

PERA MIM GUARDAI O DINHEIRO: ALCOVITEIRAS NA DRAMATURGIA QUINHENTISTA PORTUGUESA¹

Márcio Ricardo Coelho Muniz (UFBA)²

Resumo: Na dramaturgia ibérica quinhentista, figuras de Celestinas são presenças constantes nos enredos de textos dramáticos farsescos que envolvem casamentos. Todavia, embora o casamento estructure a mecânica dramática de mais de um terço dos quinze autos anônimos portugueses quinhentistas recentemente editados pelo professor José Camões, somente em uma das obras – o Auto de Guiomar do Porto – aparece a figura da Alcoviteira. Tendo em vista essas questões, buscar-se-á analisar a presença da figura celestinesca no Auto de Guiomar do Porto, observando seu papel na economia narrativa do auto.

Palavras-chave: Auto de Guiomar do Porto; Celestina; literatura dramática quinhentista portuguesa.

1.

No conjunto de aproximadamente duas dezenas de dramaturgos conhecidos e mais de uma centena de textos dramáticos portugueses que nos chegaram do século XVI – impressos ou manuscritos, autorais ou anônimos³ –, pode-se dizer que é

¹ Este texto é fruto de discussões e estudos que venho desenvolvendo no âmbito do projeto de pesquisa “Porque o ouro onde vai / não vai melhor companheiro: sociedade, cultura e representação literária na dramaturgia quinhentista portuguesa”, financiada por uma Bolsa de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 2 - CA LL - Letras e Linguística. Registro meus agradecimentos ao CNPq pela viabilização financeira da pesquisa.

² Bolsista de Produtividade em Pesquisa 2 - CNPq - CA LL. Professor Associado de Literatura Portuguesa Departamento de Letras Vernáculas - Instituto de Letras - Universidade Federal da Bahia. Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura. Professor Permanente do Programa Mestrado Profissional em Letras – ProfLetras. E-mail: marciomuniz@uol.com.br.

³ Este trabalho só se tornou possível porque todo esse *corpus* dramático foi editado pelos investigadores do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugal, sob a direção científica do Professor Doutor José Camões, e está atualmente disponível por meio do endereço eletrônico: <<http://www.cet-e-quinheiros.com/>> .

quantitativamente tímida a presença da figura da alcoviteira na cena teatral portuguesa quinhentista. Embora com algumas presenças marcantes – como Brísida Vaz, do *Auto da Barca do Inferno* (1517), ou Ana Dias, da *Farsa do Juiz da Beira* (1525), ambos de Gil Vicente; ou, ainda, como Aulegrafia, da *Comédia Aulegrafia* (edição póstuma de 1619), de Jorge Ferreira de Vasconcelos –, somente os dois dramaturgos referidos acima e mais um Anônimo, autor do *Auto de Guiomar do Porto* (séc. XVI), colocam em cena a figura da alcoviteira.

Essa presença discreta é particularmente notada em um conjunto de quinze autos anônimos quinhentistas, predominantemente composto por farsas, publicado entre 2007 e 2010, no qual seu editor, o professor José Camões, identifica a recorrência de uma estratégia de construção da narrativa dramática: “um par amoroso [ao] ver-se impedido, por exercício da autoridade paterna, de consumir legitimamente a sua união, [opta] pela fuga” (CAMÕES, t. 3, 2010b, p. 15). Em mais de um terço desses quinze autos anônimos, esse é um dos motes de desenvolvimento da narrativa, todavia, em apenas uma das obras, o *Auto de Guiomar do Porto*, aparece a figura da alcoviteira. Considerando-se que, em sua grande maioria, esses autos anônimos foram produzidos ao longo da primeira metade do séc. XVI, muito próximos do impacto da publicação e das diversas edições da *Celestina*, de Fernando Rojas, e das representações dos autos de Gil Vicente em que a alcoviteira é personagem destacada, e também tendo em vista o gênero, a farsa, e a recorrência daqueles enredos amorosos, que justificariam plenamente sua presença, causa espécie a quase ausência da figura da alcoviteira nesses autos. Todavia, registrado o estranhamento com as ausências, optamos aqui por observar a presença dessas personagens na dramaturgia portuguesa quinhentista⁴.

2.

O mais canônico dramaturgo quinhentista português, Gil Vicente, colocou em cena quatro personagens de alcoviteiras: Branca Gil, em *O Velho da Horta* (1512); Brísida Vaz, no *Auto da Barca do Inferno* (1517); a velha Beata, na *Comédia de Rubena* (1521); e Ana Dias, no *Juiz da Beira* (1525). A professora Nelly Novaes Coelho, em trabalho pioneiro dedicado às alcoviteiras vicentinas (COELHO, 1963), após rastrear a linhagem dessas personagens tipo desde a antiguidade latina, filia-as mais diretamente à velha Trotaconventos, do *Libro del buen amor*, de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, e a *Celestina*, de Fernando Rojas. Segundo Nelly Novaes Coelho, com Trotaconventos e *Celestina*

firmaram-se [...] definitivamente os contornos dessa singular personalidade que é a alcoviteira: mulher madura, experimentada, dona de uma astuta sabedoria prática, conhecedora profunda de todos

⁴ No que tange especificamente à influência da *Celestina*, de Fernando Rojas, em Portugal, confira-se o trabalho de MC PHEETERS, Dean W. "La Celestina" en Portugal en el siglo XVI. In: *La Celestina y su contorno social: Actas del I Congreso Internacional sobre La Celestina*. Coord. por Manuel Criado de Val, 1977: 367-376. Neste texto, Mc Pheeters estuda a influência da *Celestina* em obras de Gil Vicente, Sá de Miranda, Jorge Pinto, Jorge Ferreira de Vasconcellos, Camões e António Ferreira.

os desvãos das paixões humanas e convicta de que, no fundo, são estas que regem a vida (COELHO, 1963, p. 84)⁵.

Para Nelly Novaes Coelho, a ausência de censura moral nas ações das alcoviteiras decorre exatamente da “crença na legitimidade dos fins a que se devota[m] em seu ofício” (COELHO, 1963, p. 85). Com a certeza de que agem em prol daqueles que as procuram, buscando os serviços de intermediadora amorosa, as alcoviteiras demonstram, segundo Novaes Coelho, consciência plena da importância social de suas atividades⁶.

Todavia, a despeito do orgulho profissional que expressam e da defesa da *publica utilitas* do ofício de intermediadora, algumas das alcoviteiras de Gil Vicente são, como a *Celestina* de Rojas, também identificadas, julgadas e punidas por suas práticas mágicas. Brísida Vaz, alcoviteira do *Auto da Barca do Inferno*, que entra em cena com “três arcas de feitiço”, define-se em seu diálogo com o Anjo como “mártela” pelos “açoutes” e “tormentos” que sofreu devido a seu ofício⁷. A alcoviteira que ilude o velho hortelão é também referida como “feiticeira” e tem fim semelhante, a prisão e os açoites públicos⁸. Chamadas “madre das peçonhas”⁹, feiticeiras, ladras, desavergonhadas, dissimuladas, as alcoviteiras vicentinas desnudam o tratamento ambivalente e pleno de hipocrisia que a sociedade lhes

⁵ Em trabalho em que revisita toda a bibliografia crítica que tratou das fontes antigas da *Celestina*, Patrizia Botta afirma algo semelhante: “*El resultado de estas investigaciones ha sido que Celestina de la comparación con sus antecedentes literarios ha salido más compleja y original, resumiendo en si muchos de los rasgos precedentes y añadiendo otros, nuevos y privativos (como por ejemplo su profundo conocimiento del alma humana)*” (BOTTA, 1994, p. 43).

⁶ Propondo como chave de leitura das personagens vicentinas exatamente o problematizar a função social do ofício que desempenham, a professora Novaes Coelho delinea alguns traços constituidores e particulares das alcoviteiras de Gil Vicente: seus serviços são quase sempre requisitados por parte dos namorados; elas se caracterizam pela sagacidade ou “sabedoria práctica”; embora cobrem pelos favores de intermediadoras amorosas, não apresentam a avidez com que costumeiramente seus beneficiados lhes acusam; e por fim, revelam certo orgulho da profissão que desempenham” (COELHO, 1963, p. 83-105). Embora sejam essas as conclusões da professora Novaes Coelho, temos de observar que nos dois autos de Gil Vicente em que aparecem alcoviteiras em ação, e não sendo julgada, por uma vez é o homem que vem solicitar seus serviços, é o Velho quem interpela a alcoviteira na horta primeiramente; já na *Comédia de Rubena*, a Beata entra em cena justamente para aliciar a jovem Cismena, órfã e herdeira aos dezesseis anos.

⁷ Diz Brísida Vaz, em sua defesa, ao Anjo: “Peço-vo-lo de gíolhos./ Cuidais que trago piolhos?/ Anjo de Deos minha rosa/ eu sou Brísida a preciosa/ que dava as moças òs molhos.// A que criava as meninas// pera os cónegos da sé./ Passai-me por vossa fé// meu amor minhas boninas/ olhos de perlinhas finas./ E eu sou apostolada/ angelada e martelada/ e fiz obras mui divinas.// Santa Úrsula nam converteo/ tantas cachopas com’eu/ todas salvas polo meu/ que nenhũa se perdeu” (VICENTE, 2002, *Barca do Inferno*, vv. 520-536).

⁸ Informando ao Velho o que dizia o pregão que anunciava a prisão da alcoviteira, a Mocinha afirma: “Por mui grande alcoviteira/ e pera sempre degradada/ vai tam desavergonhada/ como ia a feiticeira” (VICENTE, 2002, *Velho da Horta*, vv. 733-736).

⁹ Na *Comédia de Rubena*, as insistentes tentativas da Beata – na realidade, como indica a rubrica, “ua mulher a modo de beata, porém grande alcoviteira” – não só não alcançam êxito ao tentar convencer Cismena a ceder a suas investidas de intermediadora do amor, como resultam em que a protagonista despeça-a energicamente, chamando-lhe “madre das peçonhas”: Diz Cismena: “Essa madre das peçonhas/ nam me venha ela cá mais” (VICENTE, 2002, *Comédia de Rubena*, vv. 1075-1076).

concede: serve-se do ofício de intermediadora amorosa das alcoviteiras, mas lhes reserva lugar juntos aos marginais sociais.

Mais recentemente, a professora Kathryn Bishop-Sánchez voltou a observar as alcoviteiras vicentinas também atentando para o caráter de *publica utilitas* do ofício, e inserindo-as em um contexto de crise de valores da sociedade portuguesa e em uma estratégia de denúncia desta situação. Segundo Bishop-Sánchez, o tratamento dispensado à alcoviteira por Vicente, relacionando suas práticas muito diretamente a figuras da nobreza, da igreja e da justiça, parece apontar para o progressivo desmonte da estrutura moral da sociedade portuguesa: “no teatro de Gil Vicente a atividade da alcoviteira sobressai no centro da dissolução dos costumes como ponto de enfoque de uma moralidade em crise, que põe em risco a instituição da família e a própria sociedade” (BISHOP-SÁNCHEZ, 2003, p. 24).

Se a “dissolução dos costumes” ou “moralidade em crise” identificada por Kathryn Bishop-Sánchez é bem traduzida por Brísida Vaz em diálogo com o Diabo, afirmando que sua condenação ao inferno deveria implicar a condenação de todos – “Se fosse ò fogo infernal/ lá iria todo o mundo (VICENTE, 2002, *Barca do Inferno*, vv. 513-514).” –, por outro lado, a ambivalência social no tratamento dispensado a elas é denunciada pela Alcoviteira da *Farsa do Velho da Horta* que, quando presa em sua prática com o velho hortelão, questiona as autoridades:

Alcoviteira: Onde me quereis levar
 ou quem me manda prender?
 Nunca havedes d’acabar
 de me prender e soltar
 nam há poder (VICENTE, 2002, *Velho da Horta*, vv. 698-702).

A hipocrisia social revelada por esse constante “prender e soltar” é confirmada, por sua vez, pela sentença de absolvição, quase uma ameaça, que o aparvalhado Juiz da Beira emite no julgamento da alcoviteira Ana Dias:

Juiz: Julgo que se esta dona honrada
 sabe isso [alcovitar] tam bem fazer
 se o deixar esquecer
 seja por isso açoutada (VICENTE, 2002, *Juiz da Beira*, vv. 374-377).

Como se observa, reconhecendo valores de “honra” no ofício desempenhado pela alcoviteira Ana Dias e impelindo-a, sob ameaça de açoite, a jamais deixar de praticá-lo, o Juiz da Beira reafirma, em seu “mundo às avessas”, o tratamento ambivalente que a sociedade concede a essas profissionais, já demonstrado pelos estudos dedicados a esta personagem vicentina pelas professoras Nelly Novaes Coelho e Kathryn Bishop-Sánchez.

3.

Outro dramaturgo quinhentista português que também levou alcoviteiras ao palco foi Jorge Ferreira de Vasconcelos, em suas *Comédia Eufrosina* (1555), *Comédia Ulissipo* (antes de 1561) e *Comédia Aulegrafia* (séc. XVI). Nas três comédias, os enredos estruturam-se em torno de amantes às voltas com seus amores impossíveis, seja por desníveis sociais, por rigidez de costumes, por hipocrisias morais, por necessidades financeiras etc., dando azo a que figuras de alcoviteiras – muitas vezes travestidas de ‘beatas’, ‘viúvas’, ‘mãe’, ‘vizinhas’, ‘amas’, ‘amigas’ etc. – entrem em cena para desempenhar seus papéis de intermediadora.

Na *Comédia Eufrosina*, a alcoviteira denomina-se Filtra, revelando de imediato sua associação às artes e às práticas mágicas e de feitiçarias, sendo inclusive comparada à figura de Medea¹⁰. A despeito disto, pouco se acentuam os dotes sobrenaturais de Filtra ao longo da comédia. Por outro lado, sua atuação limitada à intriga secundária da *Comédia* possibilita que três outras personagens compartilhem consigo o papel de intermediadores dos amores do jovem casal de amantes da comédia, Eufrosina e Zelótipo. As estratégias desenhadas pelo amigo Cariófilo e postas em prática com a ajuda e intervenção da donzela e dama de companhia Sílvia de Sousa pouco diferem das ações de Filtra, o que levou Maria Rosa Lida de Malkiel a afirmar que a função celestinesca na *Comédia Eufrosina* é compartilhada por Filtra, Cariófilo e Sílvia de Sousa (LIDA DE MALKIEL, 1962, p. 582).

Também na *Comédia Ulissipo* a função de intermediadora de amores é compartilhada por duas personagens: Macarena e pela viúva Constança d’Ornelas. A primeira é designada alcoviteira já no rol das personagens e, ao longo da *Comédia*, testemunhamos Macarena negociar sua filha Florença com ricos comerciantes, que mantêm sua boa vida. A segunda, Constança d’Ornelas, é uma ‘beata’ alcoviteira travestida de viúva¹¹, que disfarça a aparente moralidade numa linguagem de piedosa religiosidade, mas que não alcança esconder sua condição de negociante amorosa¹².

¹⁰ Diz Cariófilo sobre a alcoviteira Filtra: “boa Filtra, nossa comadre, nunca se negou nem negará, que por quaisquer apantufadas subirá ao céu em dragos como Medea quando fui buscar as ervas pera renovar o velho Eson” (VASCONCELOS, *Comédia Eufrosina*, 2016, ato II, cena 3).

¹¹ António José Saraiva e Óscar Lopes sugerem que Constança d’Ornelas era denominada primeiramente por “beata”, posteriormente caracterização substituída por “viúva” por “imposição da censura” inquisitorial (SARAIVA, LOPES, 1982 [1955], p. 414).

¹² Em diálogo com dois Galantes, Régio e Otonião, que lhe demandam intervenção junto as suas pretendes, Constança d’Ornelas joga com seu próprio ofício, negando afetadamente sua condição de alcoviteira, dissimulando e justificando suas práticas por meio do discurso religioso, promovendo o engano, tão próprio das comédias e farsas:

Constança d’Ornelas: “Estas cousas, senhor, pera mim são muito estranhas. E por certo que me espanto de mim como me tenho metido nisto, que não faz mais ùa alcoviteira. Deos me livre de mau cajão e de má língua. Porém, como digo, são eles tais pessoas e o negócio tão conforme à vontade de Deos, de tanta igualdade e de tanta virtude, que me não lembram inconvenientes e ofereço-me a todo o desgosto que sobrevier; mas prazerá à virgem que será tudo pera gostos e contentamentos de todos. Assi que a carta eu lha darei e será logo amenhã, porque estão pera cada dia se irem pera a sua quintã onde já hão de estar alguns dias. E trabalharei que se ordene a cousa que os vejam lá e lhe aceitem suas visitasões ou lhe falem se se azar” (VASCONCELOS, *Comédia Ulissipo*, 2016, ato IV, cena 2).

Por sua vez, na *Comédia Aulegrafia*, conforme sugere o título e afirma seu Apresentador, o autor pretende “mostrar [...] ao olho o rascunho da vida cortesã” (VASCONCELOS, *Aulegrafia*, ato IV, cena 2). Escrita ou pintura da vida no Paço, a *Comédia* é dominada por Aulegrafia, arguta e experiente dama da corte, que trabalha por afastar sua jovem sobrinha Filomela de seu amado Grasiel de Abreu, convencendo-a de que este a trai e encaminhando-a para novo galante, Germínio Soares, pois que “a molher que vem ao paço há de saber casar por si” (VASCONCELOS, *Aulegrafia*, ato II, cena 2).

Ao longo de toda *Comédia*, Aulegrafia esforça-se por convencer sua sobrinha da relatividade dos valores morais vigentes, sobrepondo-os a uma moral pretensamente realista, que considera as práticas cortesãs, da qual Aulegrafia é a própria escrita. Em seu processo persuasivo, não faltam alusões a suas capacidades divinatórias e associações a entidades demoníacas (“o demo sempre me faz adivinha nestas cousas” (VASCONCELOS, *Aulegrafia*, ato I, cena 9). Todavia, apesar da pretensa associação aos saberes mágicos, reiterada por ela e por outras personagens¹³, é seu profundo conhecimento da vida do Paço e sua indiscutível habilidade persuasiva que a constitui como o modelo melhor acabado de alcoviteira desenhado por Jorge Ferreira de Vasconcelos, pois em nenhum momento da *Comédia Aulegrafia* há a encenação de esconjuros ou de outras práticas mágicas.

Ao longo das três comédias Vasconcelos deixa explícita a tentativa de emulação da *Celestina* de Fernando Rojas, no que tem sido corroborado pela crítica¹⁴, mas a ênfase nas habilidades persuasivas das alcoviteiras, sua inserção no mundo burguês e cortesão português e, principalmente, a ausência de práticas mágicas ou esconjuros diabólicos, a despeito das alusões a essas artes, têm singularizado as alcoviteiras de Vasconcelos em relação a seu possível modelo. Como afirma o galante Fileno, da *Comédia Ulissipo*, a propósito da viúva alcoviteira Constança d’Ornelas:

esta per razões e ardis é bastante pera fazer tornar o sol atrás. Agora há já nova arte desta ciência, das antigas dizem que com ajuda dos diabos e esconjurações e virtudes de ervas moviam as pedras e geravam amor em duros seixos. Tudo são patranhas. As d’agora não curam dessas vaidades e ocupações párvoas, tudo dizem que acabam a puras dádivas, importunações e meiguices, e são tão maviosas que se desfazem em dó de um namorado, havendo que em todo o caso devem remi-lo da sua afronta (VASCONCELOS, *Ulissipo*, ato IV, cena 4).

As alcoviteiras de Jorge Ferreira de Vasconcelos contribuem, em realidade, para realizar o que Antônio José Saraiva e Óscar Lopes identificam como “um

¹³ Primeiramente Artur do Rego afirma sobre ela: “O demo lhes ensina tanto” (VASCONCELOS, *Comédia Aulegrafia*, 2016, ato II, cena 5). Mais tarde, é a vez de Dinardo Pereira reforçar a mesma imagem: “O diabo lhe deu saber tanto (VASCONCELOS, *Comédia Aulegrafia*, 2016, ato IV, cena 3).

¹⁴ Em estudo sobre a representação da alcoviteira nas comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos, Maria Luísa de Oliveira Resende afirma: “a relação que o próprio dramaturgo estabelece com a *Tragicomédia de Calisto e Melibea* e a comparação explícita entre as alcoviteiras lusas e a sua predecessora salmantina evidenciam, se não a sua principal influência, pelo menos a existência de um modelo que se pretende alcançar” (RESENDE, 2016, p. 46).

propósito consciente e até programático” do dramaturgo “de retratar meios e tipos sociais”, constituindo suas comédias como “romance de costumes” da vida burguesa e cortesã do Portugal quinhentista (SARAIVA, LOPES, 1982 [1955], p. 411).

4.

Por fim, retornemos ao início. O verso que tomei para título deste texto é fala da personagem Alcoviteira do *Auto de Guiomar do Porto* – auto anônimo quinhentista português – em diálogo com a figura do Namorado, negociando seus serviços na conquista dos amores da protagonista do auto, a jovem Guiomar do Porto¹⁵. A alcoviteira que se configura desta e de outras intervenções no auto é de uma velha ocupada e preocupada com seus negócios, astuta, sagaz e hábil argumentadora. Ressaltam de suas falas e do que dela se fala seus “poderes de persuasão” e “habilidades dialéticas”, todos postos a serviço de seu negócio, o ofício de intermediação amorosa¹⁶.

Por sua capacidade persuasiva e pelo papel central que desempenha na economia narrativa, agindo tanto sobre o Namorado como sobre Guiomar, convencendo-os da urgência e justiça de suas ações, funcionando verdadeiramente como mola propulsora das ações e acontecimentos do auto, por tudo isso a Alcoviteira revela seu lastro mais celestinesco, o que permitiu a seu editor moderno, o professor José Camões, afirmar que o *Auto de Guiomar do Porto* “é dos autos quinhentistas [portugueses] que mais evidenciam a sua filiação celestinesca” (CAMÕES, t. 1, 2007, p. 31).

Por outro lado, a Alcoviteira de *Guiomar do Porto* está distante da outra grande característica com que a crítica delinea a *Celestina* de Fernando Rojas: seus aspectos mágicos, de feiticeira e bruxa. Os saberes e práticas mágicas reveladas e postas em cena pela *alcahueta* para alcançar a união de Calisto e Melibea (BOTTA, 1994; SEVILLA ARROYO, 2009)¹⁷ são substituídos no auto anônimo português por uma

¹⁵ Diz a Alcoviteira ao Namorado: “A vós guardai pera ela/ pera mim guardai o dinheiro/ que eu vos farei havê-la” (ANÔNIMO, *Guiomar do Porto*, 2007, vv. 178-180).

¹⁶ Atente-se, como exemplo, para o tino de negociante revelado na construção das estratégias para mais facilmente fazer adentrar o Namorado no Solar da jovem Guiomar: “Pera negociar importa/ ter contente o porteiro [...] Oh porta e que portas são/ e mais quando o porteiro/é porteiro e conselheiro/ duas portas tem na mão/ que ambas abrem ao dinheiro” (ANÔNIMO, *Guiomar do Porto*, 2007, vv. 521-530).

¹⁷ Como se sabe, em seus estudos sobre a *Celestina*, María Rosa Lida de Malkiel minimiza o papel da magia na mudança de Melibea em relação a Calisto, afirmando ser os dotes sedutores e persuasivos da velha alcoviteira o elemento responsável pelo despertar do amor da jovem Melibea (LIDA DE MALKIEL, 1962). Esta perspectiva já foi revista, sendo superada por uma posição que atribui às práticas mágicas maior relevância naquela transformação, conforme defendem Patrícia Botta (1994) e Florencio Sevilla Arroyo (2009). Após revisitar a crítica das duas diferentes concepções, Patrícia Botta afirma sobre os que defendem a primazia das práticas mágicas nas transformações vivenciadas por Melibea: “[...] todos juntos, dejan bien claro que la magia en LC [La Celestina] está artísticamente elaborada, que Rojas hace hincapié en ella en repetidas ocasiones y hasta la vuelve a perfeccionar en las adiciones del texto en 21 actos, y que ella rige, además, a nivel de léxico, todo un sistema de símbolos, de metáforas y de palabras de doble sentido íntimamente relacionadas entre si. Queda sentado, pues, que la magia en la obra de Rojas es factor principal (aunque no exclusivo) en la conversión de Melibea y juega por tanto un papel que ya no se puede definir «secundário» y ni siquiera «meramente ornamental»” (BOTTA, 1994, p. 58).

retórica farsesca, revelada por uma série de ditados populares¹⁸, a desenhar uma moralidade escorregadia, mesclados com considerações sobre o sentido da vida e das ações do amor, eivadas de *tópicos* do lirismo palaciano coevo. Ao longo de todo o *Auto de Guiomar do Porto*, somente uma vez, quase ao final, a Alcoviteira é referida como 'feiticeira', mas sem que nenhuma ação tomada por ela reflita essa prática, mesmo porque em um enredo construído sob um "rpto consentido" pela amada¹⁹, o uso dos filtros mágicos de Celestina não se faz necessário, bastam versos doces e convincentes²⁰.

Desde o início, somos apresentados a uma jovem Guiomar do Porto tomada pela indecisão sobre como agir frente ao amor que sente pelo Namorado. Guiomar entre em cena suspirando suas dores, expressando sua perplexidade frente ao sentimento que a toma, glosando as *tópicos* do "Cuidar e Suspirar", recorrente no lirismo dos cancioneiros quinhentistas²¹. Sua indecisão sobre tornar pública ou não sua paixão não abala, todavia, a convicção de seu amor pelo Namorado:

Dias há que muito amo
um senhor de mi querido
com a língua o despido
com a vontade o recramo
de pedir tão mau partido (ANÔNIMO, *Guiomar do Porto*, 2007, vv. 21-25).

Se leitores e espectadores não têm dúvidas sobre a verdade do sentimento da jovem Guiomar, já que ela o confessa de início; também o Namorado, na primeira vez em que entra em cena, revela claramente seus sentimentos. Diz ele a Alcoviteira, sua companheira de cena:

Eu, senhora, por amor
desespera-me o sentido
sinto tanto esperar
e sinto que estou perdido
porque não posso ganhar
(ANÔNIMO, *Guiomar do Porto*, 2007, vv. 121-125).

¹⁸ Recorde-se que Paul Teyssier associa os ditados populares e construções congêneres às falas das comadres, e que no rol das comadres levantadas por Teyssier muitas são alcoviteiras, algumas das que tratamos aqui, como Brísida Vaz, do *Auto da Barca do Inferno* (TEYSSIER, 2005 [1959], p. 216-268).

¹⁹ A expressão é utilizada por José Camões para se referir a esta 'prática social' que identifica no auto anônimo e encontra registrada em outros textos quinhentistas (CAMÕES, 2007, p. 31).

²⁰ Observem-se as estratégias discursivas a que recorre a Alcoviteira para convencer Guiomar que ama e amada por um "fidalgo honrado": Alcoviteira: Senhora, não digais tal./ De todos quatro costados/ é fidalgo principal:/ é Coutinho e Cabral/ Melos e Sousas trocados./ Deixemos sua geração/ que vem de casta de reis/ venhamos à condição:/ as manhas e discrição/ é um mar, perder-vos-eis./ É um Alexandre em dar/ um Heitor em ser manhoso/ um Túlio em seu falar/ um Narciso em ser formoso./ Vosso rosto por igual/ que parte do mal lhe tira/ tirou tanto ao natural/ que Apeles não fez tal" (ANÔNIMO, *Guiomar do Porto*, 2007, vv. 382-404).

²¹ Eis o pequeno solilóquio que a jovem Guiomar faz ao entrar por primeira vez em cena: "Grão trabalho é encobrir/ e descanso é falar./ Grão pena sente em calar/ quem deseja descobrir/ o que quer dissimular./ Não tem mal quem mostra o mal/ e inda do mesmo bem/ não no tem o que o tem/ se o tem sem o mostrar/ que lho não sabe ninguém (ANÔNIMO, *Guiomar do Porto*, 2007, vv. 1-10).

A tarefa que se apresenta à figura da Alcoviteira do *Auto de Guiomar do Porto*, portanto, parece bem simples: unir dois amantes que já se querem e que não se deparam com nenhum impedimento, nem de ordem pessoal nem social, para alcançar o intento, já que Guiomar é filha de pai viúvo e seu amado é um “fidalgo honrado”. Nesse universo amoroso em que somente as inseguranças dos amantes impedem o progresso dos sentimentos, a Alcoviteira recorre a uma estratégia que logo de início revela sua perspectiva comercial do ofício, tratando toda a situação em termos de ganho e perda, quebra das resistências via presentes e subornos. Atente-se para a objetividade e praticidade da avaliação que faz da situação do Namorado frente a sua amada, Guiomar:

Alcoviteira: Pois amais fermosa dama
 usai de manha sutil
 com obras ganhai a fama.

Bem sabeis, senhor, que o dar
 as duras pedras quebranta
 por aqui haveis de entrar
 porque o grosso peitar
 a todo o mundo encanta.
 eu tenho determinado
 de lhe levar um presente
 por estas mãos aviado
 porque termo-la contente
 é meio caminho andado”

(ANÔNIMO, *Guiomar do Porto*, 2007, vv. 138-150).

Como se pode constatar, a Alcoviteira do *Auto de Guiomar do Porto*, ainda que compartilhe com suas companheiras lusitanas a astúcia e a sagacidade persuasiva, adequando suas argumentações às exigências de diferentes situações, acaba por se singularizar ao acentuar em seus diálogos com as demais personagens do auto anônimo os aspectos comerciais de seu ofício de intermediadora amorosa. Relembremos o verso que tomo como título deste texto: *pera mim guardai o dinheiro*. Seus talentos retóricos e persuasivos não dispensam objetividade nas ações e praticidade nos encaminhamentos de seus negócios. Claro está que contribuem para essa configuração da Alcoviteira a leveza e agilidade dos diálogos e a economia na composição do núcleo dramático, propiciado pelo gênero farsesco do auto.

Por outro lado, a centralidade que ocupa no desenvolvimento e desenlace da intriga, direcionando os amantes a um caminho nada virtuoso, a despeito da inexistência de empecilhos de seu amor, justifica não só a aproximação a *Celestina*, de Fernando Rojas, proposta por José Camões, como também um lugar de destaque no rol das alcoviteiras portuguesas do quinhentos.

PERA MIM GUARDAI O DINHEIRO: ALCOVITEIRAS IN FIFTEENTH CENTURY PORTUGUESE DRAMATIC LITERATURE

Abstract: In the 16th century Iberian dramaturgy, Celestinas' figures are constant presence in the tangles of farce dramatic texts involving marriages. However, although the marriage structures the dramatic mechanics of more than a third of the fifteen Portuguese anonymous fifteenth-century recently edited by José Camões, only in one of the works, the *Auto de Guiomar do Porto*, appears the figure of Alcoviteira. Considering these questions, we will try to analyze the presence of the celestinesca figure in the *Auto de Guiomar do Porto*, observing its role in the narrative economy of the auto.

Keywords: *Auto de Guiomar do Porto*; Celestina; fifteenth century Portuguese dramatic literature.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Isabel. *Aulegrafia: "rascunho da vida cortesã", "largo discurso da cortesia vulgar"*. *Península Revista de Estudos Ibéricos*, n. 2, 2005, p. 201-218.

ANÔNIMO. *Auto de Guiomar do Porto*. In: *Teatro português do século XVI*. Ed. de José Camões. Lisboa: INCM, 2007, 219-258. Versão eletrônica: Centro de Estudos de Teatro. Teatro de Autores Portugueses do séc. XVI - Base de dados textual [on-line]. <<http://www.cet-e-quinheiros.com/>> [31/03/2018]

BERARDINELLI, Cleonice. Personagens femininas no teatro de Gil Vicente. *Revista Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, n. 12, 1995, p. 200-218.

BISHOP-SÁNCHEZ, Kathryn. Por detrás das alcoviteiras: prostituição e libertinagem na obra de Gil Vicente. In: *Gil Vicente 500 anos depois*. Actas do Congresso Internacional. Centro de Estudos de Teatro/INCM, 2003, v. 2, p. 9-24.

BOTTA, Patrizia. La magia em *La Celestina*. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, Madrid, n. 12, p. 37-67.

CAMÕES, José. Introdução. *Teatro português do século XVI*. Ed. de José Camões. Lisboa: INCM, t. 1, 2007, p. 07-32.

_____. Introdução. *Teatro português do século XVI*. Ed. de José Camões. Lisboa: INCM, 2010, t. 3, p. 07-27.

CARO BAROJA, Julio. *Las Brujas y su mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 1992.

COELHO, Nelly Novaes. As alcoviteiras vicentinas. *Revista Alfa*, Araraquara-SP, n. 4, 1963, p. 83-105.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa. *La originalidade artística de La Celestina*. Buenos Aires: Eudeba, 1962.

MUNIZ, Márcio. *O natural é melhor/ no representar das farsas: reflexões sobre o cânone da dramaturgia portuguesa do século XVI*. *Revista Politeia*, Vitória da Conquista-BA, n. 15, 2015, p. 211-231.

_____. Más allá de Gil Vicente: consideraciones sobre el canon del drama portugués em el siglo XVI. In: ZUGASTI, Miguel; OLIVEIRA, Ester Abreu; CASER, Mirtis (Editores) *El teatro barroco: textos e contextos*. Vitória: PPGL/ AITENSO, 2014, p. 59-77

PALLA, Maria José (Coord. e Org.). *Dicionário das personagens do teatro de Gil Vicente*. Lisboa: Chiado Editora, 2014.

POCIÑA LOPEZ, Andrés José. Algumas notas sobre a feitiçaria na obra de Gil Vicente, no contexto das práticas mágicas europeias. *Revista Leituras*, Lisboa, n. 11, 2002, p. 121-139.

RESENDE, Maria Luísa de Oliveira. “O demo lhes ensina tanto”. A alcoviteira nas comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos. *Revista Portuguesa de Humanidades*, Porto, n. 20-2, 2016, p. 37-50.

ROJAS, Fernando de. *A Celestina*. Trad. E notas de José Bento. Lisboa: Assírio e Alvim, 1988.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Editora Porto, 1982 [1955].

SEVILLA ARROYO, Florencio. Amor, magia y tempo em *La Celestina*. *Celestinesca*, n. 33, p. 173-214.

TEYSSIER, Paul. *A língua de Gil Vicente*. Lisboa: INCM, 2005 [1959].

VASCONCELOS, Jorge Ferreira de. *Comédia Aulegrafia*. Centro de Estudos de Teatro. Teatro de Autores Portugueses do séc. XVI - Base de dados textual [on-line]. <<http://www.cet-e-quinientos.com/>> [31/03/2018]

_____. *Comédia Eufrosina*. Centro de Estudos de Teatro. Teatro de Autores Portugueses do séc. XVI - Base de dados textual [on-line]. <<http://www.cet-e-quinientos.com/>> [31/03/2018]

_____. *Comédia Ullissipo*. Centro de Estudos de Teatro. Teatro de Autores Portugueses do séc. XVI - Base de dados textual [on-line]. <<http://www.cet-e-quinientos.com/>> [31/03/2018]

VICENTE, Gil. *As obras de Gil Vicente*. Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da universidade de Lisboa/INCM, 2002, 5 vols.

ARTIGO RECEBIDO EM 30/04/2018 E APROVADO EM 07/07/2018