

03

Pois há ainda galegos? A figura do galego no teatro breve português do século XVIII

Andresa Fresta Marques

Universidade de Lisboa

Ariadne Nunes

Universidade Nova de Lisboa

Resumo_ Um dos motivos para o sucesso do teatro breve português dos séculos XVII e XVIII deve-se ao recurso a figuras-tipo, que caricaturam grupos profissionais ou com características distintivas, como a nacionalidade. Os galegos são um destes grupos, a quem é conferida uma unidade própria, o que se justificará tendo em conta, designadamente, não só a proximidade geográfica, como também as relações económicas e fluxos migratórios entre os dois territórios. Neste artigo, analisaremos um *corpus* de entremezes portugueses, nos quais a figura do galego está presente. A partir deste estudo, delimitaremos o modo como estas figuras eram retratadas e apresentadas no teatro breve português da época.

Palavras-chave_ Galego; entremez; Portugal; teatro; figura.

Sumário_ 1. O teatro breve em Portugal nos séculos XVII e XVIII. 2. Antecedentes históricos: o galego no teatro de autores portugueses do século XVI. 3. O *corpus* de teatro breve dos séculos XVII e XVIII. 3.1. *Diálogo ao Nascimento do Menino Jesus*, de Frei Gostoso de Santo Alvío. 3.2. *Os dois soldados amigos*, de José António da Cunha. 3.3. *Os desprezos de um filho peralta a seu pai ou sofismas com que enganou a sua criada*. 3.4. *O Velho Peralta*. 3.5. *Destemperos de um bazófia, jocosos e exemplares*. 3.6. *Casquilharia por força*. 3.7. *O astrólogo por nova invenção*. 3.8. *Entremez das Regateiras Bravas*. 3.9. *A Ciganinha*. 3.10. *Mestra Abelha*. 3.11. *Guerras de Manjerição e Bergamota ou o Outeiro Nocturno*. 3.12. *Efeitos da poesia vária*. 4. A figura do galego. 4.1. Falar galego. 5. Considerações finais. Agradecimentos. Referências Bibliográficas

Pois há ainda galegos? The figure of the Galician in Portuguese short farces of the 18th century

Abstract_ One of the reasons for the success of Portuguese short theater in the 17th and 18th centuries is the use of typical figures, who caricature professional groups or groups with distinctive characteristics such as nationality. The Galicians are one of these groups, to whom is given its own unity, which is justified taking into account, in particular, not only their geographical proximity, but also the economic relations and migratory flows between the two territories. In this article, we will analyze a corpus of Portuguese short farces, in which the figure of the Galician is present. From this study, we will delimit the way these figures were portrayed and presented in the Portuguese short theater of the time.

Key words_ Galician; short farce; Portugal; theatre; figure.

Contents_ 1. The Portuguese short farces in the 17th and 18th centuries. 2. Historical background: the Galician in Portuguese theatre authors of the 16th century. 3. The short farces' corpus in the 17th and 18th centuries. 3.1. *Diálogo ao Nascimento do Menino Jesus*, by Frei Gosto de Santo Alvío. 3.2. *Os dois soldados amigos*, by José António da Cunha. 3.3 *Os desprezos de um filho peralta a seu pai ou sofismas com que enganou a sua criada*. 3.4 *O Velho Peralta*. 3.5. *Destemperos de um bazófia, jocosos e exemplares*. 3.6. *Casquilharia por força*. 3.7. *O astrólogo por nova invenção*. 3.8. *Entremez das Regateiras Bravas*. 3.9. *A Ciganinha*. 3.10. *Mestra Abelha*. 3.11. *Guerras de Manjerição e Bergamota ou o Outeiro Nocturno*. 3.12. *Efeitos da poesia vária*. 4. The figure of the Galician. 4.1. The Galician speaking. 5. Final remarks. Acknowledgements. References.

Projeto PTDC/LLT-LES/32366/2017, financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. e por fundos FEDER através do Programa Operacional Regional de Lisboa (IR José Camões).

Andresa Fresta Marques. Orcid 0000-0001-8610-8562. andresafrestamarques@gmail.com. Universidade de Lisboa. Portugal.

Ariadne Nunes Orcid 0000-0001-7418-1455. ariane@addition.org. Universidade Nova de Lisboa. Portugal.

1.

O teatro breve em Portugal nos séculos XVII e XVIII

A designação “teatro breve” é proposta por Luciano García Lorenzo, em 1995, e pretende identificar a principal característica comum a este *corpus*, a curta extensão destas obras. O género inclui entremezes, farsas, diálogos, loas, mogigangas, xácaras ou bailes. Concentrar-nos-emos, neste artigo, sobretudo em exemplos do género entremez, o mais representado na plataforma digital ENTRIB – Entremezes Ibéricos e Teatro Breve (<https://entribericos.com/catalogo/>), catálogo que inventaria o teatro breve da Península Ibérica nos séculos XVII e XVIII e que utilizámos para a escolha do *corpus* que analisaremos.

A tradição portuguesa entremezil, na sua generalidade, está directamente relacionada com a castelhana. Em Portugal, teve o seu grande florescimento no século XVII (Barata, 1977: 389; Asensio, 1971: 63), consistindo em representações de carácter cómico e satírico, baseadas em situações triviais, do dia-a-dia. A espontaneidade e a capacidade de adaptação diferenciam o entremez dos demais géneros. O entremez e a comédia distinguem-se por duas características principais (Asensio, 1971: 249): “a liberdade de materializar ideias fantasiosas, e uma aparente irresponsabilidade ética em relação às consequências que estas e outras ideias possam acarretar” (Marques, 2021: 7). Os entremezes eram apresentados entre actos de uma peça maior, como as comédias, tendo, em média, uma extensão compreendida entre os 200 e os 500 versos, ainda que existam testemunhos de maior dimensão e em prosa. Obedecem a uma estrutura relativamente fixa, numa rápida sequência de cenas, com um final típico, em pancadaria ou numa cena cantada e dançada. A realidade é caricaturada, não pretendendo mostrar apenas as qualidades do Homem, mas antes representar a própria condição humana (Asensio, 1971: 33). O seu sucesso junto do público resulta da ideia de que “el antihéroe valia tanto como el héroe” (Asensio, 1971: 30), ajudando a conquistar o gosto sobretudo das camadas inferiores da sociedade. Não obstante, estas peças eram presença recorrente também nos espetáculos palacianos.

O tratamento das personagens como verdadeiras figuras-tipo contribuiu igualmente para o sucesso deste género dramático. Estas figuras caricaturam, muitas vezes, não só profissões, como o médico ou o juiz (Asensio, 1971: 81), mas também pessoas com determinadas características, como o “pedante” (normalmente na personificação de um estudante ou poeta), o “marido enganado” (por norma, um “vilão”, termo utilizado para descrever o homem comum) ou o galego, figura central deste artigo.

O principal objectivo deste artigo é analisar a figura do galego no teatro breve dos séculos XVII e XVIII escrito em português. Como dissemos, utilizamos como fonte para a recensão dos textos a analisar o catálogo ENTRIB – Entremezes Ibéricos e Teatro Breve, onde o galego surge como figura em quinze registos: catorze entremezes e um diálogo. Ainda que seja abundante a quantidade de entremezes no século XIX, não os consideraremos, por ficarem fora do período que nos interessa. Teremos em conta apenas os casos em que a figura surge de antemão, no elenco de personagens, identificada como galego, por entendermos que a mera indicação da nacionalidade comporta a atribuição de características específicas, isto é, constitui um tipo. Ou seja, casos como os do *Entremez dos Capadores* (Biblioteca Central da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Ms. CF-D-6-22, ff. 227-235v), em que se interpelam apenas no texto os capadores como galegos, não são considerados.

Dos textos elencados na base ENTRIB apenas não analisaremos o entremez *Santo António*, uma vez que dele não conhecemos qualquer exemplar íntegro e completo, mas apenas fragmentos, materializados nos papéis de actor (Camões, 2018: 290-292), e uma versão truncada em dois segmentos (<https://entribericos.com/catalogo/registo.jsp?id=4978>, consultado a 21 de Setembro de 2022). As obras que analisamos são, então, as seguintes:

- (i) *Diálogo ao Nascimento do Menino Jesus*, Arquivo Nacional Torre do Tombo, Manuscritos da Livraria 2182, ff. 154-161, atribuído a Frei Gostoso de Santo Alvío.
- (ii) *Os dois soldados amigos*, de José António da Cunha. Existe um manuscrito no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, com a cota Real Mesa Censória, cx. 322, n.º 2941 e com a indicação de ter sido objecto de escusa em 9 de Março de 1772.
- (iii) *Os Desprezos de um filho peralta a seu pai ou sofismas com que enganou a sua criada*. Há quatro testemunhos deste texto: um de 1774, em Lisboa, na Oficina de Francisco Sabino dos Santos; um de 1781 (na *Colecção de entremezes que até agora têm saído, compostos pelos autores mais famigerados*, impresso em Lisboa por Crispim Sabino dos Santos); outro de 1789, Lisboa, na Oficina de António Gomes; e, por fim, um de 1792, Lisboa, Oficina de Francisco Borges de Sousa. Há também um testemunho manuscrito de 1774, no Fundo da Real Mesa Censória na Torre do Tombo, cx. 323, n. 2258, com licença de impressão.
- (iv) *O Velho Peralta*, Lisboa, na oficina de Francisco Sabino dos Santos, 1776;
- (v) *Destemperos de um bazófia, jocosos e exemplares*. Conhecemos deste entremez um testemunho manuscrito no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, cx. 290, n.º 1650 e três impressos, de 1777, 1779 e 1781. Os dois primeiros são da oficina de Manuel Coelho Amado, em Lisboa. O último pertence à *Colecção de entremezes que até agora têm saído, compostos pelos autores mais famigerados*, impresso em Lisboa por Crispim Sabino dos Santos, que identifica como autor José Daniel Rodrigues da Costa, por iniciais. O manuscrito obteve licença de impressão em 16 de Outubro de 1777;
- (vi) *Casquilharia por força*. Relativamente a este entremez, conhecemos um exemplar manuscrito no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, cx. 325, n.º 2349, bem como um testemunho impresso em Lisboa, na oficina de Domingos Gonçalves, em 1781. Existe também uma continuação, *A receita de ser peralta ou Casquilharia por força*, de que se conhece um impresso em Lisboa, s.i., 1787;
- (vii) *O astrólogo por nova invenção*. Conhecemos dois impressos deste entremez, ambos em Lisboa, na Oficina de António Gomes. Um é de 1784, do outro não conhecemos o ano. No entanto, sabemos que o entremez obteve licença para impressão em 8 de Julho de 1782 e em 11 de Junho de 1791, pelo que o segundo impresso deverá ser posterior a esta última data. Existe ainda um testemunho manuscrito no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, cx. 289, n.º 1598;
- (viii) *Entremez das Regateiras Bravas*. Existe um testemunho impresso deste texto em Lisboa na oficina de Luís Ameno em 1786, e uma outra versão manuscrita no Arquivo Nacional Torre do Tombo, Real Mesa Censória, cx. 322, n.º 2187;
- (ix) *A ciganinha ou o velho logrado pela sagacidade da criada que por querer casar com ela ficou sem filhas, sem noiva e sem dinheiro*, Lisboa, na Oficina de António Gomes, 1794. Nesta data foi representado no Teatro do Salitre, com “geral aceitação”;
- (x) *Mestra Abelha*. Conhecemos dois testemunhos deste texto, ambos impressos em Lisboa, sem data, um pela oficina de Simão Tadeu Ferreira (século XVIII), e o outro pela oficina de J. F. M. de Campos, já no século XIX;
- (xi) *Guerras de Manjerição e Bergamota ou o outeiro nocturno*, Lisboa, oficina de António Gomes, s. a.;
- (xii) *Os Efeitos da poesia vária*. Lisboa, na oficina de António Gomes, s. a. Há também um manuscrito, no Fundo da Real Mesa Censória, na Torre do Tombo, cx. 324, n. 2305, com licença para impressão datada de 5 de Julho de 1792.

2.

Antecedentes históricos: o galego no teatro de autores portugueses do século XVI

Não sendo o tema central deste estudo, é possível aventar algumas considerações sobre ocorrências de personagens galegas nos textos de teatro portugueses do século XVI, viabilizando uma leitura diacrónica da imagem do galego e da Galiza no teatro em Portugal. Uma pesquisa no campo “vocabulário” da base de dados *online* Teatro de Autores Portugueses do Século XVI (<http://www.cet-e-quinheiros.com>), com um total de cento e trinta e nove registos, oferece inúmeros resultados de termos do mesmo campo semântico que surgem neste *corpus* dramático: “galega”¹, “galego”², “galegos”³, “Galiza”⁴ e, até, “galizarias”⁵. A identificação destas ocorrências concorre para uma primeira abordagem ao que seria a percepção do/a galego/a e da Galiza pelos dramaturgos lusitanos quinhentistas.

Em primeiro lugar, sobressai o reduzido número de personagens declaradamente galegos neste teatro: apenas Francisco da Costa, em *Conversão de Santo Agostinho* e João Escovar, em *Auto de Florença*, apresentam em cena um “galego”. Pode, contudo, haver mais figuras, pois parece existir nalguns casos uma identificação entre a personagem “ratinho”, frequente no teatro português de Quinhentos, e a proveniência não apenas do norte de Portugal mas também galega das ditas personagens (cf. Camões, 2007: 18; Ramos, 2013: 26-28).

Na peça de Francisco da Costa, o galego é personagem secundária que apenas entra em cena para dizer um pregão, abandonando imediatamente o tablado, “bailando e festejando” com dois vilões que o levam.

No auto de João Escovar, o galego ganha proeminência no texto e, muito possivelmente, no espectáculo. A figura destaca-se, desde logo, pela língua, apresentando traços característicos, facilmente identificáveis da sua região, como a troca frequente da fricativa labiodental sonora *v* pela consoante bilabial *b* ou o uso da fricativa pós-alveolar surda *j* em lugar da fricativa alveolar surda *s*.

No espectáculo o galego é quem protagoniza os momentos cómicos e espoleta o riso no público, não apenas pelo seu linguajar, mas acima de tudo pelas situações em que se apresenta. A este respeito, veja-se o modo aparatoso como entra em cena pela primeira vez, após uma desastrada queda:

- 1 Três registos: o *Auto das Padeiras*, de autor desconhecido; *Auto das Regateiras*, de António Ribeiro Chiado, e no *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente.
- 2 Treze registos: *Auto da Avé Maria*, de António Prestes; *Auto da Natural invenção*, *Auto das Regateiras*, *Prática dos Compadres*, de António Ribeiro Chiado; *Auto das Fadas*, *Farsa do Clérigo da Beira*, *Tragicomédia da Nau d'amores*, *Tragicomédia Romagem dos Agravados*, todos de Gil Vicente; *Auto de Florença*, de João Escovar; *Auto do Caseiro de Alvalade*, anónimo; *Comédia Eufrosina* e *Comédia Ulissipo*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos; *Conversão de Santo Agostinho*, de Francisco da Costa.
- 3 Quatro registos: *Auto da Avé Maria*, de António Prestes, *Comédia Aulegrafia* e *Comédia Ulissipo*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos; *Comédia dos Estrangeiros* (1561), de Francisco de Sá de Miranda.
- 4 Cinco ocorrências: *Auto da Avé Maria*, de António Prestes; *Comédia dos Vilhalpandos* (1560, Academia; Asensio; Harvard), de Francisco de Sá de Miranda.
- 5 *Auto do Dia do Juízo*, de autor desconhecido.

Aqui entra o Galego e diz:

Ai santos de Pontevedra
mal xe bos faga a cruzada.

Lionisa Que foi isso?

Galego Caí-bos a escada
dei com a cabeça na pedra
bem-bos toda escalabrada.

Lionisa Ângela e Graviela
não podiam ter bem mão?

Galego Dai bos ao demo a doncela
que por ir ver a janela
bos bim eu redondo no chão.

Como se verá no seguimento desta cena, a queda, para além de infligir dor ao galego, provocar-lhe-á um episódio de cegueira momentânea, acentuando os aspectos cómicos deste seu primeiro “número”.

Outro exemplo da comicidade da personagem encontra-se na cena em que o galego sobe ao palco “como algoz a querer matar dona Florença”, acabando por fugir, assustado pela Ventura que, acompanhada por três sátiros, irrompe em palco salvando a donzela de uma morte prematura.

No auto de João Escovar, consegue-se, então, entrever a “silhueta” de uma personagem-tipo cujos contornos serão desenvolvidos nos séculos XVII e XVIII, particularmente no teatro breve. Do mesmo modo, as ocorrências dos termos “galego” e “galegos” no teatro quinhentista português ilustram também certas características que ajudam a perceber a imagem do galego na mentalidade portuguesa desta época.

Assim, Gil Vicente parece fixar uma ideia do galego como “bom servidor” (*Auto das Fadas*, 1562) que é recuperada por Francisco de Sá de Miranda na *Comédia dos Estrangeiros* (ed. 1561) quando, na cena II do acto II, Devorante diz: “Muito bem me dizem dos galegos, e tem razão, que nunca em al falam, segundo me dizem, senão em comer e beber”, associando aqui o elogio dos galegos à sua simplicidade.

A paremiologia, tão frequente no teatro português do século XVI (Patrício, 2021), constitui um núcleo importante de ocorrências que ajudam a perceber a visão portuguesa quinhentista da identidade galega. Contam-se neste *corpus* duas citações directas do adágio “Donde veo a Pedro / falar agora galego”: no *Caseiro de Alvalade*, de autor anónimo e na *Prática dos Compadres*, de António Ribeiro Chiado. Na *Eufrosina* (acto I, cena I), de Jorge Ferreira de Vasconcelos, o provérbio é evocado de forma menos explícita, e é na *Romagem dos Agravados*, de Gil Vicente, que o sentido do provérbio poderá clarificar-se, quando Marta diz: “Tu tens tudo emburilhado / pera que é falar galego / senam craro e despachado?” Ora, o provérbio e a expressão “falar galego” parecem referir um modo pouco claro, “embrulhado” de falar. Resta saber se esta característica do falar galego se deve a questões puramente linguísticas ou de outra ordem, por exemplo, de natureza social, como se verá no teatro breve dos séculos XVII e XVIII.

Na dramaturgia lusa quinhentista, aparece ainda com alguma frequência a ideia de mentira associada ao(s) galego(s). Assim se vê no auto da *Ave Maria*, de António Prestes: “Olhai as perfias / do galego, longas vias, / longas mentiras” ou no uso do neologismo “galizarias” no auto do *Dia do Juízo*, de autor anónimo: “e tu com falsas rezões / lhes mentias / verdade nunca dizias / senam tornai cá depois / e eles vendiam os bois / por tuas galizarias”.

3.

O corpus de teatro breve dos séculos XVII e XVIII

Nos textos que seleccionámos para esta análise verifica-se uma dualidade no tratamento da figura do galego. Por um lado, são retratados como emigrantes, reproduzindo a realidade histórica da época (no *Diálogo ao Nascimento do Menino Jesus*, por exemplo). Por outro lado, representam o estereótipo do subalterno, ao serviço de outros, nos entremezes das *Regateiras Bravas*, da *Mestra Abelha*, do *Velho Peralta*, do *Astrólogo por nova invenção*, em *Casquilharia por Força* e em *Destemperos de um bazófia, jocosos e exemplares*, designadamente.

A maioria destes textos é, como é característico do género, anónimo, sem identificação de autoria. As excepções são *Diálogo ao Nascimento do Menino Jesus*, atribuído a Frei Gostoso de Santo Alívio⁶, *Destemperos de um bazófia, jocosos e exemplares*, cujo autor é identificado por iniciais, correspondentes a José Daniel Rodrigues da Costa, e *Os dois soldados amigos*, da autoria de José António da Cunha. Vários dos entremezes que compõem o nosso corpus obtiveram licença de impressão da Real Mesa Censória.

De seguida, faremos um resumo de cada um dos textos seleccionados, identificando os traços característicos das personagens galegas, com excepção dos de ordem linguística, que serão objecto de um aparato próprio abaixo.

3.1. Diálogo ao Nascimento do Menino Jesus, de Frei Gostoso de Santo Alívio

O argumento deste entremez pode ser resumido do seguinte modo: Pedro regressa a casa, depois de um dia de trabalho, enquanto a sua mulher, Inês, prepara o jantar. Pedro desabafa e critica a mulher, que come demasiado e descansa no sossego do lar, enquanto ele sai para trabalhar. Bate à porta um frade, que, percebendo que está numa estalagem, se junta a eles na mesa, anunciando que irá esperar a Belém o regresso do rei D. Sebastião. Surge um galego “cantando as letras sagradas”. Insulta os castelhanos, afirmando que lhe fizeram muito mal. O Frade surpreende-se por ainda existirem galegos. O galego confirma que ainda existem vários, mesmo que muitos tenham morrido na guerra. Conta como, em Monção (concelho português junto à fronteira com Espanha), foi cercado por tropas e sobreviveu com pouca comida até fazer um acordo com o inimigo e conseguir fugir. Está agora a caminho de Lisboa esperando ganhar algum dinheiro. Entram em cena uma vendeira e um pastor, que pretendem também ir a Lisboa esperar o regresso do rei. No final, acabam por perceber não só que D. Sebastião não regressará, mas também que o verdadeiro rei é Cristo, terminando o entremez em baile.

Neste texto, a figura do galego é pautada por marcas da oralidade como as que já identificámos acima a propósito dos textos do século XVI, e sobre as quais nos debruçaremos na secção 4.1 abaixo. Todas as suas intervenções, tanto em resposta ao Frade, como no pedido que, no final da peça, faz a Cristo, realçam as dificuldades passadas na sua terra, designadamente em virtude de uma guerra e da exploração por parte dos castelhanos que o obrigaram a partir em busca de trabalho sazonal para melhorar as suas condições de vida. Nota-se aqui um anti-castelhanismo, que se pode equiparar ao dos portugueses, em particular na sequência do domínio Filipino (1580-1640) e da Guerra da Restauração (1640-1668). Sabemos que tanto a família do galego, como os seus pertences ficaram para trás e, por isso, o pedido final a Cristo, que inclui um morgado e uma nova mulher, implica a consciência de que não regressará ao seu território de origem, à semelhança do que muitas vezes acontecia aos emigrantes galegos nos séculos XVII e XVIII.

6 Trata-se certamente de um pseudónimo.

Talvez estabelecendo uma associação entre a planta “nabos” (e a imagem fálica que invocam) –que veremos ser uma referência também frequente nas comédias espanholas do *Siglo de Oro* a propósito dos galegos (Andrès, 2011: 23)–, o estalajadeiro Pedro, no diálogo em que é confirmada a existência de galegos em Monção, pergunta: “comem eles ainda nabos?”. A resposta do galego (“comem galos e morcegos”) pode ser vista como não comprometedora, tentando afastar a referência implícita.

3.2. *Os dois soldados amigos, de José António da Cunha*

Segundo o argumento que consta no catálogo ENTRIB,

O entremez conta um episódio protagonizado por dois soldados amigos, Fabião e Anastácio, que tentam encontrar estratégias para se furtarem ao exercício de sentinela. Enquanto conversam, surge o sargento Anselmo acompanhado de uma jovem, Folorinda, a quem corteja. Fabião afasta-se e Anastácio esconde-se para poder espiar o encontro amoroso do seu superior. Folorinda rejeita com veemência as propostas de Anselmo, acusando-o de infidelidade, acabando por abandoná-lo. O sargento lamenta-se de não poder segui-la por ser dia de guarda e ter de cumprir com as obrigações militares. Os dois soldados amigos reencontram-se e decidem ir a uma taberna. Enquanto bebem, Anastácio narra a Fabião, em tom jocoso, o sucedido com o sargento. No final, Anselmo convoca asperamente para o serviço os soldados, que tentam fugir. O sargento persegue-os, dando-lhes pancada, e Anastácio queixa-se de que estão eles a pagar pelo comportamento de Folorinda (<https://entribericos.com/catalogo/registo.jsp?id=5007>).

A personagem galega neste entremez é identificada como “Pascoal, galego, moço do taverneiro”. A sua intervenção resume-se a uma fala, subordinada à sua condição como criado:

Sim senhor! Ali bou xá.
Porém olhe vossa mercê
que ainda não beio a padeira
e num há nada de pan.
Obiu lá, senhor meu amo?

O recurso ao idioma galego nas falas de Pascoal contribui para o efeito de verosimilhança da peça, como, aliás, é mencionado na nota introdutória da edição de 2021: “são traços do real que invadem a peça” (2021: 6).

3.3. *Os Desprezos de um filho peralta a seu pai ou sofismas com que enganou a sua criada*

Um doutor volta a casa, depois de uma longa ausência. O filho que deixara criança está já crescido e comporta-se como um peralta. Fica com vergonha do pai, que tem uma aparência modesta, e evita-o. A mulher, pelo seu lado, fica feliz com o regresso do marido e pede ao filho que se aproxime do pai. O filho peralta havia prometido casar com Brites e quer escapar à promessa. Brites vai queixar-se ao pai. Pai e filho confrontam-se, tanto quanto ao comportamento do filho perante o pai, como quanto à promessa feita a Brites. Para escapar a esta, o peralta reconhece que prometera casar com a moça, desde que ela nunca mais falasse com outros homens, e acabara de a apanhar conversando com o seu pai. Brites conclui que nunca se deve confiar num peralta que, se nem fiel ao pai é, muito menos será a todos os demais.

A intervenção do galego restringe-se à primeira cena, quando carrega os alforjes do doutor e o ajuda a encontrar a sua casa. Não parece ser um criado, mas encontra-se ao serviço de outrem. No entanto, desde o início que se mostra provocador, não se abstendo de comentários jocosos e até insultuosos: “Mas ah xinhor: essas varvas xão xuas, ou d’alguma cavra?” ou “Mas olhe, eu axim que o bi, logo dixei que era imposible, que tibexei voas ovras, quem tinha hum nariz tão comprido”, por exemplo.

Perante as injúrias, o doutor acaba por agredir o galego e este abandona a tarefa:

–Ai! Apous boxe dá-me; apous vusque quem lhe leve os alforjes, a mais quem o ensine.
Vai-se, e atira com os alforjes ao chão.

Assim, apesar de o vermos nas funções serviçais habituais na personagem-tipo, neste caso o galego mantém a sua dignidade, não aceitando ser agredido.

3.4. O Velho Peralta

Neste entremez, o velho opõe-se ao casamento de suas filhas com os seus amantes por serem peraltas. Por iniciativa do galego, criado do protagonista, entra em cena uma cigana, que será criada das duas moças e por quem o velho se enamora. A cigana, sabendo do interesse que desperta no velho, faz com que este se vista de peralta e se veja forçado a aceitar o casamento das filhas.

Neste entremez, sabemos, a partir da enumeração das figuras, que a personagem galega se chama Braz. Logo na sua primeira intervenção percebemos que desempenha funções de criado:

De a trabalhar na cojinha,
de trager a iagoa, e tengo
tambem sido comprador
de lenha, com que carrego
xerbindo de boa gana
a xua mercê, sem proveito,
de muxila, de paxola,
de valenton, de gaitero,
e a mais de mugico

Braz mostra-se insatisfeito com a quantidade de trabalho pela qual não tem recebido nenhum tipo de rendimento, ameaçando despedir-se e voltar para a terra:

Eu num estou xatisfeito
de a xerbir a cá em casa;
e a por ixo me despeço:
eu me marxo para a terria
[...]
E num quero estar mais tẽpo
a xerbir a quem num paga.

Não querendo perder os serviços do galego, o amo acaba por pagar-lhe e convence-o a ficar. Está implícito um tipo de crítica social ao comportamento do Velho, característico do género entremezil (Miranda Menéndez, 1994: 450).

Toda a fala do galego é marcada por traços linguísticos imediatamente identificáveis. Estas marcas são ainda mais discerníveis quando entra em cena uma castelhana vinda de Toledo, Pepa, que oferece os seus serviços como criada às filhas do velho. As diferenças das línguas galega e castelhana são visíveis não só na grafia, mas no próprio vocabulário: enquanto a fala do galego é pautada por palavras provincianas e simples, Pepa utiliza vocábulos e frases mais eruditas, como podemos ver neste excerto:

Aqui prostrada a sus plantas
com bien regozijo viengo
hazer de mi voluntad
sacrificios verdaderos:
Outro impulso no me mueve
para esto mi grande affecto,
que el deseo de serviros
Com gusto, y com prompto ingenio.

Durante a restante acção, Braz intervém apenas com apartes, comentando o desenrolar da situação, servindo como “alívio cómico”, um papel que em muitas ocasiões vemos ser desempenhado por estas figuras galegas no teatro (breve) português.

3.5. Destemperos de um bazófia, jocosos e exemplares

Numa acesa discussão, uma mãe preocupada debate com o seu filho, Cornélio, acerca do comportamento esbanjador e desregrado deste descendente, apenas interessado em festas e folguedos. O galego é portador de uma carta, que vem exigir dinheiro que Cornélio perdera ao jogo. Dirigindo-se para mais uma festa, Cornélio é abordado pelo seu credor que, perante o não pagamento da dívida, o manda prender.

Neste entremez, o galego intervém apenas para entregar uma carta de um Capelista, dizendo: “D’hum Capellista trago esta cartinha; / a entregá-la sómente aqui binha” e saindo logo de seguida. Apesar de curta, a intervenção mostra mais uma vez o galego na posição de serviço aos outros, com um traço linguístico característico visível na palavra “binha”.

3.6. Casquilharia por força

Jacinta, ajudada pela sua criada, prepara-se para ir a uma festa em casa de suas primas. Aparece, então, o galego Marçal, sendo recebido com alegria pela criada, que lhe pede que a ajude a preparar o jantar. Este responde dizendo que só o poderá fazer mais tarde, uma vez que tem outras coisas a tratar para os seus senhores. O pai, ao chegar a casa, não aprecia os arranjos dos filhos para a festa, roupa e penteados, e muito menos o seu custo. Perante a oposição paterna, os filhos desistem dos trajos e demais dispêndios em que tinham incorrido, mostrando-se obedientes. A submissão dos filhos parece comover o coração do pai, que acaba por acompanhá-los à festa, dando fim à representação.

Em concordância com a maioria dos entremezes analisados até aqui, o galego Marçal é um criado de família, tratando de afazeres comuns, como ir buscar água ou fatos. No caso desta peça, ao contrário do que veremos acontecer no entremez das *Regateiras bravas*, em que o galego se apresenta em plano de igualdade com as regateiras, Marçal recebe ordens até de Felizarda, outra criada da casa que, inclusive, o insulta, chamando-lhe

“brejeiro, Galego, mandrião”. Aqui, a nacionalidade de Marçal parece até ser invocada como uma ofensa, ao mesmo nível que os outros dois adjetivos. Ainda assim, a sua postura perante as tarefas que lhe são destinadas é algo leviana, como podemos observar num diálogo que tem com Roberto, filho do senhor da casa:

Roberto: Então fostes ao Alfaiate?

Marçal: Num fui, mas estou para a hir a lá, que bale o mesmo.

Roberto: Ora não ha paciencia que me chegue para te soffrer, pois não te mandei ha mais de huma hora? E ainda a hi estas, e eu querendo vestir-me?

Marçal: Pous eu fui buscar aiagua, que me parecia mais precizo, agora se quer que ba, eu lá me boto num antecante.

Roberto: O que eu queria agora era massar-te o corpo, por não fazeres o que te mandei.

Marçal: Eles som tantos amandar, que num atino a qual hei de acudir primeiro.

O entremez deu origem a uma sequência, *A receita de ser peralta ou de casquilharia por força*, onde a personagem Marçal volta a surgir como criado. A existência desta sequela parece reflectir o sucesso que a peça teve à época, seja nos prelos seja nos palcos portugueses.

3.7. O astrólogo por nova invenção

Um barbeiro prefere dedicar-se à astrologia do que ao seu ofício. Várias personagens insistem para que venha servir os seus clientes, sendo o galego uma delas. O barbeiro recusa, porque a posição dos astros é contrária a que faça barbas ou cabelos. A mulher e as filhas estão preocupadas com a falta de dinheiro e as últimas arranjam um ardil para se casarem com os seus amantes. Acabam casadas e o pai regressa ao trabalho.

A intervenção do galego neste entremez resume-se a duas falas. A única informação que conseguimos extrair da sua curta aparição em cena é que desempenha funções de serventia, procurando cumprir as ordens que recebeu.

3.8. Entremez das Regateiras Bravas

Três regateiras, Brites, Antónia e Brásia, velha e surda, vendem peixe. Vendo-as, Feliciano e um galego, seu moço, elogiam a sua beleza e voz. As mulheres tentam convencer os homens a comprarem-lhes peixe, mas o galego recusa e insinua que o peixe não é fresco. Feliciano promete castigá-lo, enquanto vai conversando, enamorado, com as regateiras. Surge Pantufo, que se dirige a Brásia, seguindo-se uma série de mal-entendidos causados pela surdez da mulher. Com a confusão, as mulheres acabam por discutir, insultar-se e agredir-se, sendo necessária a intervenção dos homens para as separar. O entremez termina em baile.

No entremez das *Regateiras Bravas* a presença do galego resume-se a oito intervenções. O tipo de discurso por si usado exalta a sua condição inferiorizada (ou inferiorizante) que se reflecte na cena inicial, em que o galego tende não só a concordar com o amo, mas também a “protegê-lo” de algum modo, quando o aconselha a não comprar ali peixe por não o considerar fresco. Esta afirmação, ainda que ignorada por Feliciano, cujo principal objectivo é conquistar a atenção das mulheres, ofende as regateiras, causando uma troca de insultos. Aqui, é nivelada a hierarquia das personagens: o galego estará sempre em situação de inferioridade para com o amo –que, inclusive, promete castigá-lo–, mas a sua posição relativamente às regateiras é de

igualdade. Este facto é realçado quando, numa das falas da discussão, o galego afirma “Bucê não s’intrumeta cá cómigo / porque num stum jan munto pan de trigo”. Alguns versos abaixo, uma das regateiras diz: “Maroto! A mim chamar-me por você!”, ao que o galego retorque “Pos que quer que lhe chame? Su mercê?”. Ao ouvir isto, o amo ameaça violentamente o galego:

Cala-te já depressa, Mariola,
se não, te esmagarei essa cachola.
Se outra vez me tornares a falar,
a murro e pontapés te hei de matar.

O galego só torna a falar perto do fim, para comentar a altercação física entre as mulheres, num tom que quase pode ser considerado como aparte.

3.9. A Ciganinha

Maurício, velho, tem duas filhas, Narcisa e Anacleta, com idade para casar. No entanto, o pai não aprova os pretendentes das raparigas. Bate à porta Dona Pepa, oferecendo os seus serviços para ser criada das filhas. Maurício logo se enamora dela e pede-lhe que cante umas seguidilhas, requisitando uma viola, afirmando “que o meu galego a tempera”. Apaixonado, pede-a em casamento. A mulher aceita, mas percebemos depois que se trata de um ardil, quando o verdadeiro marido de Pepa entra em cena e os dois combinam roubar Maurício. Ainda sem saber da trama, Maurício, feliz com o noivado, acaba por aceitar os casamentos das filhas. O entremez termina quando o homem finalmente percebe que foi enganado e é insultado por todos.

O enredo deste entremez mostra-se bastante semelhante ao do entremez *O Velho peralta*, sendo o nome da criada, até, idêntico. O papel desempenhado pelo galego, Lourenço, é, igualmente, de serventia, com queixas acerca da falta de alimento. No entanto, no caso deste entremez, o patrão não tenta amenizar as preocupações do criado, pelo contrário, mostra-se num papel de superioridade, menosprezando o galego (“Tu não jantas, sevandija! / Dize, pois porque te queixas!”).

Mais uma vez, o discurso do galego é marcado por traços da oralidade e de tipificação de sotaque, com alguns castelhanismos e presença de hiper-correcção. O criado menciona ainda, numa ária, a Galiza:

A barriga siempre ronca,
Siempre anda rum, rum, rum;
Num ai broa, num ai baca,
Num ai nada de bacum.
Ai la, le le, la le Galicia.
Leve o demo el viego tonto,
a fome, mas a codicia.

Também neste entremez a diferença entre o discurso de Dona Pepa e de Lourenço é visível: ainda que o castelhano daquela não esteja de acordo com a norma padrão, não vemos a mesma tipificação existente nas falas do galego.

3.10. *Mestra Abelha*

Uma rapariga tem encontros com o amante na casa da sua mestre. O pai e o seu criado tentam apanhá-los em flagrante, mas são enganados, nunca descobrindo o rapaz. O galego aparece para ajudar no logro, auxiliando a fuga do amante com vista ao casamento com a menina. Os namorados têm sucesso e casam-se, acabando por receber a bênção paterna.

Neste entremez, o galego, que só no texto da peça percebemos chamar-se Bento, intervém apenas numa cena e, mais uma vez, surge num papel de subserviência, cumprindo as ordens que lhe são dadas. É necessário para o sucesso do plano engendrado, desempenhando um papel que implica apenas força física, ainda que se queixe dizendo “Apous tão vien xe eu lo xouviera non binha a fazer este caminho, inda que me pinxaxen três reales. (*Com o bahú às costas*)”.

3.11. *Guerras de Manjeriço e Bergamota ou o outeiro nocturno*

Dois jovens, Juliano e Roldão, cortejam duas moças, Anália e Merlinde, de quem receberam um ramo de manjeriço e outro de bergamota, que devem conservar e estimar como prova do seu amor. Com a ajuda dos criados, combinam um encontro nocturno no outeiro, onde estarão também as figuras do galego, do anão e do gago. Para as conquistar, glosam os motes concedidos por elas, fazendo-o também as três figuras. Enquanto os jovens são aplaudidos, as três figuras são vilipendiadas após as suas glosas. O pai das moças, apesar de inicialmente renitente em aceitar os jovens pretendentes, acaba por autorizar os casamentos.

A intervenção do galego surge, como se disse, a par da de outras figuras-tipo, o anão e o gago. Parecem todas corresponder a estereótipos inferiores, que contribuem para o reforço da imagem positiva das personagens masculinas principais, os dois jovens, que se distinguem não só pelas suas qualidades próprias, mas também pelo confronto com estes outros.

Tanto a fala do gago como a do galego apresentam traços linguísticos identificativos das suas qualidades específicas.

3.12. *Os efeitos da poesia vária*

Malandrino, velho, conversa com Leopoldo, seu amigo, acerca do arraial onde irão na manhã do dia seguinte. Pede a Lambão e Marisco, criados dos maridos das suas duas filhas que preparem dois burros para carregar as raparigas no caminho.

Durante a viagem, encontram um séquito de galegos que se deslocam para o mesmo arraial. Decidem fazer o caminho juntos, para indignação de Leopoldo, que insulta os galegos e tenta atacá-los. Os restantes homens separam a altercação e prendem Leopoldo a um burro, terminando o entremez.

Neste entremez, são atribuídas apenas três falas aos galegos, distribuídas por duas personagens, informando os seus interlocutores do local para onde se dirigem. Não são identificadas quaisquer marcas de uma tentativa de mimetização de um sotaque. No entanto, a didascália que marca a entrada deste “séquito de galegos” em cena dá-nos algumas pistas sobre a sua caracterização:

Ao som de huma gaita, e tambor vem sahindo séquito de Galegos, dos quaes bailarão dous, e entoarão hum som Galiziano. Leopoldo, dezembainha a espada querendo envistir aos ditos, e Malandrino, Terencio, e Salviano o detem.

Ainda que Leopoldo mostre algum desconforto pelo encontro, não podemos afirmar que seja motivado pela nacionalidade do grupo, já que, no decorrer do entremez, esta personagem indiciava já uma personalidade quezilenta, incomodando os próprios companheiros de viagem iniciais.

4.

A figura do galego

A análise anterior pretende mostrar que os textos de teatro português, na medida em que são expressão da cultura de uma sociedade num dado momento histórico, são simultaneamente uma fonte importante para verificar a maneira como se constroem representações sociais e valores numa dada época, e uma fonte para a História do Teatro, principalmente em épocas onde não abunda documentação de outro tipo. Como afirma Helena Reis Silva,

Para a prática teatral quinhentista há um preceito que determina que o espectáculo comece com a Representação; em escritos coevos sobre o teatro ainda não o encontrei mas ele está amplamente plasmado no texto das peças de que temos testemunho. Aí temos em mãos a mataria falante de um teatro que se sabe teatro e, quase sempre, o diz por palavras. Por isso, quando sabemos tão pouco do que terá sido a sua execução material é ainda nos textos - ficção tornada agora realidade - que com maior segurança buscamos e encontramos pistas e indícios (2011: 227)

O *corpus* de teatro breve ibérico parece particularmente pertinente para recolher dados sobre a prática, o tempo e o modo de fazer teatro, uma vez que, nestes textos, as circunstâncias da representação são, frequentemente, mostradas (local, data/celebração, actores), como podemos ver na referência a Monção no *Diálogo ao Nascimento do Menino Jesus*. Olhar para este *corpus* permite, ao mesmo tempo, perceber historicamente as figuras representadas, ao pô-las em cena tal como eram percebidas naquele tempo, e ver o modo como eram encenadas ficcionalmente.

A escassez de produção impressa de obras galegas durante o *Siglo de Oro* não permite que façamos uma análise do modo como o galego se retratava a si próprio, seja histórica seja ficcionalmente, nesta época. Sobre isso, aliás, Xesús Alonso Montero diz-nos mesmo: “Lo cierto es que que Galicia en el siglo XV ya no hace literatura en su lengua” (1970: 15). Esta situação mantém-se até às primeiras décadas do século XIX, justificada, nos séculos mais longínquos, tanto pela perda de um público culto, onde nem a maioria dos nobres era alfabetizada, como pela escassez de mecenato para trovadores e poetas, que outrora apresentavam grande actividade escrita, limitando-se agora à apresentação oral das suas cantigas (*Enciclopedia*, 2000: 26-27). A guerra da sucessão ao trono de Castela entre 1475 e 1479, cujo desfecho levou à aplicação de uma política “fortemente uniformadora, centralizadora e autoritaria” (*Enciclopedia*, 2000: 28) por parte dos Reis Católicos contribui para este apagamento/esquecimento da literatura (e até da própria língua) galegas. O castelhano passa a considerar-se a língua mais erudita e correta, sendo o galego relegado para contextos não oficiais. Foram até proibidas reuniões familiares com duração superior a um dia, impedindo assim a comunhão essencial para o desenvolvimento de actividades culturais (*Enciclopedia*, 2000: 29).

Ainda assim, é possível recuperar alguma produção literária galega dos séculos XVI e XVII, maioritariamente em verso, bem como um reduzido número de entremezes e algumas peças teatrais. Alguns textos e notícias da época referem ainda a circulação oral de literatura, principalmente entre as camadas mais iletradas da sociedade (*Enciclopedia*, 2000: 31). Sabemos também que alguns autores galegos participavam com os seus textos em festas e certames literários (*Enciclopedia*, 2000: 39).

Muito do teatro representado na Galiza à época estava a cargo de companhias e atores castelhanos, abordando, principalmente, temas religiosos. É bastante provável ainda que no sul da Galiza existisse uma tradição de teatro breve, do qual a peça mais representativa será o *Entremés famoso en que se contiene la contienda que tubieron los labradores da la feligresía de Caldelas con los portogueses sobre la pesca del río Miño*, datado de 1671 e atribuído a Gabriell Feixoo de Araúxo. A obra, que conheceu a sua primeira edição em 1953, por Bouza-Brey, aborda comicamente um conflito entre portugueses e galegos –com possível base histórica–, e mostra-se como “unha versión aceptable e representativa da fala daquele tempo na comarca de Tui” (*Enciclopedia*, 2000: 50). Tal como vemos nos entremezes aqui analisados uma caracterização específica da figura do galego, quer na fala, quer na representação do seu lugar na sociedade portuguesa dos séculos XVII e XVIII, também neste exemplar galego é feita uma ilustração tipificada do português:

E, xa que logo, o máis poderoso factor de comicidade é a linguaxe, sobre todo cando falan os personaxes portugueses, perfectamente caracterizados –como individuos e como grupo– pola súa expresión, próxima á do personaxe galego pero ben diferenciada non só en certos trazos fonéticos, gramaticias e léxicos, senón, sobre todo, no rexistro deliberadamente literario (*Enciclopedia*, 2000: 51)

Em relação ao retrato do galego por parte do Outro, o sistema teatral português dos séculos XVII e XVIII não é o único no qual os galegos assumem um papel-tipo e são mostrados como tendo uma identidade de grupo e, conseqüentemente, estereotipados. Na medida em que estas construções reflectem a visão de um grupo sobre outro, em que aquele que constrói a imagem tenderá a impor a sua visão do que é a história, a construção destas figuras é, naturalmente, diferente, consoante o local e o olhar de onde são vistas. Estas imagens implicam sempre um olhar externo, que reflecte, necessariamente, os preconceitos e pré-juízos daqueles que olham e descrevem. Deste modo, se nas comédias espanholas de Lope de Vega e Tirso de Molina, por exemplo, também é possível distinguir o galego como figura-tipo, as características que lhe são atribuídas são diferentes das que vemos nos textos portugueses. Assim, nessas comédias, além do galego vulgar, do povo, surge representada a nobreza galega –de que não há vestígio nos textos portugueses–, que é vista como “a melhor de Espanha”, sendo o povo “o pior” (Andrès 2011: 20). Os galegos são, nos textos destes autores, caracterizados tanto por traços positivos como negativos, sendo estes últimos mais frequentes, sobretudo quando associados a pessoas de classes baixas, destacando-se a sua falta de cultura e falta de higiene, associada à falta de pureza do seu sangue (Andrès, 2011). É ainda frequente a associação e caracterização como “nabos”, reforçando o elemento fálico que esta imagem comporta. Além de permitirem um retrato social do galego desta época, as comédias do *Siglo de Oro* onde encontramos estas personagens possibilitam também o conhecimento dos traços característicos da língua galega. Nota-se, no entanto, por exemplo em Tirso de Molina, uma contaminação da língua, atribuindo ao galego palavras em português (<https://elrethohistorico.com/seculos-escuros-gallega-siglo-de-oro-tirso-claramonte/>, consultado a 19 de Maio de 2022), num movimento semelhante ao que veremos nos entremezes portugueses.

Nos entremezes que analisámos, a figura do galego é apresentada a partir de dois pontos de vista diferentes: (i) o galego como natural de um local específico –a Galiza–, em que a construção da personagem se baseia na história e na realidade locais; e (ii) como figura-tipo, desempenhando funções subalternas, seja como criado seja noutras funções ao serviço dos outros. Note-se que grande parte das figuras de galego presentes no nosso *corpus* não tem nome, sendo apenas identificadas como “galego”, reforçando a ideia de que devem ser vistas como um tipo, comum e com características distintivas como grupo.

Nestes textos portugueses, toma-se, então, por modelo o emigrante que vem da Galiza para Lisboa à procura de trabalho, muito comum no século XVIII (cfr. *Diálogo ao Nascimento do Menino Jesus, Velho peralta* ou *A Ciganinha*, por exemplo), designadamente para as duas grandes obras públicas que requeriam muita mão-de-obra: o aqueduto, a partir de 1731, e a reconstrução da cidade após o terramoto de 1755 (Grygierzec & Ferro Ruibal, 2009: 83). Em regra, desempenhavam sobretudo ofícios humildes, não qualificados, que não eram ocupados por portugueses ou que estes evitavam, como os cargos de aguadeiro⁷ ou de criados, substituindo e funcionando como mão-de-obra barata. Além da emigração para Lisboa, os galegos aproveitavam ainda as oportunidades de trabalho que decorriam da exploração agrícola e vinícola, sobretudo no Minho e no Alto Douro vinhateiro e, também aí, na construção (Fernández Cortizo, 2020: 119). O adágio popular, ainda hoje vigente em Portugal, “trabalhar como um galego”, reflecte o estereótipo do galego como alguém que se dedica arduamente ao desempenho de tarefas difíceis (Pazos, 2012: 379). Idealmente, ficavam em Portugal apenas o tempo suficiente para juntarem um pequeno pecúlio que lhes permitisse voltar à terra de origem, em melhores condições. Alguns acabavam, no entanto, por se estabelecerem em Portugal, fundando tabernas ou casas de pasto (sobre este assunto, cf. Carrasco González, 2020: 62).

A emigração para Portugal era, aliás, muito distinta da emigração para Castela. Enquanto ali eram explorados, de Portugal conseguiam muitas vezes voltar ricos. O contraste era de tal ordem, que as autoridades espanholas ponderaram proibir a emigração para Portugal (Grygierzec & Ferro Ruibal, 2009: 84-5). De acordo com Fernández Cortizo (2020: 119), Portugal oferecia, designadamente, vantagens salariais: não só os salários eram mais elevados, como a moeda se encontrava valorizada face à espanhola.

Este processo migratório inspira o estereótipo que leva à figura-tipo, ficcional, do galego em Portugal, ainda presente no século XVIII. Assim, mesmo quando os textos não o mostram como um emigrante que desempenha determinado tipo de funções, este quadro está sempre presente na construção da figura. Nesta medida, são reconhecíveis características comuns aos galegos presentes nos textos de teatro breve dos séculos XVII e XVIII que simultaneamente reflectem a realidade da época e mostram a forma como a figura era vista e, como tal, encenada.

4.1. Falar galego

Um dos traços específicos que caracteriza as personagens galegas nos textos de teatro em Portugal é o modo como o seu falar próprio é retratado. É uma característica que vem já dos textos do século XVI e que é comum

7 Grygierzec & Ferro Ruibal (2009: 83) afirmam que os vocábulos *galego* e *aguadeiro* chegam a ser considerados sinónimos, no português da época, dando origem ao refrão galego: “Os portugueses teñen a auga, mais nós vendémoslla”.

à generalidade dos entremezes que analisámos. Como vimos, no século XVI, a expressão *falar galego*⁸ adquiria o significado de um modo de falar pouco claro em que a troca entre a fricativa labiodental sonora *v* e a consoante bilabial *b* ou o uso da fricativa pós-alveolar surda *j* em lugar da fricativa alveolar surda *s* aparecem com frequência.

Estes atributos da linguagem dos galegos estão presentes nos entremezes dos séculos XVII e XVIII, e podem ser sintetizados do seguinte modo:

- (i) em termos fonéticos, a generalização da fricativa palatal surda *j*, a par da troca de *v* e *b*. Estes traços são visíveis em todos os entremezes com excepção de *Os efeitos da poesia vária*. A estes acrescem, com alguma frequência, a troca da vogal semifechada *e* pela aberta *a*, como na palavra *senhor* que passa com regularidade a *xanhor* - cfr. *O Velho Peralta*. Ainda neste entremez, assim como em *A Mestra Abelha*, assiste-se a uma ditongação da vogal *a* em *ai*, visível, respectivamente em "a iagua" e na deturpação do nome da senhora, "Ana", que é grafado como "Aynna", num fenómeno de ditongação, ainda hoje presente no falar do Norte de Portugal. Em sentido contrário, isto é, de monotongação, veja-se a alteração da palavra *não* para *num*, por exemplo.
Note-se, no entanto, que relativamente ao entremez de *O Velho Peralta* Carrasco González afirma existirem nele vários castelhanismos "que salpican su [do galego] português agallegado" (2020: 68-69). A interferência do castelhano no falar galego é reconhecível ainda, em maior ou menor grau, nos entremezes *Casquilharia por força*, *O astrólogo por nova invenção*, *Regateiras bravas* e *A Ciganinha* (Carrasco González, 2020: 71, 74 e 72). No caso de *O astrólogo por nova invenção*, o traço característico do castelhano descrito por Carrasco González é a utilização de *le* em vez de *lhe* ("Só le falta a cabelleira");
- (ii) a nível sintáctico, a característica da língua galega que é reconhecível no *corpus* analisado é a colocação preferencialmente proclítica dos pronomes átonos, visível, por exemplo, no verso "eu *me marxo* para a tãria", no *Velho Peralta*. Também neste entremez, à semelhança do que acontece em *Casquilharia por força*, se pode reconhecer a inclusão de uma preposição com valor enfático (cf. "de a xerbir *a cá* em casa"), que Miranda Menéndez (1994: 452-3) reconhece como caracteristicamente galega;
- (iii) a nível morfológico e semântico são poucos os traços especificamente galegos discerníveis nos textos. Aliás, é lexicalmente que se encontra uma maior contaminação dos castelhanismos no falar galego, com a utilização abundante de palavras como "entonces" ou a forma verbal "tengo" (Miranda Menéndez, 1994: 453);
- (iv) por fim, será de notar, como faz Miranda Menéndez (1994: 453), a falta de exaustividade na utilização destas características, havendo casos em que seria de esperar a utilização de um grafema em vez do que é usado - o exemplo que dá é a consagração de "me despeço" e não "me despeço", que seria a forma esperada, dada a generalização da fricativa palatal surda *j*.

A origem comum das línguas portuguesa e galega, o galego-português dos séculos XII a XIV, faz com que a inclusão de traços que tornam a fala das personagens *agalegada* não prejudique a compreensão, pelo público português, daquilo que é dito.

8 Miranda Menéndez (1993: 449) designa por "falar galego" a "linguagem que aparece sempre na boca de personagens reconhecidas como 'galegos', sendo esse reconhecimento feito pelo contexto ou simplesmente pelo uso do etnónimo", recordando que se designava por galego todos os homens do Norte, detentores de "elementos linguísticos que o lisboeta entendia aparentados".

5.

Considerações finais

O modo como a língua galega é tratada nos textos que analisámos é paradigmático da impossibilidade de retratar uma realidade histórica sem que esta seja contaminada pelo olhar do observador. O galego é quase sempre apresentado com um modo de falar específico, característico, que, ao mesmo tempo que o singulariza, põe em destaque o seu carácter rústico e da sua língua, por oposição às línguas-padrão de Portugal e de Espanha. Serem mostrados como não-falantes das línguas que são norma, seja no país de onde são naturais seja no país para onde emigraram, realça a sua origem provinciana e contribui para a caracterização caricatural, cómica e inferiorizante a que assistimos nestes textos. Além disto, muitas vezes, nas falas que lhes são atribuídas, encontra-se vocabulário exclusivo do castelhano, o que será reflexo de uma realidade teatral à época familiarizada, pelo contexto histórico-cultural, com a língua castelhana, demonstrando, portanto, uma tendência para a hiper-correcção da fala do galego. É porque os autores portugueses – e a sociedade portuguesa de uma maneira geral – conhecem o castelhano e pelo facto de este ser tido como uma língua de poder, que as tentativas de representação de uma língua provinciana, o galego, são contaminadas “con formas propias de otra lengua de prestigio, el castellano, con las que ganarse mayor respeto” (Carrasco González, 2020: 63). O teatro breve será, então, palco da realidade histórica, seja por ser o seu retrato, seja por ficcionalizar características que reflectem, em qualquer caso, o modo de actuação dos agentes teatrais (neste caso, o autor de teatro e a sua visão sobre a língua galega).

Numa perspectiva diacrónica, comparando com o século XVI, a profusão de textos de teatro breve dos séculos XVII e principalmente XVIII que têm no seu elenco um galego mostra, desde logo, uma presença progressivamente mais significativa desta figura nos palcos portugueses. Perde-se, no entanto, um traço marcante destas personagens: o carácter mentiroso que frequentemente estava associado à ideia de galego na dramaturgia quinhentista lusa. Nas peças aqui analisadas, independentemente da extensão do papel, o galego mostra-se em cena não como antagonista ou figura vil, mas revelando até alguma familiaridade com um público português que o reconhece e que parece querer continuar a vê-lo no palco. Esta alteração no tratamento da figura, leva a admitir que, nos séculos XVII e XVIII cresça a simpatia do olhar português sobre a identidade galega, também provavelmente em resultado do crescimento de laços fraternais entre duas identidades ibéricas sob a ameaça constante do domínio político e cultural espanhol – não esqueçamos que Portugal esteve sob o domínio espanhol entre 1580-1640. Veja-se, neste sentido, o entremez galego de Gabriel Feixoo de Araújo, que reflecte “un inegable sentimiento de integración” onde os dois povos “forman parte dunha unidade humana, económica e social” (*Enciclopedia*, 2000: 51).

A caracterização que dos galegos é feita, nos entremezes portugueses dos séculos XVII e XVIII, como um grupo pobre, forçado a deixar a sua terra, assumindo papéis subalternos na sociedade, com marcas dialectais específicas que remetem para uma certa rusticidade permite traçar um retrato não só dos galegos e da Galiza da época, mas também de Portugal, uma vez que o modo como se olha para o Outro é um reflexo do próprio.

Agradecimentos

Agradecemos ao nosso colega e amigo José Pedro Sousa a revisão e sugestões neste trabalho, designadamente a propósito da figura do galego no teatro de autores portugueses do século XVI.

Referências bibliográficas

Referências primárias

[S.n.] (s.a.). *Diálogo ao Nascimento do Menino Jesus*. Arquivo Nacional Torre do Tombo, Manuscritos da Livraria 2182, ff. 154-161.

[S. n.] (s.a.) *Entremez dos Efeitos da poesia vária*. Lisboa, na oficina de António Gomes.

[S. n.] (s.a.). *Entremez Guerras de Manjerição e Bergamota ou o outeiro nocturno*. Lisboa: Oficina de António Gomes.

[S.n.] (s.a.). *Entremez da Mestra Abelha*. Lisboa: Oficina de Simão Tadeu Ferreira.

[S.n.] (1774). *Entremez dos Desprezos de um filho peralta a seu pai ou sofismas com que enganou a sua criada*. Lisboa: Oficina de Francisco Sabino dos Santos.

[S.n.] (1776). *Entremez do Velho Peralta*. Lisboa: Oficina de Francisco Sabino dos Santos.

[S.n.] (1781). *Entremez da Casquilharia por Força*. Lisboa: Oficina de Domingos Gonçalves.

[S.n.] (1784). *Entremez do Astrólogo por Nova Invenção*. Lisboa: Oficina de António Gomes.

[S.n.] (1786). *Entremez das Regateiras Bravas*. Lisboa: Oficina de Luís Ameno.

[S.n.] (1794). *Entremez d'A ciganinha ou o velho logrado pela sagacidade da criada que por querer casar com ela ficou sem filhas, sem noiva e sem dinheiro*. Lisboa: Oficina de António Gomes.

[S.n.] (2010). *Auto do Dia do Juízo*. Teatro de Autores Portugueses do Século XVI. Disponível em <http://www.cet-e-quinientos.com> (Consultado em 19.05.2022).

[S.n.] (2010). *Caseiro de Alvalade*. Teatro de Autores Portugueses do Século XVI. Disponível em <http://www.cet-e-quinientos.com> (Consultado em 19.05.2022).

Chiado, António Ribeiro (2010). *Prática dos Compadres*. Teatro de Autores Portugueses do Século XVI. Disponível em <http://www.cet-e-quinientos.com> (Consultado em 19.05.2022).

Costa, Francisco da (2010). *Conversão de Santo Agostinho*. Teatro de Autores Portugueses do Século XVI. Disponível em <http://www.cet-e-quinientos.com> (Consultado em 19.05.2022).

Costa, José Daniel Rodrigues da (s.a.). *Entremez dos Destemperos de um Bazófia, Jocosos e Exemplares*. Lisboa: Oficina de Crispim Sabino dos Santos.

Cunha, José António da (2021). *Os dois soldados amigos*. Ed. de Camões, José, Macedo Alina, Carvalho, André, & Colombini, Gustavo. Lisboa: J. C. & Centro de Estudos de Teatro.

Escovar, João (2010). *Auto de Florença*. Teatro de Autores Portugueses do Século XVI. Disponível em <http://www.cet-e-quinientos.com> (Consultado em 19.05.2022).

Prestes, António (2010). *Auto da Ave Maria*. Teatro de Autores Portugueses do Século XVI. Disponível em <http://www.cet-e-quinientos.com> (Consultado em 19.05.2022).

Vasconcelos, Jorge Ferreira de (2010). *Comédia Eufrosina*. Teatro de Autores Portugueses do Século XVI. Disponível em <http://www.cet-e-quinientos.com> (Consultado em 19.05.2022).

Vicente, Gil (2005) [1562]. *Auto das Fadas*. Ed de. José Camões. Lisboa: Quimera.

Vicente, Gil (2010). *Tragicomédia Romagem dos Agravados*. Teatro de Autores Portugueses do Século XVI. Disponível em <http://www.cet-e-quinientos.com> (Consultado em 19.05.2022).

Referências secundárias

Asensio, Eugenio (1971). *Itinerario del entremez: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*. 2ª edição revisada. Madrid: Gredos.

Andrès, Christian (2011). "El personaje del gallego en algunas comedias de Lope de Vega y de Tirso de Molina". Em Azaustre Galiana, Antonio, & Mosquera Fernández, Santiago (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Santiago de Compostela 7-11 de julio de 2008)*, 19-29. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

Barata, José Oliveira (1977). "Entremez sobre o entremez", *Biblos*, 53, 389-405.

Camões, José (2007). *Teatro português do século XVI*. Tomo I. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Camões, José (2018). "Editar el escenario portugués". Em Giuliani, Luigi, & Pineda, Victoria (eds.), *Entra el editor y dice: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*, 277-296. Veneza: Edizioni Ca' Foscari.

Carrasco González, José (2020). "La lengua gallega en el teatro de cordel portugués: estudio lingüístico". *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos*, 23 (especial), 61-78.

Enciclopedia = AAVV. (2000). *Galicia*. Tomo XXXI. *Literatura. Os Séculos Escuros. O século XIX*. Coruña: Hércules de Ediciones.

Fernández Cortizo, Camilo (2020). "Ganar la vida al otro lado de la 'raya': la emigración a Portugal desde la jurisdicción de Cotobade (SS. XVIII-XIX)". Em Fernández Cortizo, Camilo, González Lopo, Domingo L., & Sobrado Correa, Hortensio (orgs.), *Gañar a vida cruzando a Raia. Emigración gallega a Portugal (Siglos XVI-XIX)*, 113-154. Santiago de Compostela: Alvarellos Editora.

García Lorenzo, Luciano (1995). "¿Teatro menor? – ¿Teatro breve?: Sobre una obra inédita de Lauro Olmo", *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, 8, 211-217.

Grygierzec Wiktoria, & Ferro Ruibal, Xesús (2009). "Estereotipos na fraseoloxía: o caso galego-português", *Cadernos de Fraseoloxía Galega*, 11, 94-105.

Marques, Andresa (2021). *Entre a versão e a variante: casos exemplares de entremez portugueses dos séculos XVII e XVIII. Edição e estudo*. Lisboa: Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Miranda, Francisco Sá de (2010). *Comédia dos Estrangeiros (1559)*. Teatro de Autores Portugueses do Século XVI. Disponível em <http://www.cet-e-quinientos.com> (Consultado em 19.05.2022).

Patrício, Lurdes (2021). *Exemplos Antigos: paremiologia e fraseologia no Teatro Português do Século XVI: provérbio, ditados, adágios, anexis, rifões e outros ditos e setenças quinhentistas*. Tavira: Câmara Municipal de Tavira & Centro de Estudos de Teatro.

Pazos, Carlos (2012). "De João de Redondella a Os galegos são nossos irmãos. Aproximação à imagem da Galiza e dos galegos em Portugal nos inícios do século XX". Em Fernández García, María Jesús, & Leal, Maria Luísa (coords), *Imagologías ibéricas: construyendo la imagen del otro peninsular*, 379-386. Mérida: Gobierno de Extremadura.

Ramos, Noémio (2013). *Gil Vicente, O Clérigo da Beira. O povo espoliado em pelota. História da Europa-34*. Faro: Ed. de autor (ebook).

Rebello, Luiz Francisco (1957). "Entremés". Em Luigi Chiarini (dir.), *Enciclopedia dello spettacolo*. Vol. IV. Roma: Casa Editrice le Maschere.

Rodríguez, Arturo (2021). "El gallego de los 'Séculos Escuros' en la literatura del Siglo de Oro". Disponível em <https://elrethohistorico.com/seculos-escuros-gallega-siglo-de-oro-tirso-claramonte/> (Consultado em 19.05.2022).

Silva, Helena Reis (2011). "Representador - notas deambulantes". Em Calderón, Manuel, Camões, José, & Sousa, José Pedro (eds.), *Por s'entender bem a letra. Homenagem a Stephen Reckert*, 227-236. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.