

VANDA ANASTÁCIO

Nota Breve acerca de «El Rei Seleuco»

Santa Barbara Portuguese Studies

COIMBRA – 2006

Nota Breve acerca de «El Rei Seleuco»

Vanda Anastácio

Universidade Católica Portuguesa

Publicado pela primeira vez em 1645 e atribuído a Camões desde então, o auto de *El Rei Seleuco* dramatiza, integrando-a numa situação cénica em que surge como «teatro dentro do teatro», uma historieta antiga, conhecida na segunda metade do século XVI graças a uma longa cadeia de transmissão, cujo primeiro elo conhecido se crê ter sido Valério Máximo no século I d.C.. Ao longo dos anos, muitos foram os estudiosos que identificaram marcos nessa longa cadeia que inclui, para além dos autores latinos, Plutarco (46-120 d.C.), Luciano de Samósata (séc. II d.C.) e Apiano (séc. II d.C.), precursores do Renascimento italiano como Petrarca (1304-1374) e Boccaccio (1313-1375), os escritores quatrocentistas italianos Leonardo Bruni (1370-1444) e Matteo Bandello (1485-1562), e o dramaturgo peninsular Fernando de Rojas (1468-1541)¹.

¹ Estudos marcantes na determinação destas fontes foram os de Ruth Lee Kennedy, «The theme of Stratonice in the Drama of the Spanish Peninsula», *Papers of the Modern Language Association*, New York, vol. LV, nº 4, Dezembro 1940, pp. 1010-1032, de Eugenio Asensio, «Sobre el rey Seleuco de Camões», *Boletim de Filologia*, Lisboa, t. 11, nº2, 1950, pp. 304-319 reimpr. *Estudios Portugueses*, Lisboa, F. C. Gulbenkian, pp. 285-301 e de Maria Idalina Resina Rodrigues, *Sobre o Teatro camoniano*, FAOJ, s.d., *Idem*, «O Auto d'el-rei Seleuco: oportunidade e sentido de um trabalho dramático», *Actas da V Reunião Internacional de Camonistas*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1987, pp. 399-418 e *Idem*, «O teatro no teatro: a propósito de *El-Rei Seleuco* e de outros autos quinhentistas» *Arquivos do centro Cultural Português*, nº 16, 1981, pp. 469-485. Mais recentemente, Maria de Fátima Silva regressou ao problema das fontes no trabalho «Tradição clássica no Auto de Camões de *El Rei Seleuco*» *Humanitas*, Coimbra, vol. LVI, 2004.

A presença recorrente de alusões ao tema em textos do século XVI atesta a sua ampla difusão na época. Em 1940 Ruth Lee Kennedy sublinhava já que, no período em que a peça de Camões foi escrita, o seu assunto era amplamente conhecido². E em 1950 Eugenio Asensio veio relativizar o possível peso das fontes greco-latinas sobre o texto de Camões, apoiado na proximidade existente entre a versão camoniana e o comentário de Bernardo Illicino que, nas versões castelhanas dos *Trionfi* de Petrarca, estampadas entre 1512 e 1541, acompanha o texto do cantor de Laura³. Completa estas indagações o trabalho de Maria de Fátima Silva publicado em 2004, o qual, passando em revista, para além das elaborações já aludidas, textos e estratégias dramáticas comuns a Camões e a dramaturgos clássicos como Eurípedes, conclui que, «no seu conjunto, o Auto é claramente um exemplo de contaminação de modelos.»⁴

No decurso dos trabalhos preparatórios que conduziram à edição do *Teatro Completo* de Camões⁵ deparámo-nos com uma versão do mito que não vimos mencionada neste contexto e que nos parece poder contribuir para compreender melhor a utilização que faz Luís de Camões do episódio do Rei Seleuco e de seu filho. Trata-se de um romance de autor anónimo, em verso e em língua castelhana, acompanhado de música e destinado ao canto, incluído no livro de música compilado por Estevan Daça, que foi publicado em Valladolid em 1576 com o título: *Libro de Musica en cifras para Vihuela, intitulado el Parnasso*⁶. Eis o texto, tal como surge nessa edição:

² Eis as suas palavras, p. 1017: «The truth is that by the time *El Rey Seleuco* was written, the theme was common knowledge.» (Kennedy, «The theme of Stratonice in the Drama of the Spanish Peninsula» *Papers of the Modern Language Association*)

³ Eugenio Asensio, «Sobre el rey Seleuco de Camões», *Boletim de Filologia*.

⁴ Maria de Fátima Silva, «Tradição clássica no Auto de Camões de *El Rei Seleuco*» *Humanitas*, p. 469.

⁵ Vanda Anastácio, *Teatro Completo de Camões*, Porto, Edições Caixotim, 2005.

⁶ Estevan Daça, «Comiença el libro tercero de Musica en cifras para Vihuela, el qual contiene un Romance, y algunos Sonetos y Villanescas en letra Castellana, y Villancicos, en todo lo qual se señala la voz con unos puntillos: y al cabo del ay dos canciones Francesas tañidas sin cantar MDLXXVI» *Libro de Musica en cifras para Vihuela, intitulado el Parnasso*, Valladolid, Diego Fernandez de Cordova, 1576 o texto da versão a que aludimos encontra-se no «libro tercero», fols. 74v-75r. Note-se que existe uma edição musical desta obra, feita em 2001, em CD, pela Editora Arcana com o título: «Estevan Daça, *El Parnasso*», e execução de José Hernandez Pastor e Ariel Abramovitch.

ROMANCE

Enfermo estava Antioco
 principe de casurya
 de Estratonice la reyna
 ferido de amor jacia

Muger era de su padre
 rey dometrio se dezia
 el Rey era viejo anciano
 Y ella linda a marabilla

Mal doliente esta en la cama
 Calla y siempre padescia
 Por ser como es su madrastra
 Sufre y la llaga encubria.

5

Determina de morir
 Antes que de su mal diga
 Y quanto el mas lo encubre
 Muy mayor daño le hazia

Muchos medicos le curan
 Ninguno la causa atina
 Uno tomandole el pulso
 La Reyna que a verlo iba

10

Alterose el pulso tanto
 Que el medico la entendia
 Fuesse luego para el Rey
 Desta manera dezia.

Diziendo, sepa su Alteza
 Que Antioco moriria
 Su mal no lleba remedio
 Pues por mi muger moría

Y no se le dare
 Aunque me cueste la vida.
 Mucho le regala el Rey
 Dale ciudades y villas

15

Dixo el medico señor
 Si como es la muger mia
 Fuesse la tuya el buen Rey

Trata-se, como se verifica, de um romance artístico, composto, ou adaptado, como era usual nos meios musicais eruditos de então, à unidade estrófica da quadra octossilábica, por comodidade de adequação melódica, mas no qual se procurou manter o estilo dos romances velhos, retomando traços de linguagem cristalizados pela tradição. É o que se observa no verso inicial «Enfermo estaba Antioco», que recorda *incipits* de romances como «Doliente estava, doliente, ese buen rey Don Fernando», do qualificativo «linda a marabilla», de fórmulas como «Muchos medicos le curan / Ninguno la causa atina», etc. A mesma preocupação de adequação ao género romancístico parece ter presidido à redução da narrativa aos seus elementos essenciais, eliminando por menores não directamente relacionados com o desenrolar da intriga mas mantendo, no entanto, um ritmo na apresentação dos factos capaz de prender a atenção do ouvinte - e do leitor - até deixá-lo suspenso, no final, da pergunta do médico com que o romance termina. A leitura atenta deste permite, não só detectar inúmeros pontos de contacto com a versão camoniana (comuns, aliás, a outras fontes clássicas e vulgares que a precederam) mas, também, observar o modo como o autor da letra desta adaptação ao canto deixou de fora a resposta do rei e o desenlace transmitido pela tradição anterior.

O procedimento de truncar os últimos versos de textos de romances conhecidos no momento da sua publicação é, como sublinhou Menéndez Pidal, um fenómeno corrente nos cancioneiros de Romances publicados na segunda metade do século XVI. Tão frequente que, em sua opinião, pode apenas ser deliberado, uma vez que as escolhas dos versos a truncar são explicáveis, na generalidade, por motivos de ordem estética, pois contribuem para deixar em aberto o leque das possibilidades de interpretação⁷. No caso de que aqui brevemente nos ocupamos, parece-nos que a truncagem evidente no texto musicado pelo *vihuelista*, constitui um alerta para a dificuldade que representava trabalhar, na sua totalidade, a historieta antiga. Cala-se a possibilidade da cedência da esposa de Seleuco a seu filho, e com ela a evocação indirecta do tabu do incesto.

Como salientou Ruth Lee Kennedy no estudo acima mencionado, os dramaturgos da Península Ibérica que abordaram o tema procuraram

⁷ Diz, por exemplo, em *Estudios sobre el Romancero*, p. 372 «El fragmentarismo del Romancero es, pues, un procedimiento estético: la fantasía conduce a una situación dramática hasta un punto culminante, y allí, en la cima, aletea hacia una lejanía ignota sin descender por la pendiente del desenlace»

evitar a transposição directa da intriga primitiva constituindo Camões, em sua opinião, uma excepção quanto a este particular:

In the Spanish peninsula it is the only instance that has come to my attention where the original story has been dramatized without change. Even Torres Naharro, child of the Renaissance that he was in some ways, had rejected marriage of son and stepmother.⁸

Como explicar esta discrepância? Seria o assunto menos escabroso para o público do auto camoniano? Teria sido menos espinhoso, para o dramaturgo português, lidar com ele?

Parece-nos que, pelo contrário, a dificuldade de encenar um tal problema se encontra subtilmente contornada (e indirectamente posta em evidência) nas escolhas formais levadas a cabo pelo autor do auto. Ao apresentar a história do Rei Seleuco e da rainha Estratónica como *teatro*, ou seja, como um texto posto em cena pelos actores da representação a que se assiste, o dramaturgo parece procurar, de facto, distanciá-la do espectador, e o contraste entre as duas intrigas contribui para acentuar esse efeito. Duplamente encenada como *representação*, a fábula antiga de Seleuco não só passa a ser apresentada como algo que corresponde a um *outro tempo*, como está situada *fora do tempo*. É assim expressamente conotada com a *ficção*, esse lugar paralelo (ou virtual) para onde podem ser remetidas, sem consequências, todas as implicações censuráveis.

Deste modo, quer a truncagem do final do romance pelo *vihuelista*, como a elaborada estrutura escolhida por Camões para o seu texto parecem corresponder a soluções possíveis, dentro dos recursos formais oferecidos pelos parâmetros dos géneros que trabalham, para uma mesma dificuldade.

⁸ Kennedy, «The theme of Stratonice in the Drama of the Spanish Peninsula» *Papers of the Modern Language Association*, p. 1018.

IMAGENS



Imagem 1

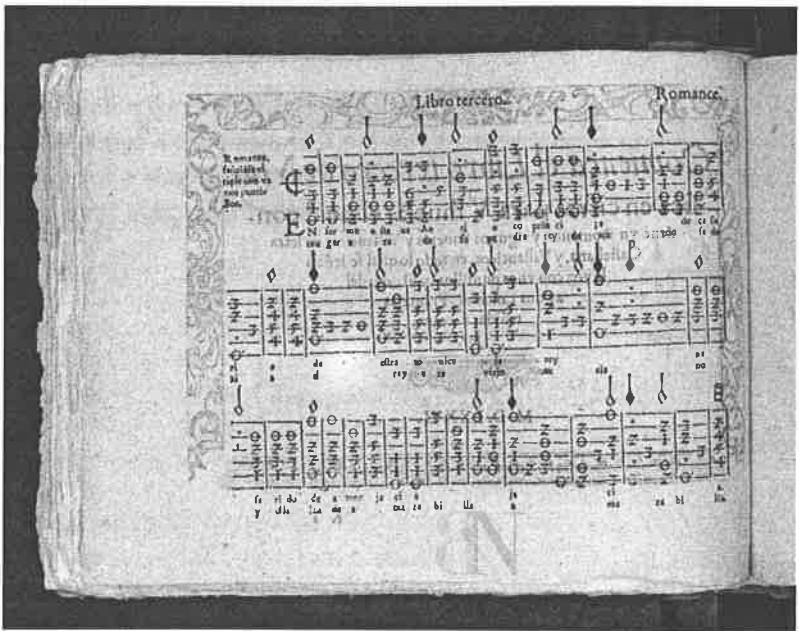


Imagem 2

Referências Bibliográficas

- Estevan Daça, *Libro de Musica en cifras para Vihuela, intitulado el Parnasso*, Valladolid, Diego Fernandez de Cordova, 1576
- Eugenio Asensio, «Sobre el rey Seleuco de Camões» *Boletim de Filologia*, Lisboa, t. 11, nº2, 1950, pp. 304-319 reimpr. *Estudios Portugueses*, Lisboa, F. C. Gulbenkian,
- Maria de Fátima Silva, «Tradição clássica no Auto de Camões de *El Rei Seleuco*» *Humanitas*, Coimbra, vol. LVI, 2004
- Maria Idalina Resina Rodrigues, «O Auto d'el-rei Seleuco: oportunidade e sentido de um trabalho dramático», *Actas da V Reunião Internacional de Camonistas*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1987, pp. 399-418.
- , *Sobre o Teatro camoniano*, Lisboa, FAOJ, s.d.
- , «O teatro no teatro: a propósito de *El-Rei Seleuco* e de outros autos quinhentistas» *Arquivos do centro Cultural Português*, nº 16, 1981, pp. 469-485.
- Ramon Menendez-Pidal, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí) Teoría e historia*, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1968.
- , *Estudios sobre el Romancero*, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1973.
- Ruth Lee Kennedy, «The theme of Stratonice in the Drama of the Spanish Peninsula» *Papers of the Modern Language Association*, New York, vol. LV, nº 4, Dezembro 1940, pp. 1010-1032.
- Vanda Anastácio, *Teatro Completo de Camões*, Porto, Edições Caixotim, 2005.