

DIÁLOGO

SÉRIE FRONTEIRAS ABERTAS

ESTUDOS IBÉRICOS

DA CULTURA À LITERATURA
PONTOS DE ENCONTRO
SÉCULOS XIII A XVII

MARIA IDALINA RESINA RODRIGUES

ESTUDOS IBÉRICOS
DA CULTURA À LITERATURA
PONTOS DE ENCONTRO
SÉCULOS XIII A XVII



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
1987

ESTUDOS IBÉRICOS

DA CULTURA À LITERATURA
PONTOS DE ENCONTRO
SÉCULOS XIII A XVII

INSTITUTO DE CULTURA E LÍNGUA PORTUGUESA

Título

**ESTUDOS IBÉRICOS
DA CULTURA À LITERATURA
PONTOS DE ENCONTRO
Séculos XIII a XVII**

1ª edição, 1987

INSTITUTO DE CULTURA E LÍNGUA PORTUGUESA
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

© Instituto de Cultura e Língua Portuguesa

Divisão de Publicações

Praça do Príncipe Real, 14-1ª - 1200 LISBOA

Direitos de tradução, reprodução e adaptação reservados para todos os países

Tiragem

3000 exemplares

Capa

Daniel Martins

Composto e impresso

Veiga & Antunes, Lda. - Minerva do Comércio

Travessa da Oliveira à Estrela, 10 - 1200 LISBOA

Depósito Legal N° 17 291

*Aos meus filhos, pelo tempo
que não lhes dei*

Nos escritos, que agora se combinam, para uma espécie de prestar contas de algum trabalho de investigação e de docência, ajustam-se, de um modo ou de outro, duas vertentes de um mesmo e já longo apego a certas áreas dos estudos literários.

Assim, a cronologia baliza apenas autores e textos do passado cultural, os clássicos, como lhes podemos chamar, se, para nos entendermos, nos descuidarmos um pouco da terminologia periodológica mais rigorosa, e os temas, salvo raras exceções, pouco se arredam do vaivém entre as letras portuguesas e as espanholas.

Um comprazimento que sugere frutos, algumas exigências de um percurso profissional feito com gosto e outras razões pontuais, que não vale a pena esmiuçar, foram o ponto de partida deste olhar afeiçoado sobre questões literárias peninsulares de outras épocas.

Não adianta, nem é preciso derramar justificações sobre uma escolha. Mas, ainda assim, é difícil resistir a meia dúzia de reflexões sobre a leitura e releitura dos clássicos e sobre o necessário relançamento da cumplicidade dos portugueses com os bens culturais espanhóis, quando não comuns.

Aos investigadores das Letras e das Ciências Sociais e Humanas, às escolas e às instituições culturais responsáveis cabe hoje, entre muitas outras, claro, a tarefa de enfrentar e corrigir qualquer moderno-centrismo que se arrisque a ser mutilador.

Sendo uma realidade, a sensibilização às fracturas da distância não pode atravessar-se negativamente numa comunicação que importa manter. A memória cultural é tão decisiva como a memória do facto histórico para alimentar a corrente que preserva o indivíduo e a comunidade dos destroços da mudança.

Se os artistas, e a situação é particularmente clara quando se trata dos artistas plásticos, questionam hoje com tanta frequência os que os antecederam, se o homem do Ocidente parece tão preocupado com o seu enraizamento histórico, seria injustificável que, no fundo dos saberes e das inquietações do português amigo dos livros, não viesse inscrever-se o contacto com os escritores do passado.

O circuito pelo texto clássico pode até aconselhar ao leitor de hoje um duplo e enriquecedor desvio: desvio do seu tempo para o tempo da fábula, se ela existe, e

desvio para o tempo da escrita. Na leitura, refractar-se-á, além da sua própria aventura, a experiência vital de quem escreveu e, não raro, o conteúdo primeiro de um referente identificado.

Depois, importa não esquecer, na prática, o que, na teoria, se repete com certa insistência: a hipótese sempre em aberto da leitura plural das obras, a desvinculação da leitura historicamente datada, contrária à certeza de que o passado é remodelado por e para cada época, e de que, se a maioria dos temas se reitera, os pontos de vista, que os reconduzem, alternam e alteram-se.

Entre o desencontro da leitura arqueológica, que confina o passado ao passado, e da leitura totalmente actualizante, que julga seu dever encobrir todos os vestígios da denegação, algumas posturas intermédias de aproveitamento criterioso de toda uma sedimentação de leituras continuam a ser ensaiadas.

Neste campo, o trabalho já levado a cabo sobre textos dramáticos dos séculos XVI e XVII, como aposta para um convívio entre o público e a representação, de que eles irão ser o ponto de partida, pode oferecer-nos estimulantes zonas de apoio para o aprendizado da releitura.

Acrescentemos que os textos clássicos podem ainda contagiar-nos e transformar-nos. Isto é, que, para além do prazer intelectual de acompanhar a lógica dum enunciado, a justeza duma linguagem, a transparência duma imagem do mundo, eles intervem no nosso despertar para certos temas, na nossa compreensão de outros esquemas mentais, nos nossos hábitos e nas nossas opiniões.

Talvez porque as verdades duma época e duma cultura são sempre um legado para outras épocas e para outras culturas e porque, se a obra literária não veicula uma informação no sentido em que a História a transporta para o futuro, nem por isso ela deixa de se instituir como instrumento de ligação entre os homens

*
* *

Trazer, ao campo das inquietações culturais, o precário interesse pela Literatura Espanhola, no Portugal dos nossos dias, tem, entre outros propósitos, o de robustecer a esperança de umas quantas vozes dispersas que justificadamente lamentam e invectivam um presente de costas voltadas. Por trás da reconhecida suspeição dos portugueses, há naturalmente o peso da história dos grandes factos que mais tem dividido que aproximado. Mas urge preparar a viragem dos maus ventos e substituir as reservas, que essa história da política e dos compêndios fez nascer, pela atenção às benesses que o relacionamento intra-histórico das culturas peninsulares tem alimentado no correr dos séculos.

Não basta saudar o envolvimento de uns quantos especialistas que, à revelia de uma perturbante indiferença generalizada, se devotam a esse código de ida e volta que liga as comunidades ibéricas; é preciso inventar espaços e momentos para a

permuta de haveres culturais quase esquecidos, dar mais azo à familiaridade com as línguas e com as mentalidades ibéricas nos nossos planos escolares.

E já vai sendo tempo, no que com as Letras tem a ver, de rejeitar a marginalização de Literatura Espanhola nos cursos em que os estudos portugueses entram como dominante ou simples combinatória. Não apenas por ser justo melhor conhecer e mais apreciar em si mesmos escritores e escritos que vale a pena inquirir, entender e recomendar, mas também porque não pode a Literatura Portuguesa, especialmente de certas épocas, estudar-se com seriedade, sem a integração num contexto cultural ibérico; porque, enfim, uma correcta perspectiva da problemática literária portuguesa, pelo menos até fins do século XVII, passa necessariamente pelo encadeamento com a problemática literária espanhola.

Lisboa, Maio 1987.

TEATRO DE PORTUGAL E DE ESPANHA

ROMANCE E TEATRO:
AVENTURAS D'«O MARQUÊS DE MÂNTUA»

Num tempo de saudável rotação e de descrédito de velhos travões no andamento dos estudos literários, em que, com o assentimento dos críticos e a atenção interessada de muitos investigadores, justamente crescem e se celebram, entre nós, os trabalhos sobre Literatura oral e tradicional e, em especial, sobre o Romanceiro ibérico, não deixa talvez de ser prudente avisar à partida o descuidado leitor deste escrito daquilo que nele por certo não encontrará. Ou seja, preveni-lo honestamente de que o envolvimento com os velhos relatos lírico-dramáticos não avaliza, neste caso, um entendido na sedutora rede de definições, normas de estrutura ou de discurso, rotas antigas e actuais do romance peninsular; recomenda apenas, e muito mais modestamente, outro leitor, agradado do teatro peninsular dos séculos XVI e XVII, com certa prática e muito comprazimento no ajustar dos textos espanhóis e portugueses, não raro com antepassados comuns, que recuam, por sinal, até ao Romanceiro luso-espanhol.

Aliás, a travessia pelos romances dos dramaturgos ibéricos, particularmente dos da vizinha Espanha, foi tão larga que valeria bem a pena levar mais longe o que já está feito no sentido de separar trigo e joio nessa vasta seara das letras. Temos, de resto, pioneiros que clamam por continuadores: Carolina Michaëlis de Vasconcelos, por exemplo, avançou oportunamente um rol bastante significativo de embrechamentos e aproximações¹.

Na esperança de estudo alheio de maior fôlego, vão entretanto os afeiçoados, a esta temática dos cruzamentos e contaminações entre romance e teatro, diversificando as achegas em áreas parciais, em busca da possível concertação final.

Foi a dentro destes parâmetros que me aventurei a acudir de perto, e a título mais apelativo que metodologicamente rigoroso, às andanças de certos heróis de uma história antiga, aquela que, nascida e alimentada na fértil floresta de intrigas da corte carolíngia, conta a morte de Valdovinos por Carloto, filho de Carlos Magno, e a vingança reclamada pelo Marquês de Mântua, seu tio, e prontamente satisfeita pelo próprio Imperador.

A recapitulação das destemidas proezas, onde a lembrança e a invenção se confundem, ficará condicionada aos ensinamentos, aliás, nem sempre coincidentes, de umas quantas obras literárias vindas a público entre os séculos XV e XVII:

- 1.º um grupo de romances jogralescos que facilmente podem caracterizar-se como adaptações peninsulares de troços da gesta francesa²;
- 2.º o auto do dramaturgo quinhentista português Baltasar Dias, intitulado *Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carlos Magno*³;
- 3.º a *Tragicomedia Famosa de El Marqués de Mantua*, da autoria do universalmente reputado poeta dramático espanhol Lope de Vega Carpio⁴.

Sobre estes textos se encadearão, a par de algumas informações desgarradas, que rapidamente lhes esbocem o perfil, os resultados de uma leitura prioritariamente destinada a avaliar em que medida se conciliam ou separam, ao reaverem um comum quinhão de figuras e sucessos.

A tragicomédia de Lope de Vega, porém, de feitura dramática mais habilidosa e amadurecida e de meditado alcance ideológico, será motivo para um levantamento um tanto mais ambicioso de intenções e procedimentos estéticos.

OS ROMANCES CAROLÍNGIOS

Começemos então pelos romances, adiantando sobre eles alguns esclarecimentos que os arrumem no *corpus*, de que são parte, e sirvam de testemunho à sua dupla identidade, de expressão e de conteúdo.

São, dissemo-lo atrás, romances protagonizados pelo Marquês de Mântua, por Valdovinos e por Carloto.

No primeiro volume do *Romancero General*, Agustín Durán reúne sete sobre ligações e brigas entre tão afamadas personagens (números 355 a 361), mas são os três primeiros que nos importa pesquisar, porquanto foi sem dúvida neles que aprenderam o melhor da lição Baltasar Dias e Lope de Vega, apesar de não faltarem razões para se admitir que os restantes não eram desconhecidos de nenhum dos dramaturgos.

Lope de Vega sobretudo deve ter tido também em mente o romance 358, o do anúncio da conversão da infanta moura Sevilha, por amor do cristão Valdovinos; dos outros, que interpretam os gestos desesperados da *morica*, ao saber da morte do amado, entoam o seu pranto ou enfatizam o seu apelo ao rei, talvez que a memória lhe tenha guardado alguns pormenores mais impressionantes, mas é difícil precisar até que ponto os relembrou, nas tarefas da dramatização.

Segundo Durán, que ainda não foi desmentido, trata-se de uma sequência de romances anónimos, subnúcleo de uma unidade mais vasta de quarenta e nove composições que se aparentam pela incidência na chamada matéria carolíngia; são, por outras palavras, um produto da espanholidização de temas, acidentes e figuras da velha épica francesa⁵.

Ainda que não muito numerosos na Península, onde o circunstancialismo histórico fora sempre distinto do francês, os romances à moda carolíngia aparecem com mais frequência que os de feição bretã.

Contam-se, entre os primeiros, as narrativas das façanhas de Roncesvales ou das lides de D. Gaifeiros; os mais populares, porém, são talvez os do Conde Claros : no entanto, muitos outros pares de França, como Roldão, Reinaldos, Oliveiros, e o próprio Imperador Carlos Magno foram popularizados pela Literatura oral e tradicional ibérica.

Ajustados a um padrão sociocultural dos séculos VIII e IX, estes pequenos monumentos poéticos absorvem, no entanto, lendas que apenas começaram a expandir-se no século XII; é talvez esta discontinuidade que explica a sua débil consistência histórica: os anacronismos desfilam, os protagonistas revezam-se nas proezas; as suas fisionomias decompõem-se e recompõem-se em modelos heróicos diferentes.

O nosso Valdovinos é de resto um bom exemplo desta instabilidade: nele, ora reconhecemos Balduino, irmão de Roldão, ora o campeão germano Windukin.

Vai sendo, porém, tempo de nos fixarmos no feixe dos três romances que seleccionámos no *Romancero General* de Agustín Durán. Atenhamo-nos, por momentos, ao que se passa e nos é contado.

O número 355 diz-nos que o Marquês de Mântua, perdido dos companheiros de caça, e peregrinando por ermos e desvios, descobriu seu sobrinho Valdovinos prestes a morrer; pelas suas palavras ficou ciente que Carloto, filho do Imperador, o assassinara à traição por desejar sua mulher Sevilha; assistiu carinhosamente aos últimos momentos do moribundo que ainda pôde confessar-se a um ermitão; tomado de uma ira sem par, o Marquês jurou não entrar em povoado antes que tão infame crime fosse punido pelo próprio Carlos Magno.

O romance seguinte refere como, por intermédio de dois mensageiros que lhe envia, o Marquês pede justiça ao Imperador; e como este aceita corajosamente o repto e nomeia juizes para apurarem a verdade.

O último dá a saber as consequências da indagação dos juizes: D. Carloto, considerado culpado, é condenado não só à morte, como a um sem número de tormentos prévios:

Condenamos á Carloto:
Primero, a ser arrastrado
Por el campo y por la arena
Por un rocin mal domado:
Despues de lo cual queremos
Que sea descabezado
En un alto cadahalso,
Do pueda ser bien mirado
De fuera de la ciudad
Por donde será llevado;
Despues de lo cual cumplido,
Y aquesto ser acabado,
Le corten manos y piés,
Porque quede mas pagado,
Y despues de aquesto hecho
Que sea descuartizado:
Lo cual cumplido, queremos
Sea un edificio obrado
De piedra muy bien labrada
Y de canto bien picado,
Que sea en lo venidero
Memoria de lo pasado,
Del caso de Valdovinos
Y de como fué vengado
(p. 216)

Revelam-se, entretanto, infrutíferas, e até impertinentes aos olhos do leitor, as canseiras de D. Roldão para salvar o parente e parceiro de caminhadas e lutas.

Dos três romances, jogralescos todos eles, e sempre dados à estampa em conjunto, como partes de uma trilogia, o primeiro é decerto o mais antigo; o segundo e o terceiro, no seu estado actual, mais se afiguram refundições tardias que romances primitivos⁶.

Como as demais composições carolíngias, manifestam estas com certo pendor sentimentalista e o gosto pelos recursos do imaginário; mas, não se abrem a intervenções do sobrenatural, nem fazem alarde especial de audácias amorosas como muitas outras.

São poemas relativamente longos, particularmente o primeiro, de rima assonante *a-e*, *a-e* e *a-o*, respectivamente, e, claro, verso de oito sílabas, como pode verificar-se no excerto transcrito⁷.

Se um estudo atento poderia delimitar com precisão as coordenadas exactas da expansão da intriga destes romances, a verdade é que uma leitura cautelosa é suficiente para um balanço correcto dos meios escolhidos.

A importância da componente lírica, acentuadamente marcada nos monólogos, nas séries de exclamações ou de interrogações e no acumular de presságios, as repetições, sobretudo no interior das analepses, a frequência de informantes de espaço e de tempo, o interesse pelas situações contrastivas, o relativo luxo estilístico da narração, que caracterizam os três romances, são particularmente evidentes no primeiro deles.

Como exemplo, e porque seria inoportuno sobrecarregar com transcrições um artigo com a brevidade deste, repare-se como alguns dos procedimentos enumerados saltam aos olhos nos fragmentos que se seguem.

Acompanhemos o senhor de Mântua:

Del pinar salió muy presto,
Por un valle fuera á entrare
Quando oyó dar un gran grito
Temeroso y de pesare,
Sin saber que de hombre fuese,
O de qué pudiese estare:
Solo gran dolor mostraba,
Otro no pudo notare,
De que se turbó el Marqués,

todo espeluzado se hae;
mas aunque viejo de dias
Empiézase de esforzare.
Por su camino delante
Empieza de caminar:
A pié va que no á caballo;
El caballo va á dejare,
Porque estaba muy cansado,
Y no podia bien andare;
En un prado que alli estaba
Alli le fuera á dejare.
Cuando llegó á un rio,
En medio de un arenale
Vido un caballero muerto,
Comenzóle de mirare.
Armado estaba de guerra
A guisa de pelear;
Los brazos tenia cortados,
Las piernas otro que tale,
Y mas adelante un poco
Una voz sintió hablare.

(p. 208)

Saibamos que, embora turbado, mas sem quebra de forças, o
Marquês desbrava caminho e ouve os queixumes de Valdovinos:

- Dónde estás, señora mia,
¿Que no te pena mi male?
De mis pequeñas heridas
Compasion solias tomare!
¡Agora de las de muerte
No tiennes ningun pesare!
No te doy culpa, señora,
Que descanso en el hablare:
Mi dolor, que es muy sobrado
Me hace desatinare.
Tú no sabes de mi mal
Ni de mi angustia mortale;
Yo te pedi la licencia
Para mi muerte buscare.
Pues yo la hallé, señora,
A nadie debo culpare,
Cuanto mas á ti, mi bien,
Que no me la querias dare;
Mas cuando mas no podiste

Bien sentí tu gran pesare
En la fe de tu querer,
Segun te vi demostrare.
¡Esposa mia y señora!
No cures de me esperare;
Hasta el día del juicio
No nos podemos juntare.
Si viviendo me quisiste,
Al morir lo has de mostrare,
No en hacer grandes extremos,
Mas por el alma rogare.

(p.208)

Desterrado dos amigos das boas e más horas, o moribundo despede-se tristemente de companheiros e parentes, na solidão do matagal:

¡Oh esforzado Don Renaldos!
¡Oh buen paladin Roldane!
¡Oh valiente Don Urgel!
¡Oh Don Ricardo Normante!
¡Oh marques Don Oliveros!
¡Oh Durandarte el galane!
¡Oh archiduque Don Estolfo!
¡Oh gran duque de Milane!
¿Donde sois todos vosotros?
¿No venis á me ayudare?
¡Oh emperador Carlo Magno!
Mi buen señor naturale,
Si supieses tu mi muerte
¡Como la harías vengare!

(p. 209)

Face a face com ele, seu tio interroga-se e interroga-o, sabendo já que a resposta não dará a vida a Valdovinos:

- Oh sobrino Valdovinos,
¡Mi buen sobrino carnale!
¿Quién os trató de esta suerte?
¿Quién os trujo á tal lugare?
Quién es el que á vos mato
¿Que á mi vivo fué á dejare?

¡Mas valiera la mi muerte
 Que la vuestra en tal edade!
 ¿No me conoceis, sobrino?
 ¡Por Dios queraisme hablare!
 Yo soy el triste marques
 Que tio soliades llamare,
 Yo soy el marques de Mantua
 Que debo de reventare
 Llorando la vuestra muerte
 Por con vida no quedare.
 ¡Oh desventurado viejo!
 ¿Quién me podrá conortare?
 Qu'en pérdida tan crecida
 Mas dolor es consolare.

(p. 210)

Complementarmente, no segundo e no terceiro romances, este o mais curto do nosso núcleo, os acontecimentos enredam-se em extensão e espessura, graças sobretudo a sequências enumerativas, como esta:

En el nombre de Jesus
 Que todo el mundo ha formado,
 Y de la Virgen su Madre,
 Que de niño lo ha criado:
 Nosotros Dardin Dardeña
 Delfin en Francia llamado;
 Don Alberto y Don Reynero,
 De tres estados nombrado:
 El conde de Flandes viejo,
 Consejero delegado,
 Con el duque de Borgoña,
 El primero en el juzgado,
 Con el buen duque Don Carlos,
 El regente, el sargentado;
 Con el duque de Borbon
 Don Grimalte, fiel cuñado
 Del muy alto Emperador,
 Con la su hermana casado:
 El buen viejo Don Beltrane
 Con el conde de Foyxano,
 Y el conde Don Galalon,
 Con el duque de Vibiano;
 Con el duque de Sanboya,
 Que venturas ha buscado;
 Con el duque de Ferrara

Don Arnao, el gran Bastardo;
El almirante Guarinos,
En los mares estimado:
Don Renaldos de Belanda,
Condestable diputado
En el lugar y mandar
Del sumo emperador Carlo:
Todos juntos en consejo.

(p. 216)

No equilíbrio de narrativa e drama, que todo o romance garante, cada uma das composições cria as suas próprias regras de interdependência e solidariedade.

A inicial abre com uma narração que aos poucos vai dando passagem a monólogos (antes do encontro entre Valdovinos e o Marquês), e a diálogos que se prolongam à medida que a intriga avança; remata-a um troço narrativo que inclui uma rápida fala do ermitão.

Na segunda, é predominante o diálogo e dentro dele a grande tirada (estamos perante discursos solenes, tanto dos mensageiros como do Imperador). Dois segmentos de narração, mais apressado o do princípio que o do fecho, balizam o corpo central do romance.

Entre uma pesada e impetuosa tirada (a decisão dos juizes) e uma necessária narração conclusiva (a punição), repartem-se as escassas centenas de versos que constituem o terceiro poema.

Cantares de honra e de vingança, é a figura do Marquês de Mântua, magoado e ofendido, que estes romances mais reiteradamente exaltam.

As suas resoluções de homem de brio e coragem moral são o ponto de arranque dos romances 355 e 356:

De Mantua salio el marques
Danes Urgel el leale:
Alia va a buscar la caza
A las orillas del mare
Con el van sus cazadores
Con aves para volare;
Con el van los sus monteros
Con perros para cazare;
Con el van sus caballeros
Para haberlo de guardare.

(p. 207)

De Mantua salen apriesa
Sin tardanza ni vagare
Ese noble conde Dirlos,
Visorey de allende mare,
Con el duque Don Sanson,
De Picardia naturale:
Camino van de Paris,
Aunque ninguno lo sabe,
Qu'el marques Danes Urgel
Los envia con mensaje
A ese alto Emperador
Que estaba en Paris la grande.

(p. 213)

A sua jura, que preenche, no texto introdutório, vinte e oito versos, funciona como motor da acção do que se lhe segue; e, se naquele o Marquês é a cada passo o alvo da análise compreensiva e encomiástica do jogral, no 356, o seu agrupamento merece minucioso apuro descritivo, é-nos insistentemente repetido que todos os fidalgos de bem estão com ele e Carlos Magno, o Imperador pai do criminoso, aceita sem vacilar as suas propostas de desagravo. As palavras com que ele de imediato responde aos emissários não deixam dúvidas:

- Lo que aqui pide el Marques
Por primero y principale;
Es que yo le nombre jueces
Para esto determinare:
Por ser caso de Carloto
Presente no quiero estare;
Para mejor señalarlos
Yo les daré potestade
Que administren la justicia
En su conciencia y verdade.

(p. 215)

Querido e reverenciado na pomposa corte carolíngia, que admira que o senhor de Mântua tenha deslumbrado os jograis e estes lhes tenham rendido a sua carinhosa homenagem poética?

Que muitas versões castelhanas de episódios colhidos na gesta francesa circularam sem constrangimento em Portugal é facto assente que não vale sequer a pena uma vez mais questionar.

Ora, assim como Guarinos, Gaifeiros, Dona Alda, Caláinos, Montesinos, o Conde Claros e até Durandarte, que autores como Gil Vicente, Camões e Ribeiro Chiado se comprazem em saudar de quando em quando, também Valdovinos foi festejado e chorado entre nós.

Lembrou-se dele Jorge Ferreira de Vasconcelos, na comédia Ulissipo; como namorado fiel, a suspirar de amor e saudade⁸.

Foi, no entanto, na sua feia morte e no justo castigo, a que ela deu ocasião, que um poeta cego da Madeira, em boa hora, se inspirou para um singelo auto tradicional.

Chamava-se o madeirense Baltasar Dias e à peçazinha deu-lhe ele, e não por acaso, como se verá, o nome de *Tragédia do Marquez de Mântua e do Imperador Carlos Magno*.

Há boas razões para admitir que o despretencioso mas comovente auto foi representado e muito aplaudido, em tempos do rei D. João III⁹.

Da sua posterior popularidade, falam-nos as numerosas edições que, desde 1665, quase sem soluções de continuidade, foram aparecendo no mercado.

O texto, que, por comodidade, podemos arrolar na vasta produção dramática da talvez impropriamente chamada escola vieentina, está escrito em cerca de 1500 versos de sete sílabas¹⁰, estruturados de acordo com o habitual predomínio da quadra e sobretudo da quintilha de esquema rimático *abbab*.

Nele intervêm quinze personagens, uma das quais, o algoz, é apenas figurante; no entanto, em cena nunca se confrontam mais de quatro.

Embora sem minimizar os raros monólogos, conviremos com facilidade em que o diálogo é determinante no fluxo dramático, o que naturalmente nenhuma estranheza causa, tratando-se de teatro e sobretudo de teatro peninsular do século XVI.

Registemos por isso, também sem comentários, a economia da didascália ou segundo texto. A ela compete quase exclusivamente apontar a entrada e a saída dos representantes e/ou introduzir o seu

discurso. Para tal, são dum modo geral suficientes algumas formas de verbos declarativos e locativos, acompanhadas dos respectivos sujeitos, como nestes exemplos que escolhemos entre muitos outros possíveis:

Vem o ermitão e o pagem e diz o ermitão (p. 15)
E aqui vem a Imperatriz (p. 5)

Só muito acidentalmente cabem nesta didascália elementos descritivos, como os que no começo do auto, apresentam o protagonista em situação:

Diz o Marquez, fingindo ir perdido na caça. (p. 5)

ou os que, perto do final, explicitam que Embaixadores, Marquês e Imperatriz se vestem *de dó* (pp. 27, 45 e 46).

Suprindo esta escassez do segundo texto, ter-se-ão decerto os responsáveis pela montagem da peça, que, aliás, se processava nesta época com grande carência de meios em Portugal, socorrido da variedade dos elementos didascálicos contidos no diálogo.

Se, na segunda parte, a apresentação do elenco das personagens pode fazer pensar de imediato numa dependência palaciega, como lugar da acção (o Imperador Carlos Magno conversa quase confidencialmente com um familiar), a verdade é que, na primeira parte, a ocorrência nas falas de lexemas e sintagmas como *floresta, desabitado, fragosa, montanhosa, mato, serrado* ou *espessura*. (pp. 5-6) se constitui informante imprescindível do espaço; já, sobre o tempo, nos faltam quase de todo as indicações, ao contrário, aliás, do que passa com o primeiro dos três romances carolíngios, em boa parte coincidente, nos sucessos relatados, com a fracção inicial da peça de Baltasar Dias.

Sobre o duplo cenário pouco pode acrescentar-se; apenas ter em conta a probabilidade de o palco ou tablado de representação se apresentar durante todo o espectáculo compartimentado a meio: a descida e subida de cortina era menos provável nesta época e nesta modalidade de espectáculo.

Reafirmemos pois o nosso ponto de partida : a *Tragédia do Marquez de Mântua e do Imperador Carlos Magno* é um texto que se anima sobretudo com a eficácia do diálogo.

E ocupemo-nos em cercar mais de perto os seus bens de família e as suas galas próprias, auscultando as personagens que, através desse diálogo, se entendem e agem, pesquisando nos romances seus antepassados, se disso for caso.

A algumas dessas personagens, reconhece-as de imediato o leitor dos cantares medievais: de outras ignora ele de todo a origem literária e o perfil; de um número mais reduzido soam-lhe como velhos conhecidos nomes e esquemas de relacionamento, mas espantam-no certas deslocções no código do comportamento.

O cotejo das figuras femininas salda-se por uma constatação inequívoca: ao invés do que se passa nos romances, elas combinam no auto a pertinência e a funcionalidade. Assim, por exemplo, a esposa e a mãe do Valdovinos, respectivamente Sibila e Ermelinda, que, nos versos tradicionais, são meros marcos de referência nos excertos narrativos ou nas falas masculinas, na peça de Baltasar Dias, assonhoreiam-se resolutamente da palavra e levam até ao Imperador as suas queixas, sem calar direitos nem deveres.

Observemos a agudeza da sua petição a Carlos Magno:

HERMELINDA (ao Imperador)

- Se vossa gran' majestade
não der castigo direito
a quem tanto mal ha feito
nem sustentar a verdade,
não será juiz perfeito.
Não olhe vossa grandeza
sua madre dolorosa,
nem sua tanta tristeza;
mas olhe tão gran' princesa
como esta sua espôsa.

IMPERADOR

Faz-me tanto entristecer
este tão gran' vituperio,
que mais quizerá perder
juntamente meu imperio,
que tal meu filho fazer.
Mas se a verdade assim he,
como já sou informado,
que tal castigo lhe dê
que seja bem castigado.

SYBILLA

- Seja justiça guardada
a esta orphã sem marido.
Viuva desamparada,
tão triste e desconsolada
mais que quantas têm nascido.
Olhae, senhor, tão gran' mal
como vosso filho ha feito,
e não queiras ter respeito
ao amor paternal,
pois que não é por direito.

(pp. 38-39)

Sibila, dissemos que é, no texto quinhentista, o nome da viúva de Valdovinos. De Sevilha nos elogiavam a beleza e a honradez os poemas carolíngios. Estamos na realidade perante uma contaminação de duas figuras lendárias: a de Sibila, viúva de um monarca alemão, da Saxónia, baptizada na Península como Sansueña, e a de Sevilha, antropónimo a lembrar a cidade andaluza, filha de um rei mouro e amante de Valdovinos desde os tempos do seu cativo.

Mas outra mulher, e esta à revelia dos ensinamentos dos jograis, se envolve na peripécia do auto: a Imperatriz, mulher de Carlos Magno, que desesperadamente se empenha em alcançar a clemência real, e se despede mais tarde da vida, ao saber da condenação de Carloto.

Ouçamos parte das suas súplicas:

IMPERATRIZ

- Eu muito me maravilho
de vossa grande vontade:
que sem razão nem verdade
trataes assim vosso filho
com tão grande crueldade.
Olhe vossa majestade
que he herdeiro principal,
e que toda a christandade
lh'o hade ter muito a mal.

IMPERADOR

- A mim, senhora, convem
ser contra toda a traição:
E se vosso filho a tem
castigal-o-hei muito bem;
e essa he minha tenção,
e mais eu vos certifico
que com direito e rigor
hei-de castigar o iníquo,
ora seja pobre ou rico,
ou servo ou gran' senhor.

IMPERATRIZ

- Como quer vossa grandeza
informar o vosso estado
sem causa com tal crueza?

IMPERADOR

- Quem me cá mandou recado
não foi senão com certeza.

IMPERATRIZ

- Por tal recado, senhor,
quereis tratar de tal sorte
vosso filho e sucessor,
que depois de vossa morte
ha-de ser imperador?

(pp. 33-34)

Não foi, decerto, por acaso, nem sequer para sublinhar o vector espectacular da peça que Baltasar Dias levou ao palco estas mulheres, abaladas as três na sua serenidade por um carinho muito fundo e contagiante pelos protagonistas da história.

A sua comparência em cenas consecutivas e simétricas é visivelmente condicionada por uma das potencialidades da intriga que mais parece ter cativado o autor português: a de rodear de dificuldade afectiva a determinação de Carlos Magno; sem chegar a ser centro de um conflito, porque nele há esperança, mas não fracturas de decisão, o Imperador é vítima inocente da discordância entre a indulgência do pai e a responsabilidade do rei: e esse é um fardo que a tolerância sem limites da mãe angustiada e sua mulher querida lhe não permite partilhar:

IMPERATRIZ

- Eu muito me maravilho
do que senhor, me ha contado;
mas, pois elle ha confessado,
melhor he morrer o filho
que deshorrar o estado.
Mas a dor do coração
sempre me há-de ficar ...
Peço-lhe com affeição
que lhe busque salvação
e que o queira escutar.

IMPERADOR

- Melhor he que o sucessor
padeça morte sentida,
que ficar o pae traidor:
que será trocar honor, (1)
pela deshonra nascida.
Também eu padeço dor,
também eu sinto paixão,
também eu lhe tenho amor ...
Mas antes quero rezão,
que amizade sem favor.

IMPERATRIZ

- Pois que não pode escapar,
eu não consinto nem quero
que vós o hajaes de julgar,
porque vos podem chamar
muito mais pior que Nero.

(pp. 45-46)

Homem de bem, que sofre e não quer fazer sofrer, o Imperador tem neste auto um maior quinhão de sentimentos e de gestos íntimos; não admira por isso que ele tenha até jus a menção no título escolhido: *Tragédia do Marquez de Mântua e do Imperador Carlos Magno*.

A integridade, a coragem moral, o olhar de frente os próprios erros são dominantes da sua personalidade humana que o leitor/espectador tem ensejo de ajuizar, ainda antes da chegada à corte das más novas da contenda entre Valdovinos e Carloto.

Num curto diálogo sem antecedentes nos romances, o rancor e as ameaças de seu cunhado Galanão são contrariados pelo comedimento e pela condescendência do poderoso Carlos Magno:

GALANÃO

- Muito alto Imperador,
muito estou maravilhado
porque mostraes tal favor
a quem vos ha deshonrado
com tanta ira e rigor,
que chamando-se Almansor,
com o seu rosto mudado
aquelle falso traidor
com mui grande deshonor
quiz deshonrar vosso estado:
Porque, senhor, não sentis

que este malvado ladrão
vos prendeu de sua mão
tomando-vos a Paris
com muita grande traição?
Pondo-vos em Montalvão
apezar do vosso império,
onde com gran' vituperio
estivestes em prizaõ,
sem ter nenhum refrigerio?

IMPERADOR

– Verdade he isso, cunhado:
porém deveis de saber
que em Reinaldos me prender
eu mesmo sou o culpado:
Isto bem o podeis crer.
Se então me quiz offender
não he muita maravilha
pois já me quiz guarnecer
matando el rei Cramoze
que me trouxe a sua filha.

(p. 26)

E, para mais, só o Imperador assume na peça quinhentista o peso da sentença. Aclarada a verdade dos factos, acauteladas as paixões, invalidados com inteireza os apelos de parentes e amigos, o rei dos franceses divulga com solenidade a punição prometida para o caso de provar-se a culpa.

Depois de haver escutado os mensageiros, afiançara-lhes a justiça:

IMPERADOR

– O poderoso Senhor,
que grande é o vosso mysterio!
Pois para meu vituperio
me deste tal sucessor
que deshonrasse este imperio.
Se o que dizeis he verdade,
como creio que será,
nunca rei na christandade
fez tão grande crueldade
como por mim se verá.
Por minha corôa juro
de cumprir e de manter
tudo que digo procuro.

Dadas por findas as averiguações, honra sem hesitar a palavra dada:

Bem vimos vossa embaixada,
e a causa d'ella proposta
foi de nós mui bem olhada,
e não menos foi mandada
mui convencivel resposta.
E vimos vossa tenção,
e soubemos vosso voto,
e vemos tendes rezão
pela grande informação
do principe Dom Carloto.
E vimos a confissão de
Dom Carloto tambem,
e soubemos a traição,
como na carta contém,
que mandava a Dom Roldão
de tudo certificado,
eu condemno a Dom Carloto
em tudo o que hei mandado

(pp. 47-48)

Talvez por ter intuído com mais sagacidade e previsão o rendimento dramático da incidência no combate silencioso do Imperador, o dramaturgo português avançou menos que os jograis quatrocentistas na solidariedade com as emoções do brioso Marquês de Mântua. Sem o menosprezar como personagem dramática, compatibilizou o respeito pelas suas mágoas e pela sua audácia com o engrandecimento das virtudes de Carlos Magno.

Não se lhe censure por isso que a única réplica do Marquês, na segunda parte do texto, seja uma sentida homenagem às qualidades morais do seu senhor:

- Bem parece, alto senhor,
que vos fez Deos sem segundo,
e de todos superior,
dos maiores o melhor,
rei e monarca do mundo.
Porque vós, senhor, sois tal,
que com rezão e verdade
sustentaes a christandade
em justiça universal.

A qual para salvação
vos he muito necessária,
porque convem ao christão
que use mais de rezão
que de affeição voluntaria:
como faz vossa grandeza
com seu filho sucessor.
Assim que, digo, senhor,
que estima mais a nobreza
que amizade nem favor.

(pp. 46-47)

Pela mesma razão ainda, e sem afastar à partida exigências concretas da representação, torna-se compreensível que Baltasar Dias tenha prescindido da introdução sobre o cortejo e a azáfama dos caçadores.

A entrada em cena do Marquês tem apenas lugar quando, embrenhado já na espessa e solitária mata, se vai a pouco e pouco abeirando de Valdovinos. Tomando o pulso à hostalidade do terreno, é então alertado por balbuceios que mal entende:

- Não sei quem ouço gemer
e chorar de quando em quando:
alguem deve de aqui estar ...
Segundo se está queixando,
deve ter grande pezar.

(p. 7)

No que toca a outras figuras, o mais importante a reter, no trabalho criativo do nosso autor, é a revisão da imagem de Carloto, o traiçoeiro amigo de Valdovinos.

Na sua *Tragédia*, ele não é, como nas poesias carolíngias, o contraponto cobarde e desumano de um punhado heróico de pares de França. Ou melhor, só parcialmente o é. Porque, no Carloto do auto, nos confrontamos, antes de mais, com o namorado infeliz que a paixão treslouca e avilta e que se liberta da vida no mundo, confessando-se pecador e réu para ignominiosa morte. Na carta, que debalde tenta entregar a D. Roldão, é unicamente o temor da carne que a sua voz suplicante denuncia:

Caudilho de gran' poder,
Capitão da christandade,
esta vos quiz escrever,
para vos fazer saber
minha gran' necessidade.
Porque o verdadeiro amigo
há-de ser no coração,
assim como fiel irmão,
e não há-de temer p'rigo
por salvar quem tem rezão.
Porque sabereis, senhor,
que me sinto mui culpado,
como quem foi matador;
e temo ser condemnado
de meu padre imperador.
Eu confesso que pequei,
pois com vontade damnosa
a Valdovinos matei.
Amor me fez com que erreí,
e o primor de sua esposa.

(p. 43)

A este arrependimento sem disfarce se deve talvez uma menor afronta na morte. A sua cabeça é suficiente para a exemplaridade do castigo a que o Imperador o não quis poupar. Sobriamente a última didascália esclarece

*Aqui se vai o Imperador; e virá Reinaldos com o algoz
o qual trará a cabeça de Dom Carloto*

(p. 48)

Se, ao que fica dito, acrescentarmos a modificação dos nomes dos mensageiros, que passam a ser D. Beltrão e o Duque Amão e são, nas composições anónimas, o Conde Dirlos e o Duque Sansão, teremos esgotado o que de fundamental havia a lembrar sobre a originalidade da peçazinha portuguesa, no âmbito do elenco e das linhas de actuação das personagens.

A sua especificidade ficaria, no entanto, insuficientemente pontuada, se descuidássemos uma referência mais explícita à inspiração religiosa edificante, que a atravessa, e é a única razão de ser de muitos fragmentos do discurso.

A título elucidativo, retenhamos o sabor cristão das muitas reflexões sobre a brevidade da vida terrena e a inevitabilidade da morte e documentemo-las com a recapitulação de algumas exortações de Valdovinos a seu tio:

Não me queiraes mais chorar;
deveis de considerar
que para isso he o mundo.
Que dobraes meu mal profundo.
Para bem é mal passar:
e bem sabeis que nascemos
para ir a esta jornada.
E que, quanto mais vivemos,
maior ofensa fazemos
a quem nos creou de nada.
Assim que, necessidade
não tendes de me chorar,
pois que Deos me quiz levar
no melhor de minha idade
para mais me aproveitar.

(p. 15)

Nas mãos de Deus, entrega o simpático e infeliz par de França a sua alma, numa prece que o dramaturgo para ele compõe, à maneira de toada litúrgica:

- Em as tuas mãos, Senhor,
encomendo meu espírito;
porque és meu Salvador,
meu Deos e meu Redemptor,
não me falte teu favor
pois, Senhor, me redimiste
como Deos, que he de verdade,
senhor de toda a piedade,
lembra-te d'esta alma triste
chêa de toda a maldade.

(p. 21)

E, sem insistirmos no sentido da conversão final de Carloto, não esqueçamos que é à convicção religiosa que, nos momentos limite, Carlos Magno vai retirar força para permanecer o monarca justiceiro que os súbditos amavam:

Que conta posso eu dar
ao Senhor dos altos céos,
se a meu filho não julgar
como outro qualquer dos meus?
Assim que escusado he
buscar intercessor;
porque Deos de Nazareth
não me fez tão gran' senhor
para minha alma perder.

(p. 35)

LOPE DE VEGA:
UMA «TRAGICOMEDIA» E UMA PRECEPTIVA

Antes de nos voltarmos resolutamente para a afortunada tragicomédia de *El Marqués de Mantua*, quer para a acarear com os textos anteriores, quer para louvar a habilidade e o saber fazer com que o não menos afortunado Lope de Vega se esquivou a boa parte da herança, tentemos o balanço rápido das principais intervenções do autor português nas histórias de amor e vingança que os romances lhe legaram:

- reverência diante da grandeza humana de Carlos Magno, explicitamente assegurada pelas suas nobres réplicas a quatro figuras dramáticas que Baltasar Dias retira do quase anonimato em que o Romanceiro as mantinha: a Imperatriz, a mãe e a mulher de Valdovinos e Ganalão;
- busca de atenuantes sentimentais para a culpa de Carloto e consequente abrandamento do seu castigo;
- revisão pertinente da personalidade de Sibila, esposa do herói atraído;
- manuseio mais descontraído do diálogo contrastivo como metodologia do enaltecimento : a generosidade do Imperador e a mesquinhez do cunhado;
- aligeiramento do compromisso do Marquês nas várias sequências.

Retomemos em seguida o percurso pelos traços de família entre as várias obras, dando por aceite que, nos citados acrescentamentos, cortes ou novas inflexões da intriga, o escritor português se antecipou a Lope de Vega uns quantos anos.

Porque o insigne dramaturgo espanhol teve em mãos o modesto auto de Baltasar Dias e se deixou cativar pelas suas opções? É possível, mas pouco provável se, entre outras razões, tivermos na devida conta a dificuldade de circulação regular da versão escrita da *Tragédia do Marquez de Mântua e do Imperador Carlos Magno*¹¹.

Mais digna de crédito se afigura a hipótese de que o dramatismo interno dos romances convencesse a algumas posturas coincidentes no tratamento teatral do entrecho; e é bem compreensível que as tarefas de cenografia facilitassem a destriça entre o prioritário e o acessório; que o narrativo nem sempre fosse dramatizável; que, enfim, o gosto do público, a partir de meados do século XVI, desafiasse para novos arranjos e para nova perspectivação das lendas de há muito retidas na memória e na Literatura tradicional de alguns povos ocidentais.

O curioso, porém, é que, mesmo assim sendo, e apesar de repetir as sensatas achegas de Baltasar Dias, a ligação entre a tragicomédia seiscentista e a trilogia carolíngia é evidente e muito cerrada.

O apego ao Romanceiro é de resto uma constante em Lope de Veja ¹². Mais do que qualquer outro companheiro de ofício do século do ouro, nos dá ele muitas vezes ensejo para saborearmos essas velhas composições apropositadamente encaixadas nos seus textos, quando não em corpo inteiro, pelo menos sumariadas nas suas estrofes ou versos populares; em momentos chave da peripécia não é raro que um romance, que se canta ou escuta, venha alertar o público para uma reviravolta no correr dos factos ou para uma interrupção brusca de projectos e atitudes; e, além de reformular para o palco romances já sabidos e trauteados, ele próprio redige alguns que de seguida entusiasticamente acomoda à representação¹³.

Regressando, porém, à *Tragicomedia Famosa de el Marqués de Mantua* e ao nosso propósito de avalizar um parentesco e saudar uma autonomia, demarquemos, como preferenciais, dois campos de observação:

- por um deles seguiremos no encalço dos passos dados por Lope para o ajustamento dos romances ao seu próprio sistema dramático ou seja àquele que viria a compendiar e defender em *Arte Nuevo de hacer Comedias*¹⁴ e com o qual, embora sem constrangimento pela teoria, nunca entrou em litígios de maior, nem antes nem depois da sua vulgarização;
- o segundo, podemos adiantar desde agora, irá ter como ponto de chegada a verificação de que a leitura dos mesmos romances encaminham o Fénix para a feitura de uma obra cuja paridade ideológica e estrutural com os posteriores *dramas do poder injusto* - *El Mejor Alcaide, el Rey* (Comedias XXI), *Peribanez* (Comedias IV) e *Fuenteovejuna* (Comedias XII)
- não deve ser ignorada; o que, da nossa parte, mais não significa que um modesto intento de pontuar o muito que já tem sido dito sobre a necessária abertura a muitas outras do leque das comédias em que as inquietações, os juízos críticos e o empenhamento social de Lope ostensivamente se manifestam¹⁵.

Citada na primeira lista de *El Peregrino en su Patria*, o que significa que estava elaborada em 1604, esta *Tragicomedia* veio a ser publicada na parte XII das *Comedias* de Lope de Vega, em 1619.

Como às suas congéneres do espectacular teatro espanhol do século XVII, caracteriza-a naturalmente a ampla extensão, a divisão em jornadas, o elevado número de personagens (trinta e tantas entre principais e secundárias) e o aparato cénico que nos prometem as didascálias e sobretudo os muitos elementos didascálicos relativos ao vestuário, à ornamentação do espaço e ao manejo de instrumentos.

E caracteriza-a também, e isso verdadeiramente é o que de momento mais nos importa, a dependência sem servilismo de uma normativa dramática que absorveu, regulamentando-a, nas ideias e na expressão, a anarquia dos falares jogralescos.

No polémico programa de *Arte Nuevo* que é relativamente vasto, teremos de proceder a uma selecção de apartados; por um lado, porque uma parte do seu articulado tem em vista a representação (a que não temos neste momento acesso) e não a escrita do texto dramático (que podemos ler com cuidado e prazer); por outro lado, porque um teste correcto à coerência de Lope, no que respeita à diversificação e à naturalidade da linguagem, que, tão fundamentadamente, recomenda,

obrigaria a um adentramento na análise do discurso incompatível com a dimensão deste artigo.

Limitar-nos-emos assim a auscultar a aplicação dos princípios em quatro grandes sectores : a apologia das virtualidades da *tragicomedia*; a doutrina sobre as três unidades clássicas; o parecer sobre a repartição da matéria no drama; a preconização da polimetria.

O teorizador confessa e justifica, entre os versos 157 e 180 do seu manifesto dramático, a sua posição de paladino da tragicomédia:

Elíjase el sujeto, y no se mire
(perdonen los preceptos) si es de reyes,
... ..
Esto es volver a la comedia antigua
donde vemos que Plauto puso dioses,
como en su Anfitrión lo muestra Júpiter.
Sabe Dios que me pesa de aprobarlo,
porque Plutarco, hablando de Menandro,
no siente bien de la comedia antigua;
mas pues del arte vamos tan remotos,
y en España le hacemos mil agravios,
cierren los doctos esta vez los labios.
Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho;
buen ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza.

(p. 73)

Que o dramaturgo quis oferecer ao seu público uma tragicomédia, o próprio título da peça no-lo faz saber.

Não se trata, no entanto, de uma obra em que os protagonistas se separem deliberadamente enquanto nobre ou plebeus, ostentando uma convivência contrária à do antigo ensinamento aristotélico; dramatizando aventuras de fidalgos, amores e traições de gente da corte e juramentos de grandes senhores, arreda ela à partida do elenco dos eleitos os que vivem à margem do universo fechado da alta nobreza.

Quanto à mescla do cómico e do trágico, só muito discretamente dela nos apercebemos : no acto II, algumas falas de um pobre lavrador meio tonto podem trazer-nos à mente, embora por forma remota, as frases soltas e irreverentes do *gracioso* que tão engenhosamente amenizam outros textos:

MONTUOSO
 ¡Ah, labrador amigo!
 ¿Hay aquí algunas bandas de perdices?

CARDENIO
 ¡Hay el diablo, que os digo!
 No piséis los sembrados.

MONTUOSO
 ¿Que nos dices?

CARDENIO
 Que echéis por acá fuera.
 ¿No os sobra hartó lugar por la lindera?
 ¡Dios, que si la desató!...

RISELO
 ¿Entre estas razas andan francolines?
 Responde, mentecato,
 y pues gires pastor, no te amohines.

CARDENIO
 ¿Queréis andar a pullas?

MONTUOSO
 ¿Hay caza aquí?

CARDENIO
 Muy poca.

RISELO
 Y ¿qué son?

CARDENIO
 Grullas,
 y algunas vivotardas,
 con cuernos que te saquen los dos ojos,
 entre estas peñas pardas.

RISELO
 – Eso sí, ¡pesia tal! y deja enojos;
 andaremos a ellas.

CARDENIO
 ¿Queréis dos garzas?

MONTUOSO
 Sí.

CARDENIO
 Pues no sé dellas.
 Aunque unos asisones
 pasaron por aquí habrá tres semanas.

RISELO
 ¡Qué avisos!

MONTUOSO
 ¡Qué razones!

CARDENIO
 Si preguntaran bestias más cercanas,
 y con menos molestias,
 se las mostrara.

RISELO
 Adónde?
 CARDENIO
 Esas dos bestias.
 RISELO
 Pues a fe, que no ignora
 que del Marqués los cazadores somos.
 (p. 165)

Tudo se passa, pois, desta vez (e de muitas outras, aliás), como se, seduzido pelas acções e pelas personagens do passado lendário, Lope as recebesse e redistribuisse, não contra, mas sem submissão às implicações do código a que claramente era afecto.

Já, porém, teremos de concluir sem hesitar pela aliança entre teoria e prática, quando lemos o que escreve sobre as três unidades clássicas e averiguamos como por tal se norteava já na tragédia carolíngia.

O autor de *Arte Nuevo*, que nem sequer traz à liça a unidade de lugar, concede foro de necessidade à unidade de acção, e mostra-se disposto a acatar com ponderação e bom senso a unidade de tempo: diz não ao espartilho das vinte e quatro horas, diz sim a um balizamento comedido:

Adviértase que sólo este sujeto
 tenga una acción, mirando que la fábula
 de ninguna manera sea episódica,
 quiero decir inserta de otras cosas
 que del primer intento se desvien;
 ni que de ella se pueda quitar miembro
 que del contexto no derribe el todo;
 no hay que advertir que pase en el período
 de un sol, aunque es consejo de Aristóteles,
 porque ya le perdimos el respeto
 cuando mezclamos la setencia trágica
 a la humildad de la bajeza cómica;
 pase en el menos tiempo que ser pueda,
 si no es cuando el poeta escriba historia
 en que hayan de pasar algunos años,
 que éstos podrá poner en las distancias
 de los actos.
 (p. 85)

E, no *Marqués de Mantua*, como dissemos, não desvirtua nem as suas recusas tácitas nem as suas promessas.

De uma só história, sem ramificações nem desvios gratuitos, se trata com efeito; que essa história se tece e vai crescendo de lugar em lugar não oferece dúvida nem causa estranheza; no palco terão de alternar, pelo menos, o palácio de Carlos Magno, os aposentos de Valdovinos e de Sevilha e a tenebrosa floresta onde se perpetra o crime.

Quanto ao correr do tempo, se nem tudo tem princípio e fim dentro das tais vinte e quatro horas, por que os neo-aristotélicos tanto pugnavam, a verdade é que a sofreguidão do amor de Carloto pela infanta moura, primeiro, e a urgência da consumação da vingança, em seguida, contrariam delongas e lazeres.

Ouçamos, a este respeito, alguns passos do juramento do Marquês e compreenderemos como a acção rejeitava naturalmente as pausas:

Mas yo hago juramento
a los Evangelios cuatro
que de Dios-Hombre escribieron
Juan y Lucas, Mateo y Marcos,
de no comer a la mesa
pan sobre manteles blancos,
dormir en cama desnuda,
ni entrar jamás en poblado,
desnudar armas, y luto,
cortarme el cabello largo,
desceñirme aquesta espada,
ni salir jamás al campo,
ora cubra el frío enero
o los principios de marzo,
de nieve los altos montes,
de escarcha los verdes llanos,
ora el abrasado julio
despida del ciclo rayos,
volviendo en seca ceniza
las aristas de los prados,
hasta vengar, Valdovinos,
la muerte que lloro tanto,
o por justicia, o por armas
si falta justcia en Carlos.

(176)

Sobre a segmentação e o arranjo da peripécia, as nossas congeminações terão de ser mais numerosas e particularizadas. Entramos com elas num domínio que nos dá azo a ajuizar com mais à

vontade das voltas dadas por Lope de Vega à estimulante intriga dos romances carolíngios¹⁶.

Em dezanove versos (211 a 230) do seu texto programático, ele historia rapidamente a divisão do drama em actos e revela a sua preferência pela tripartição final, depois de seccionado o assunto sensivelmente a meio:

El sujeto elegido, escriba en prosa
y en tres actos de tiempo le reparta,
procurando, si puede, en cada uno
no interrumpir el término del día.

... ..

Dividido en dos partes el asunto,
ponga la conexión desde el principio,
hasta que vaya declinando el paso,
pero la solución no la permita
hasta que llegue a la postrera scena,

... ..

(p. 99)

Como na grande maioria das suas peças, nesta *Tragicomedia Famosa*, o argumento distribui-se, de facto, por três actos, de extensão equivalente¹⁷.

Aos lances de paixão e ódio da primeira jornada são totalmente alheios os três poemas, que nos vêm servindo de referência, embora outros do mesmo ciclo carolíngio possam ser apontados como campo de sugestões e propostas.

Em termos de entendimento de como irá precipitar-se o feixe temático do drama, a importância da jornada de abertura é capital. Alinhemos, para nos justificarmos, algumas razões, fugindo, no entanto, a hierarquizá-las.

É no acto primeiro que o leitor-espectador se apercebe do cruzamento dos vectores actantes: o amor forte entre Sevilha e Valdevinos e o ciúme desvairado de Carloto. Desde então, não lhe faltam motivos para se inquietar.

É no seu decurso que se reiteram as mostras do apego do Marquês a Valdovinos, da sua amizade por Sevilha, do seu empenhamento desinteressado na felicidade de ambos, da sua segurança quanto ao bem querer do Imperador a seus sobrinhos. Mostras suficientes para fazerem

prever a desmesura da sua reacção, se algum mal vier a toldar a harmonia dos recém-casados.

Nas primeiras cenas, fica esboçada a coerência psicológica que as personagens não perderão; coerência esta que deve ser particularmente sublinhada no rol daquelas a que Lope confere um estatuto novo ou retira duma parcial obscuridade.

Assim, por exemplo, Carloto, figura de muito peso nesta comédia, é mais um homem fraco e hesitante que um perverso; mais um inexperiente nas mãos de um traidor, Galalão, familiar ao leitor de romances, pelas suas manhas e ardis, mas irrelevante na nossa trilogia, que um criminoso sem escrúpulos.

Escutemo-lo um pouco, a sós com a sua consciência:

¡Oh vivo imaginar de un hombre muerto!
¡Oh muerto desear de un hombre vivo!
¡Oh amor, que así te pintan niño y ciego,
y excedes a los lince en la vista!
Solía yo ser cuerdo; ya soy loco.
Mas ¿qué mayor locura que ser cuerdo?
Antes que yo te viese estaba cuerdo,
y ahora que te vi, si no estoy muerto,
que fuera menos lástima, estoy loco:
con vanas esperanzas muero y vivo.
Mas ¿quién me culpará, si de una vista
Sevilla me dejó rendido y ciego?
Yo intento gran maldad; mas estoy ciego
con la razón y entendimiento cuerdo,
quitando al alma la divina vista.
Rey soy; pues es mejor que el Rey sea muerto
si tanto importa al reino su Rey vivo;
luego en buscar mi vida no estoy loco.

(p. 147)

Sevilha, por seu turno, não tarda em afirmar-se como mulher de honra que não olha a meios, quando se trata de salvar um amor honesto que o próprio Deus sancionou. Nela há suficiente altivez para que venha a ter como certo que há culpas sem perdão.

É sempre com dignidade e convicção que repudia o filho do Imperador:

Deste nuestro amor primero
fue el tercero el mismo Dios,
y aunque a Valdovinos quiero,
viendo que el tercero es Dios
alcéme con el tercero.

Mi esposo, para que pueda
pagar a Dios, me hace dos,
por dalle buena moneda;
que le da mi alma a Dios,
y con el cuerpo se queda.

(p. 150)

Virá, após a morte de Valdovinos, a desposar Rodulfo, irmão de Carloto que dele se distancia na humanidade e no respeito pelos vassalos, e de cuja boca, num dos primeiros diálogos do drama, ouvimos a rejeição da deslealdade e do perjúrio:

CARLOTO

¿No puede un Rey hacer ley?

RODULFO

Puede, del reino a su instancia.

CARLOTO

Hago ley que ésta sea mía.

RODULFO

Esa no es ley, aunque es gusto,
sino injusta tirania.

CARLOTO

¿Qué es ser Rey?

RODULFO

¿El Rey? Ser justo.

CARLOTO

Justo, Rudolfo, sería;
que al Rey es mucha justicia
darle aquello que codicia.

RODULFO

Cuando codicia lo injusto,
no es justicia hacer lo justo,
sino pecado y malicia.

CARLOTO

¿Pecado?

RODULFO

Pecado digo.

(p. 143)

Finalmente, são ainda as cenas do começo que nos dão a saber até que ponto Valdovinos e Sevilha são parte inalienável de toda aquela comunidade de damas e cavaleiros que respira e age em torno de Carlos Magno; por menos gritante que fosse a infâmia que sobre eles veio a abater-se, essa corte não poderia ser-lhe indiferente:

Estadme atentos.
Llegaron a San Dionís
con música, fiesta y galas,
Carlos y los doce Pares,
La Infanta, madrina y damas,
en cuya puerta el Obispo,
de pontifical estaba,
con su guión y grimial,
alba, mitra, estola y capa;
un capellan de una parte,
con una alcorza dorada,
en que estaban esculpidas
de Valdovinos las armas;
otros con la sal y olores,
velo de oro y velas blancas,
y otros con aguamaniles
y con fuentes de oro y plata.

(p. 145)

A jornada segunda da *Tragicomedia* acomoda-se sensivelmente ao primeiro romance: assassinio de Valdovinos e reacção impetuosa do Marquês.

Notemos, porém, que a sangrenta morte de Valdovinos, que se desenrola no palco, é cuidadosamente preparada por Lope que dela tira especiais efeitos dramáticos.

Uma despedida de amor entre os desposados, ao introduzir-se o novo acto, ilumina pela última vez a felicidade que ela vem abruptamente cortar. Uma sucessão de presságios ruins – a queda da espada, os acidentes do cavalo, os sinais dos bichos agoirentos – perturbam e alertam para uma mudança dos fados:

VALDOVINOS

Caí,
y en el umbral tropecé

MARCELO

¿Hicístete mal?

VALDOVINOS

No sé;
toda la banda rompí.

MARCELO

Ten.

(p. 161)

VALDOVINOS

¡Cayóseme la espada.
Jesus! ¿Qué es aquesto agora?

MARCELO

¡Por vida de mi señora,
que dejes esta jornada!
Que ensillándote el caballo,
casi un lacayo mató,
y un espejo se quebró
solamente de mirallo;
ahorcado hallé un azor
del alcándara, hoy al alba,
y un cuervo nos hizo salva
sobre el mismo corredor;
un perro dio anoche aullidos
en esa puerta, feroz,
que por no escuchar su voz
me tapaba los oídos;
riñeron tus escuderos,
y a la espada echaron mano...

VALDOVINOS

No tengo por buen cristiano
hombre que mira en agüeros

(p. 161)

A fricção entre a transparência de Valdovinos e as sem razões de Carloto endurece e ganha intensidade. Valdovinos rende-se numa luta desigual contra quatro homens armados:

*Salen Galalón y dos Caballeros,
todos tres embozados y con lanzas*

GALALÓN

Déjame que aquel pecho le atraviese.

CARLOTO

¡Matalde!

VALDOVINOS
 ¡Oh, mozo mal aconsejado!
 ¿A tu deado, a tu sangre, a Vallovinos?

CARLOTO
 Amor nunca repara en desatinos.

VALDOVINOS
 ¡Oh, qué poco valéis, famosa espada!

GALALÓN
 Cayó, rindióse.

CARLOTO
 Basta: muerto es, cierto.

VALDOVINOS
 Vuelve, y darás al muerto gran lanzada.

GALALÓN
 De veintidós heridas queda muerto;
 así mi afrenta quedará vengada.

(p. 169)

Caldeando as nossas apreensões e a nossa curiosidade num clima de relativa descompressão, dramaticamente aconselhável, após as palavras de amargo adeus do protagonista, Lope encurta com acerto o espraído enunciado do romance em torno do destino a dar ao corpo morto de Valdovinos : em dois versos apenas, é-nos dito que ele ficará guardado numa ermida (p. 176).

Na terceira jornada, o nosso olhar terá de fixar-se de novo, e com insistência, em Carloto. Que ele não era um cínico sem escrúpulos já o tínhamos aprendido. A resignação e o arrependimento, com que recebe e deixa que se cumpra a sentença, contagiam os corações dos que ouvem a narração do núncio

Cuando el cuello le bajaban,
 que en repetillo me turbo,
 ayudando al camarero,
 dijo: «¡Oh vanidad del mundo!
 Rey nací; yo vi mis pies
 pisando a otros cuellos muchos,
 y agora sujeto el mío
 aun villano acero agudo.
 ¡Oh padre animoso y sabio,
 de mi muerte te disculpo!
 Da al cuerpo perdón, que al alma
 en otra parte le busco.
 Con mi deuda y tu justicia,

en darte mi sangre cumplo.
¡Adiós, padre! ¡Adiós, amigos!
¡Adiós, hermano Rodulfo! »
dijo, y atada la venda
sobre los ojos enjutos,
halló el cuchillo la mano
del siempre odioso verdugo.

(p. 193)

A lembrança do seu triste feito, ao invés da que os romances perpetuam, convida acima de tudo à compaixão pela fraqueza dos homens.

No mais, por detrás da recta obstinação do Marquês e de Sevilha e da inabalável bravura moral de Carlos Magno, descortinamos os modos de ser e de agir a que nos fôramos habituando ao longo da *Tragicomedia*: os parentes de Valdovinos exigiram justiça e tiveram-na; Carlos Magno entregou-se com zelo às suas obrigações de Imperador:

Aquí el suceso verdadero y cierto
de Valdovinos e Carloto acaba,
de cujo ejemplo Francia hasta hoy se alaba.

(p. 194)

Assim finaliza o drama que, e relembremos os versos de *Arte Nuevo*, coordena a estrutura tripartida de efeito exterior com uma organização binária de ritmo dramático interno.

A meio da 2.^a jornada, morre Valdovinos, o herói inocente, e o jogo de tramas e influências altera-se radicalmente. Guiado pela paixão e por nefastos conselheiros, Carloto é quem primeiro justifica e precipita a acção; a partir do crime, será o Marquês que, sequioso de vingança, determinará a marcha dos sucessos.

Carloto parte da hipótese de gozo para a amargura da perseguição; o senhor de Mântua conhece o ponto mais baixo da impotência e do desalento, mas dele se ergue para a alegria da reparação e da vitória possível.

Quanto a nós, voltemos a *Arte Nuevo* para ultimar esta reduzida sinopse entre propósitos programáticos e trabalho textual.

Em oito versos (305-312) que, uma vez mais, viram costas à poética clássica, advoga Lope de Vega o princípio geral da conformidade entre estrofes, versos e conteúdos, diversificando convictamente as aptidões das formas métricas usuais:

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando;
las décimas son buenas para quejas;
el soneto está bien en los que aguardan;
las relaciones piden los romances,
aunque en otavas lucen por extremo;
son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor las redondillas.

(p. 121)

Consignado assim, no articulado de 1609, o emprego da polimetria seria desde cedo uma das constantes do seu labor dramático.

Na *Tragicomedia*, aplicara-a já com desembaraço e feliz intuição do seu impacto estético-teatral, porque a verdade é que se, teoricamente, é o elo versificação-matéria que importa não descurar, na realidade eram também as emoções dum público diferenciado que interessava satisfazer, ainda que alternadamente.

Folheie-se pois a obra sem demasiada pressa, e será impossível não notar a frequência das mudanças de tom e de esquemas métricos. No mesmo acto, quando não na mesma cena, passamos do romance de tiradas narrativas (oito sílabas, monorrímo, com assonância nos versos pares), à redondilha (quadra, *abba*, ou quintilha, *ababa*) dos diálogos de réplicas breves.

É o que pode verificar-se neste excerto que liga os versos finais do relato de Marcelo a um fragmento da conversa, entre o Marquês e um Ermitão, que imediatamente o continua:

El cuarto, que era Carloto,
lleno de sangre y disforme,
conocíle por las armas,
harto más que el dueño nobles.
Busqué luego a Valdovinos,
y al eco de tristes voces,
le vi tendido en la yerba
entre estos pinos y robles.
Fui a llamar un confesor
por el peligro que corre
el alma en esta jornada;
Dios a una ermita inclinóme.
Hallé en ella un hombre santo,
y, como ves, sacerdote;
trájele, y halléte aquí
para que su muerte llores.

ERMITAÑO
 Animo señor.
 MARQUÉS
 ¡Ya expira!
 ERMITAÑO
 ¡Jesús mil veces, señor!
 MARQUÉS
 ¡Hijo!
 VALDOVINOS
 ¡Tío!
 MARQUÉS
 Aquí el valor
 de quien eres muestra y mira.
 VALDOVINOS
 A mi madre os encomiendo
 y a mi esposa consolada,
 y a don Roldán y a don Alda
 diréis...
 MARQUÉS
 Basta; ya lo entiendo.
 VALDOVINOS
 Adiós, adiós, mi buen tío;
 dadme vuestra bendición.
 que el alma, desta prisión...
 MARQUÉS
 Dios te bendiga, hijo mío.

(pp. 174-175)

Mostras da diversificação do metro, encontramos-las a cada passo. D.
 Alda e Carloto lamentam, em décimas, o desvario amoroso do príncipe:

ALDA
 Confusa, señor, me tienes,
 y si no me acreditara
 tu lengua, tu triste cara,
 de ta burla con que vienes,
 regocijada quedara.
 ¿Desde cuándo estás así?
 CARLOTO
 Desde que a Sevilla vi.
 y me mató su hermosura.
 ALDA
 ¿Sabes qué es esto locura?
 CARLOTO
 Sí, amiga; mil veces sí.

(pp. 147-148)

Com apreensão, Carloto aguarda que Roldão seja suficientemente forte para o salvar e monologa com reflexiva lentidão, num soneto perfeitamente clássico:

¡Amor fiero, inventor de desventuras,
buen fin has dado a tantos desatinos!
¿Quién entre dioses altos y divinos
puso tu nombre, hazañas y locuras?
¡Oh frágiles y humanas hermosuras!
Por unos ojos bárbaros e indinos
maté como traidor a Valdevinos,
bañando en sangre mis entraras duras.
¡Oh amor, cubierto con fingida capa,
qué amargo acíbar, qué lloroso infierno
tu primero deleite cubre y tapa!
¡Oh gustos de la tierra, sin gobierno,
que dais al alma, cuando el cuerpo escapa,
la gloria breve y el tormento eterno!

(p. 183)

Multiplicar os exemplos de alterações e quebras na versificação seria fácil, mas de pouco proveito. O jeito de variar e adequar versos a sentimentos fica suficientemente provado, com os exemplos aduzidos.

O Fénix, como se disse, acatou sempre os méritos do pluralismo na versificação: do preceito geral nunca desdisse nem prescindiu. Agora quanto às indicações mais precisas que a última parte do apartado programático sumaria, muito haveria a censurar-lhe, se não estivéssemos já habituados à flexibilidade da sua palavra teórico-estética.

LOPE DE VEGA:
DRAMAS DO PODER INJUSTO

Finalmente, e de acordo com os tópicos enunciados, atenderemos à homologia entre *El Marqués de Mantua* e os já citados *dramas do poder injusto*: *Peribañez y el Comendador de Ocaña Fuenteovejuna* e *El Mejor Alcaide, el Rey*¹⁸.

O embaraço de algumas repetições inevitáveis será corrigido; ou ao menos disfarçado, pela adopção de um novo critério de interpretação.

Não foi por certo à toa, nem a contra gosto, que Lope levou até ao teatro esta parcela da matéria carolíngia. Não houve sequer, que se saiba, encomendas ou precedentes estimulantes.

É certo, e não será demais repetir, que o dramaturgo era antigo admirador do Romanceiro, que escreveu, refundiu e dramatizou, poesias tradicionais com talento e frutos reconhecidos.

E, no entanto, não correrá muitos riscos quem advogar que esta escolha algo ficou também a dever ao seu reconhecido pendor para situações que tinham a ver com a arbitrariedade dos poderosos e com a prática justiceira dos responsáveis máximos pelos povos¹⁹.

Ou seja, ao encaminhar para a cena os romances de outros tempos, Lopes de Vega fê-los passar por uma rede de apoios socioculturais e de efeitos dramáticos que viria a ensaiar com inexcedível êxito noutras obras e de que, ao menos parcialmente, se havia já socorrido.

Assim veio, pois, a *Tragicomedia Famosa* a assemelhar-se, na arquitectura e no pensamento social, a três posteriores e muito aplaudidos dramas do Fénix, que sumariamente apresentaremos, antes de seriar os principais pontos de contacto.

Peribañez y el Comendador de Ocaña, incluído na Parte IV das *Comedias* de Lope, foi publicado em 1614, mas a sua redacção é provavelmente um tanto anterior.

Há quem queira ver a sua origem nos versinhos de um romance que se conservou truncado; há quem o julgue aparentado com uma lenda medieval que ainda corria no século XVII; há, finalmente, quem lhe dê crédito como documentário de feitos verídicos e ainda não esquecidos no século de ouro.

Na parte XII das *Comedias*, a mesma que integra *El Marqués de Mantua*, foi dada a lume, em 1619, a célebre *Fuenteojuna*, escrita seguramente uns anos atrás; passos avulsos duma *Crónica de las tres Órdenes Militares*, que inspiraram também alguns romances e ditos populares, têm sido indigitados como sua provável fonte.

El Mejor Alcaide, el Rey teve edição mais tardia, só em 1635, na parte XXI das *Comedias*; a sua composição deve talvez recuar ao período entre 1620 e 1623; amplia um curto troço da quarta parte da *Crónica General* de Afonso X que também alimenta o Romanceiro tradicional.

A matriz diegética é comum às três obras : um nobre, comendador em duas delas, dominado pelo capricho sexual e sem pruridos de dignidade humana, persegue uma lavradora, filha de boa gente e com bons amigos.

Esta lavradora está prometida ou ligada a um homem que dela não destoa, nem na condição, nem na virtude.

Cego a advertências e insensível ao sentir e ao pudor da mulher, que requesta, o fidalgo acaba morto pelo rival (*Peribañez*), pelo povo a que a jovem pertence (*Fuenteovejuna*) ou por ordem do rei (*El Mejor Alcaide, el Rey*). Este, aliás, quando não faz justiça directamente, acaba por sancionar, sem grandes reservas, as medidas tomadas pelos leais vassalos.

Lembremos o argumento da *Tragicomedia Famosa de el Marqués de Mantua* as parecenças entre as quatro peças vir-nos-ão sem esforço à mente.

Idêntico filão de temas, subtemas e motivos se enlaçam e mutuamente fazem recordar no desfile das sequências dramáticas.

Desse filão, algumas componentes como a da honra e a da vingança constituem o cerne dos romances carolíngios: outras, como a do amor, embora deles não estejam arredadas, são por Lope acarinhadas com especial apuro; a outras ainda enxerta-as o dramaturgo por iniciativa própria : tal é o caso do tema ou subtema dos limites do poder.

Porque já sobre ele se disse o bastante, limitemo-nos a dar como assente que, no tema do amor, está um dos eixos semânticos prioritários de *El Marqués de Mantua*; isto, claro, para associar, a esta, outra afirmação: a de que a vertente amorosa da intriga é identicamente acentuada nos quatro textos em causa.

Dois deles, exactamente esta *Tragicomedia Famosa* e *Peribañez*, são até especialmente prontos na saudação ao amor entre o homem e a mulher: os diálogos introdutórios comparam-se a loas dramáticas ao afecto são e ao compromisso inquebrantável entre os esposos.

Em *Peribañez*, cantam os músicos:

Dente parabienes
el mayo garrido,
los alegres campos,
las fuentes y ríos.
Alcen las cabezas
los verdes alisos,
y con frutos nuevos
almendros floridos.
Echen las mañanas,
después del rocío,
en espadas verdes
guarnicion de lirios.
Suban los ganados
por el monte mismo
que cubrió la nieve,
a pacer tomillos.

Y a los nuevos desposados
eche Dios su bendición;
parabién les den los prados,
pues hoy para en uno son.

(p. 754)

Em *Fuenteovejuna* e em *El Mejor Alcaide* idênticos louvores se fazem ouvir, em passos que se distribuem pela primeira ou pela segunda jornada.

Na primeira, a festa em torno do casamento, que se celebra, é motivo de contentamento geral, leva ao canto e ao baile, aos brindes e aos votos, à paródia e ao coro laudatório:

Vivan muchos años
los desposados!
Vivan muchos años!

... ..

FRONDOSO

Vaya la copla, te ruego,
si es la copla razonable.

MENGO

Vivan muchos años juntos
los novios, ruego a los Cielos,
y por envidia ni celos
ni riñan ni anden en puntos.
Lleven a entrambos difuntos,
de puro vivir cansados.
Vivan muchos años!

(p. 843)

Espontâneas e muito participadas, estas expansões festivas são, nas quatro peças, ensombradas pela presença em cena de alguém que lhes é obstinadamente adverso: o homem poderoso que já deseja ou começa então a desejar a noiva.

Em *Fuenteovejuna*, corteja-a de há muito e por isso interrompe brutalmente a cerimónia popular dos seus esponsais:

COMENDADOR

Estése la boda queda,
y no se alborote nadie.

J. ROJO

No es juego aqueste, señor,
y basta que tú lo mandes.

(p. 844)

Com mais manha que violência, fala em adiá-la em *El Mejor Alcaide, el Rey*, porque cai nas malhas da paixão ao presenciar o donaire da jovem desposada:

PELAYO
¿No hay boda esta noche?
JUANA
No.
PELAYO
¿Por qué?
JUANA
No quiere don Tello.
PELAYO
Pues ¿don Tello puede hacello?
JUANA
Claro está, pues lo mandó.
(*Vase.*)
PELAYO
Pues antes que entrase el cura
nos ha puesto impedimento!
(*Vase y síguenle los demás villanos.*) (p. 481)

Cativo de amor, lembremo-lo, fica Carloto durante os preparativos para o casamento de Sevilha com Valdovinos; aparentemente contido, o seu desespero tira a desforra e sugere a urdidura da traição:

¿Qué es esto, cobardes pies?
Parece que estoy difunto.
¡Mataré a questo villano!
(p. 152)

Assemelha-se-lhe o comendador de *Peribañez* que, rendido à beleza de Casilda, no exacto dia da sua boda, se apressa a dar andamento a um despudorado plano de conquista amorosa:

LUJÁN
Perdona; que estaba el bayo
necesitado de mí.
COMENDADOR
Muerto estoy, matóme un rayo;
aún dura, Luján, en mí
La fuerza de aquel desmayo.

LUJÁN

¿Todavía persevera,
y aquella pasión te dura?

COMENDADOR

Como va el fuego a su esfera,
el alma a tanta hermosura
sube cobarde y ligera,
si quiero, Luján, hacerme
amigo deste villano,
donde el honor menos duerme
que en el sutil cortesano,
¿qué medio puede valerme?
¿Será bien decir que trato
de no parecer ingrato
al deseo que mostró,
y hacerle algún bien?

(p. 759)

Situações várias de celebração do amor se repetem ao longo dos dramas. Tão frequentes são que se afigura desnecessário buscar exemplos. Basta reter que se trata sempre do enaltecimento de um amor casto face a um amor condenável, de um amor entre iguais face a um amor entre desiguais (ao próprio Carloto, filho do Imperador fica mal a atenção a uma moura convertida); de um amor que alegra uma família e uma comunidade face a um amor que apenas a um serve egoistamente; de um amor que é fonte de harmonia e contentamento face a um amor que gera a desarmonia e a tristeza.

Se o amor leva à felicidade e à festa, se nele comungam as famílias e com ele se revigora a sociedade, a honra preserva-se com a própria vida e vinga-se quando é manchada.

Nos três romances, no auto português, na tragicomédia de Lope, a acção cresce e cessa ao sabor das exigências da honra. E, no entanto, deste conjunto, só em *El Marqués de Mantua* a indignação e a coragem da mulher ultrajada logram conquistar-nos directamente para a sua causa. No Romanceiro e na peça quinhentista, apiedamo-nos dela, com simpatia e compreensão, mas não vibramos com a raiva da sua impotência, nem a louvamos na sua ânsia de justiça.

No drama espanhol, ouvimo-la e damos-lhe a nossa solidariedade inteira:

SEVILLA	Ya estoy casada.
CARLOTO	¡Haréte yo matar!
SEVILLA	Morir me agrada.
CARLOTO	¿Eres Lucrecia tú?
SEVILLA	Serélo en eso.
CARLOTO	Quién te puede librar?
SEVILLA	Dios poderoso.
CARLOTO	¿No te duelo mi amor?
SEVILLA	Son desatinos.
CARLOTO	¿Qué obliga a tu rigor?
SEVILLA	Mi honor me esfuerza.
CARLOTO	¿Quién estorba mi bien?
SEVILLA	Dios y mi esposo.

(pp. 151-152)

Ora a verdade é que esta Sevilha, que assim nos move e comove, é tão forte como a Casilda que faz frente ao Comendador de Ocaña, traiçoeiramente infiltrado em sua própria casa; é tão forte como a Elvira que, mesmo encerrada numa torre, encontra energia para resistir ao hipócrita D. Tello; é tão forte como a Laurencia que quase desfalece na luta desigual contra o Comendador que atemorizava Fuenteovejuna.

Rendamos-lhes também a elas o nosso preito e não deixemos de as remeter para um comum paradigma feminino. Para ilustrá-lo, escolhamos esta bela tirada de Casilda:

Labrador de lejas tierras,
que has venido a nuesa villa,
convidado del agosto
¿quién te dio tanta malicia?
Ponte tu tosca antipara,
del hombro el gabán derriba,
la hoz menuda en el cuello,

los dediles en la cinta.
Madruga al salir del alba,
mira que te flama el día,
ata las manadas secas
sin maltratar las espigas.
Cuando salgan las estrellas,
a tu descanso camina,
y no te metas en cosas
de que algún mal se te siga.
El comendador de Ocaña
servirá dama de estima,
no con sayuelo de grana
ni con saya de palmilla.
Copete traerá rizado,
gorguera de holanda fina,
no cofia de pinos tosca
y toca de argentería.
En coche o silla de seda,
los disantos irá a misa;
no vendrá en carro de estacas
de loas campos a las viñas.
Dirále en cartas discretas
requiebros a maravilla,
no labradores desdenes,
envueltos en señorias.
Olerále a guantes de ambar,
a perfumes y pastillas;
no a tomillo ni cantueso,
poleo y zarzas floridas.
Y cuando el comendador
me amase como a su vida,
y se diesen virtud y honra
por amorosas mentiras,
más quiero yo a Peribáñez,
con su capa la pardilla
que al comendador de Ocaña
con la suya guarnecida.
Más precio vede venir
en su yegua la tordilla.
la barba llena de escarcha
y de nieve la camisa,
la ballesta atravesada,
y del arzón de la silla
dos perdices o conejos,
y el podenco de trailla,
que ver al comendador

con gorra de seda rica,
y cubiertos de diamantes
los brahones y capilla;
que más devoción me causa
la cruz de piedra en la ermita
que la roja de Santiago
en su bordada ropilla.
Vete, pues, el segador,
mala fuese la tu dicha;
que si Peribáñez viene,
no verás la luz del día.

(p. 771)

Convergentes no modo de olhar e questionar os temas do amor e da honra, os quatro dramas lopescos aparentam-se ainda no interesse pela problemática do poder.

Não faltam estudos sobre o lugar deste tema (poder justo / poder injusto / limitações do poder) na dramaturgia do século XVII espanhol e, em especial, na de Lope de Veja ²⁰.

De *Fuenteovejuna*, *Peribáñez* e *El Mejor Alcaide, el Rey*, bastará recordar a desdita final daqueles nobres, tão vilmente punidos pela arbitrariedade do seu mando e pelos dislates da sua orgulhosa conduta: massacre pelo povo, assassinio pelo rival, condenação pelos próprios reis de Espanha que, aliás, como ficou dito, em qualquer dos casos cederam às razões das comunidades aviltadas.

Na esfera legal e moral do exercício do poder se situa Lope em *El Marqués de Mantua*, submetendo com rigor as suas implicações ao crivo de ângulos de visão intencionalmente diversificados.

O que nos leva a reconhecer que, se uma nova zona de contradição e atritos restringe o âmbito da sua sintonia com os textos dos séculos XV e XVI, é talvez sobretudo através dela que este drama se identifica como parte do corpos mais amplo onde também cabem os três restantes.

Os diálogos entre Carloto e Rodolfo, Carloto e Galalón, da primeira jornada, e algumas réplicas do Imperador, na terceira, testemunham com bastante nitidez este gosto lopesco pela subordinação do facto histórico à reflexão social de cariz moralizante.

Os dois príncipes, por exemplo, discordam na interpretação do binómio rei/lei e debatem o próprio conceito de justiça (p. 143).

Vacilante e sem certezas, Carloto ouve do traidor Galalón um sem número de argumentos sobre o absolutismo das prerrogativas reais:

GALALÓN
 No hables más
 ¿No eres Rey?
 CARLOTO
 Sí que soy Rey.
 GALALÓN
 ¿Y quién te estorba ese gusto?
 CARLOTO
 Un hombre.
 GALALÓN
 Y ¿a un rey es justo?
 CARLOTO
 Paréceme injusta ley.
 GALALÓN
 Mátales.
 CARLOTO
 Será mal hecho.
 GALALÓN
 ¿Un Rey no lo puede hacer
 si no tiene a quién temer?
 (pp. 155-156)

A Carlos Magno, pelo contrário, a obrigação de premiar e castigar, segundo a legitimidade das normas morais, compele-o à rejeição da condescendência paternal e à isenção do juiz que decide entre as partes. Acima das paixões naturais, das vozes dos familiares e amigos está o respeito pelas regras da convivência leal entre os franceses:

Si lo que habéis dicho, Conde,
 Es verdad, yo más quisiera
 que mi hijo el muerto fuera.
 y a mayor piedad responde.
 El morir es una cosa
 natural al que es mortal,
 mas la memoria del mal
 hace la muerte afrentosa.
 Del que muere con afrenta,
 la muerte, muerte se llama;
 que el muerto con buena fama,
 la vida pasada aumenta.
 Decidle, Conde, al Marqués
 y a cuantos con él están,
 que en mi justicia verán
 si es Carlos padre y Rey es;

que yo dejaré un ejemplo
de quien soy, que al mundo espante,
y que a Trajano adelante
y a cuantos con él contemplo.
Venga a hacer esto verdad,
forme querella a su instancia,
como es costumbre de Francia,
usada de antigüedad;
que haré justicia sin daño,
así al pobre como al rico,
así al grande como al chico,
al propio como al extraño.
Yo dejaré tal memoria,
puesto que mi hijo sea,
que escrita en sangre se lea
en largos siglos mi historia.

(p. 181)

Deixemos agora o núcleo temático (honra, amor, poder) e as semelhanças gerais na acção dos quatro dramas e atenhamo-nos a algumas outras pontes de contacto entre as figuras dramáticas.

Dissemos que Sevilha, Casilda, Laurencia e Elvira se irmanam na lealdade amorosa e no zelo pela reputação de mulheres comprometidas. Insistamos um pouco mais no seu parentesco, notando que todas recebem das mãos do mais alto senhor do reino o prémio merecido da virtude. Só que, no caso da moura convertida, a felicidade conjugal interrompida não virá a ser reatada; nos mesmos termos : morto o seu primeiro e grande amor, ela recebe do monarca generoso a estabilidade e a ventura de um segundo casamento:

Ya, conforme a las leyes y el proceso,
hice justicia y vos tenéis venganza;
Rodulfo me heredó, y éste, en concierto
dará a Sevilla por su esposo muerto;
esto será cumplido el año;

(p. 194)

Sobre Carloto, adiantámos já o quanto ele se assemelha aos comendadores de *Peribañez* e de *Fuenteovejuna* e ao D. Tello de *El Mejor Alcaide, el Rey*. Importa, no entanto, conferir um pouco mais de nitidez ao figurino histórico-dramático por que todos eles se pautam.

Presa de um desejo tão inesperado como irrecusável, Carloto, tal D. Tello ou o Comendador de Ocaña, apercebe-se da disformidade da

sua cobiça e, dando ouvidos à sua qualidade de cristão, reconhece até que ponto o amor o traz desavindo consigo mesmo e com Deus (p. 147).

Não obstante, o seu plano de traição é mais imediato e radical que o de qualquer dos seus congéneres; o seu dilema resolve-se depressa: o rival, Valdovinos, será assassinado, ainda que Carloto saiba de antemão que o remorso o vai perseguir:

Perdido voy de celos;
¡Matarle tengo! ¡Perdonadme, cielos!

(p. 159)

Ameaçados, embora, por idêntico desequilíbrio, os corruptos fidalgos dos restantes dramas são mais prudentes nos ardis e lentos na crueldade.

Para um deles, de início, seria até suficiente o afastamento de Peribañez, se ele pudesse dar-lhe ensejo ao desfrute temporário de Casilda

COMENDADOR

¡Por qué camino tan llano
has dado a mi mal remedio!
Pues no estando de por medio aquel
celoso villano,
y abriéndome tú la puerta
al dormir los segadores,
queda en mis locos amores
la de mi esperanza abierta.
¡Brava ventura he tendo,
no sólo en que se partiese,
pero de que no te hubiese
por el disfraz conocido!
¿Has mirado bien la casa?

(p. 768)

D. Tello, por seu turno, apostou com rapidez no rapto de Elvira, como estratagema fácil para lhe anular a resistência:

Yo tomé, Celio, el consejo
primero que amor me dió;
que era infamia de mis celos
dejar gozar a un villano
la hermosura que deseo.
Después que della me canse,

podrá ese rústico necio
casarse; que yo daré
ganado, hacienda y dinero
con que viva, que es arbitrio
de muchos, como lo vemos
en el mundo. Finalmente,
yo soy poderoso y quiero,
pues este hombre no es casado,
valerme de lo que puedo.
Las máscaras os poned.

(p. 481)

Quanto ao senhor de *Fuenteovejuna*, que de há muito diligenciava os favores de Laurencia, foi, em parte, para vingar a bravura com que Frondoso lhe fez frente, que se dispôs a puni-lo com a morte:

PASCUALA

Si os ofendió, perdonadle,
por ser vos quien sois.

COMENDADOR

No es cosa,
Pascuala, en que yo soy parte.
Es esto contra el maestre
Téllez Girón, que Dias guarde;
es contra toda su orden
y su honor, y es importante
para el ejemplo el castigo;
que habrá otro día quien trate
de alzar pendón contra él,
pues ya sabéis que una tarde
al Comendador mayor
(¡qué vasallos tan leales!)
puso una ballesta al pecho.

(p. 844)

Como os restantes cortesãos, teve Carloto adjuvantes. Mas adjuvantes mais poderosos e hábeis no desrespeito pelos direitos dos homens. Galalón, seu tio, de perfídia e tirania já largamente divulgadas nas histórias carolíngias, é desmedido no mau aconselhar e tem sobre ele um ascendente que nenhum dos servidores dos outros fidalgos ousaria sequer experimentar.

Embora seja Luján, um mero lacaio, quem em *Peribañez* esboça e concretiza o ardil que levará até Casilda o seu desonesto admirador, é longa a distância entre a sua manha subserviente e o ímpeto convincente de Galalón:

Sobrino, en esta ocasión
tu desasosiego es mío.
Vive Dios, que has de gozalla
si lo estorba el mundo todo,
por uno o por otro modo,
con servilla o con forzalla!
Aunque pienso que servilla
es escándalo notable.

(p. 155)

Sem a convivência de hipócritas ou irresponsáveis colaboradores, é certo que os malefícios não teriam ido por diante; mas, nem por isso deixa de ser ao apaixonado enlouquecido que temos de atribuir o principal quinhão da culpa: nele se implantou o amor envenenado, cresceu a hostilidade, proliferaram os hábitos de transgredir os códigos e fazer valer a arbitrariedade; dos actos pecaminosos foi ele quem mais directamente aproveitou; e tudo isto, quando a ele estava especialmente encomendada a protecção dos seus súbditos e a cortesia com as mulheres do seu povo: tudo isto quando a sua autoridade era assegurada por consistentes laços de amizade e submissão.

Que as comunidades acatavam ordens, agradeciam os favores e se curvavam de boa mente aos que governavam, mostram-nos as curiosas «cenas» de reconhecimento da alta condição e muitos méritos dos futuros traidores: «cenas» de boas vindas ou de regozijo pela presença, «cenas» de acolhimento sincero ou de convívio em simpatia.

Em *El Marqués de Mantua*, tanto a primeira como a última jornada multiplicam os sinais da bem querença dos populares e de muitos nobres para com Carloto.

Por isso, quando torna público o espectáculo edificante da sua morte, o núncio não esquece a comoção do vulgo:

Luego, entonces, hasta el cielo
el alborotado vulgo
levantó con un ¡ay! triste
un alarido confuso.

Y vióse en el mismo instante
que todos quedaron mudos;
que la misma admiración
los dejó como difuntos.

(p. 193)

A gente de *Fuenteovejuna* vive e aplaude os triunfos de D. Fernán Gomez, congratula-se com o regresso do seu combatente, enche-o de oferendas e de risinhos votos:

Sea bien venído
el Comendadore
de rendir las tierras
y matar los hombres.
¡Vivan los Guzmanes!
¡Vivan los Girones!
Si en las paces blando,
dulce en las razones.
Venciendo moricos.
fuertes como un roble,
de Ciudad Reale
viene vencedore;
que a Fuenteovejuna
trae sus pendones.
¡Viva muchos años.
viva Fernán Gómez!

(p. 832)

A família de *Peribañez* precipita-se solicita em torno do comendador ferido; para que ele não perca a vida, os noivos atrasam o prazer de estar juntos e os convidados descuram a boda.

Por isso, além de pecarem por cobiça e luxúria, D. Fernán, D. Tello e o Senhor de Ocaña, pecam ainda por medonha ingratidão. Retribuem o bem querer com o mal fazer e a sinceridade com a astúcia mal intencionada.

Não fiquemos, porém, insensíveis aos seus momentos derradeiros. Porque todos se penitenciam e confessam a razão de quem faz justiça.

Talvez o medo influa muito nas piedosas palavras do tirano de *Fuenteovejuna*. As de D. Tello e do comendador de Ocaña, porém, são sinceras na proclamação da monstruosidade dos próprios erros e rectidão daqueles que os punem. Escutemos o primeiro:

Mi justa muerte ha llegado.
A Dios y al rey ofendi.
(p. 499)

Cuándo hubiera mayor pena,
invictísimo señor;
que la muerte que me espera,
confieso que la merezco.
(p. 500)

Mas, de todos, foi Carloto quem melhor exemplo deu; acabou por louvar o procedimento do pai e despediu-se com grandeza de parentes e amigos, como já ouvimos contar (p 193).

Para Sevilha e para Carloto apurámos os equivalentes nos dramas do poder injusto; o paradigma de Carlos Magno, Imperador dos franceses, está naturalmente nos reis de Espanha dos mesmos dramas.

Como eles, adquire fama de afabilidade, de trato paternal e de veia justiceira muito antes de se ver constrangido a ser juiz de um delito que tem vítimas e réus; como eles, sabe fazer a guerra e com ela se entusiasma; como eles, quer para o seu reino a paz e para os seus homens a fraternidade; como eles arauto da fé, garante com singeleza a sua divisa:

Esto, Duque de Alansón,
hacen los reyes cristianos.
(p. 180)

Sobre outras zonas de convergência, no que tem a ver com a organização do texto, com os passos líricos, com a conveniência dramática de certas personagens secundárias, com o jeito de apresentar a contemporaneidade através de um referente histórico do passado, muito nos ficou ainda por aprender.

Mas a verdade é que, para não falsear resultados, teríamos de abrir o circuito das obras a examinar: o posicionamento estético-teatral de Lope, nestas áreas, conjugando embora os quatro dramas, enforma muitos outros que pouco se sintonizam com eles no argumento e nas directrizes do pensamento crítico.

*
* *

Acerca da *Tragicomédia Famosa de El Marqués de Mantua*, concluiremos com um convite a um exame mais demorado e com uma resumida apreciação. Aproveitando bem as potencialidades dos romances jogralescos, com ou sem achegas do auto de Baltasar Dias, esta comédia chega até nós com a autonomia de uma peça de teatro bem construída, não das melhores de Lope de Veja, mas, em todo o caso, a merecer um gesto atento de revisão dos seus valores e da sua qualidade de expoente do aproveitamento da temática carolíngia pelo teatro.

(1985)

1. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Romances Velhos em Portugal (1907-1909)*, 3.^a edição Lello & Irmão editores, Porto, 1980.
2. Encontram-se em Agustin Durán, *Romancero General, Colección de Romances Castellanos anteriores al siglo XVIII*, Tomo 1, 2.^a edição, Ribadneyra, Madrid, 1859, pp. 207-217 (Biblioteca de Autores Españoles).
3. Citarei pela edição de A. F. Gomes, *Autos e Trovas*, Tip. Comércio do Funchal, Funchal, 1961. Posteriormente à redacção deste trabalho, o mesmo investigador publicou *Autos, Romances e Trovas*, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Lisboa, 1895. Carolina Michaëlis, em *ob. cit.*, ed. cit., pp. 137-139, mostra que foi nos citados romances castelhanos que se inspirou Baltasar Dias, e não nos originais franceses ou nos raros e pouco divulgados romances portugueses anteriores sobre Valdovinos. Deste auto, Teófilo Braga, em *Floresta de Vários Romances*, Tipografia da Livraria Nacional, Lisboa, 1868, pp. 102-104, recolhe uma versão que diz ser a de uma folha volante de 1665. Anos antes, já Almeida Garrett, no *Romanceiro*, procurara roubar ao esquecimento a bela história do Marquês de Mântua (*Obras Completas, Romanceiro, III*, Estampa, Lisboa, 1983, pp. 183-226). Nas edições mais antigas, o título continha, decerto por lapso, *Imperador Carloto Magno*.
4. Cita-se pela edição de *Obras* de Lope de Vega, Biblioteca de Autores Españoles, Tomo CCXXXIV, na reimpressão da Real Academia Española, Madrid, 1970. A edição foi preparada e enriquecida com estudos preliminares de Marcelino Menéndez y Pelayo. O estudo que respeita a esta *Tragicomedia* encontra-se no tomo CCXXXIII.
5. A Durán, *ob. cit.*, ed. cit., pp. XIV-XXIV, historia a difusão dos romances do ciclo carolíngio em Espanha.
6. M. Menéndez y Pelayo, *ob. cit.*, ed. cit., tomo CCXXXIII, p. 99.
7. A contagem à maneira castelhana inclui a sílaba postónica. Se os romances fossem portugueses, falaríamos naturalmente de versos de sete sílabas.

8. Carolina Michaëlis, *ob. cit.*, ed. cit., p. 135, refere a frase *suspirem embora, como Valdevinos*, relacionando-a com um verso de um romance que o tem como protagonista.
9. *Ob. cit.*, ed. cit., p. 136, aduzem-se sintomas da popularidade do autor.
10. Extensão equivalente à das mais longas peças vicentinas.
11. O texto deve ter circulado largamente em folhas volantes. Perdidas as edições quinhentistas, pouco sabemos sobre prováveis canais da sua difusão em Espanha.
12. São vários os estudos sobre Lope e o Romancero. Distinguiremos, de Maria Goyri, *De Lope de Vega y de Romancero*, Zaragoza, 1953.
13. No tomo CCXXXIII, das *Obras de Lope de Vega*, ed. cit., Menéndez y Pelayo põe-nos a par de várias adaptações dramáticas de romances.
14. Citarei pela edição de Juan Manuel Rezas, *Significado y Doctrina de «Arte Nuevo» de Lope de Vega*, S. G. E. L. Madrid, 1976. A edição príncipe é de 1609.
15. Uma das peças a considerar será *El Alcaide de Zalamea* (Tomo XII da edição da R.A.E. que vimos referindo) que inspirou o drama famoso de Calderón de la Barca.
16. M. Menéndez y Pelayo, *ob. cit.*, ed. cit., tomo CCXXXIII, pp. 100 e ss., adianta algumas informações sobre a adequação dos romances a uma nova organização dramática.
17. Lembremos que *acto* e *jornada* são praticamente sinónimos nesta época. Torres Naharro parece ter sido o primeiro dramaturgo espanhol a usar o italianismo *jornada*, depois muito vulgarizado no teatro do século XVII, Lope, dum modo geral, preferiu o termo *acto*.
18. As citações serão feitas pela edição de *Obras Escogidas*, tomo I, *Teatro*, Aguilar, Madrid, 1959.
19. Consulte-se, por exemplo, J. M. Díez Borque, *Sociología de la Comedia Española del Siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1976, e Richard A. Young, *La figura de Rey y la Institución Real en la Comedia Lopeana*, Turanzas, Madrid, 1979.
20. Ver, a título elucidativo, B. W. Wardropper, «*Fuenteovejuna: el gusto and lo justo*», em *Studies in Philology*, LIII, 2, Chapel Hill, 1956.

«AUTO DA BARCA DO INFERNO»:
OS TEXTOS E OS PÚBLICOS

Não está, por certo, muito longe da verdade quem admitir que o tradicionalmente intitulado *Auto da Barca do Inferno* se conta entre os textos literários não modernos que os portugueses melhor conhecem. O que, é evidente, não significa que seja confortavelmente amplo o número dos que o conhecem.

O auto lê-se e representa-se.

As representações ora divulgam o texto integral, ora o adaptam, ora o seccionam, na preparação de colagens.

A sua leitura é muito aconselhada, quando não obrigatória, no Ensino Secundário e em alguns cursos das Faculdades de Letras. Mas é também uma leitura que o português médio escolhe, tanto porque viu o espectáculo ou ouviu falar da peça e do autor, como porque a obra aparece com relativa frequência nos escaparates das livrarias.

Como, porém, do auto em questão existem não poucas edições em cadeia, mais ou menos arrançadas a partir das bem diferenciadas edições quinhentistas, é legítimo interrogar os textos, que hoje chegam ao leitor e ao espectador, para avaliar preferências, discutir critérios, arriscar propostas de fixação.

Será, naturalmente, um pouco mais demorado o exame dos textos que se lêem. Sobre os que, no palco, as vozes dos actores nos revelam, se procurará, no entanto, articular também algumas considerações.

Comecemos por recordar factos, que nenhum estudioso de Gil Vicente ignora, mas cujo alinhamento é necessário, para em seguida, avançar com alguma segurança.

Nas décadas de 40 e 50, deram-se passos fundamentais no sentido duma mais exacta aproximação do autêntico texto do auto a que, não Gil Vicente, mas os responsáveis por muitas das suas edições póstumas, baptizaram como da *Barca do Inferno*.

Em 1909, D. Ramón Menéndez Pidal havia descoberto, na Biblioteca Nacional de Madrid, uma folha volante de 1518 possivelmente, ou seja, afinal, a edição *princeps* do auto vicentino, a única levada a cabo em vida do autor.

D. Carolina Michaëlis falara dela várias vezes, mas, só em 1946 Charles David Ley procedeu a uma edição nela baseada para o Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Na curta introdução, referia o editor a sua maior confiança neste texto, embora aceitasse a superior correcção do texto da *Copilação* de 1562, *apurado*, como se sabe, por Luis Vicente, filho do poeta ¹.

Do mesmo ano – 1946 – é um bem fundamentado trabalho do Prof. Paulo Quintela, que divulga as lições de 1518, 1562, 1586 e de cerca de 1600, e estabelece ele próprio uma versão por confronto entre todas estas, tendo, como declara, exclusivamente em conta a funcionalidade dramática do texto de chegada; como base, adopta a lição de 1562 e faz a maioria dos acertos, socorrendo-se da folha volante; dela aproveita, por exemplo, as didascálias e o corte das réplicas em algumas cenas.²

A originalidade do método de Paulo Quintela foi motivo de uma viva polémica, em que o Prof. I. S. Révah interveio, contestando com severidade os caminhos seguidos. Fê-lo sobretudo em 1951, na introdução a uma edição crítica, cujo texto base é o de 1518; a cuidada sinopse entre as duas lições (1518 e 1562) oferece a matéria para um estudo sobre título, circunstâncias de representação, didascálias, língua, estilo e versificação, que remata com a condenação, como altamente impuro, do texto preparado por Luís Vicente ³.

Três anos depois, em 1954, Paulo Quintela apronta, para a Artis,

uma edição que já tem o ponto de apoio no texto de 1518, num ou noutro passo emendado, quando isso é julgado oportuno, com a lição correspondente de 1562⁴.

O texto da *Copilação* seria, em seguida, retomado por Costa Pimpão, ao publicar as Obras Completas de Gil Vicente, onde de resto faz referência à folha de Madrid, e o de 1518, de novo por I.Révah, para o Mundo do Livro, em 1959 (edição facsimilada)⁵.

*
* *

Não é, no entanto, através destas edições que o estudante, o leitor curioso ou o espectador de teatro dos nossos dias se familiarizam com este auto vicentino. A excepção só se verifica, e nem sempre, com o estudante universitário que as consulta em bibliotecas ou examina em fotocópias ⁵.

Recoloquemos a questão. Que textos circulam realmente? E tentemos responder, não recenseando obra por obra, mas assinalando e apreciando as perspectivas seguidas na escolha e fixação do texto e nos estudos complementares.

A maioria dos editores modernos decide-se pela adopção, como texto base, do de 1562 (directa ou indirectamente); algumas vezes, fazem-se ajustamentos com o de 1518, outras indicam-se variantes.

Consideremos, em primeiro lugar, o caso das duas edições escolares (das Livrarias Francisco Franco e Porto Editora), impressas pela primeira vez, em 1975⁷.

Ambas aludem à folha de 1518 e à edição crítica de Révah. No entanto, a primeira ignora-a no tratamento do texto, enquanto a segunda a ela recorre insistentemente, sobretudo a partir da impressão de 1979.

Quanto às edições de vulgarização, acentue-se que, na maioria, o texto da *Copilação* se repete, mas agora sem qualquer notícia ou aproveitamento da folha de Madrid.

É o que se verifica, ao folhear, por exemplo, as obras publicadas pela Livraria Lello (1965), pela Editorial Verbo (1971) pelo Círculo de Leitores (1978)⁸.



Auto de moralidade composto per Bil vicē
 te Por contemplaçam da serenissima e muyto catholica
 rainhadona **L**ianor: nossa senhora: e representada per seu
 madoado ao poderoso pñcipe e muy alto rey dō **M**anuel
 primeiro de portugal deste nome. **C**omeça a declaraçā e argumēto
 da obra. **P**rimieramente no presente auto se segura que no póto
 q̄ acabemos de spirar cheganos supitamente a huū r̄o: ho qual per
 força auemos de passar: em huū de deus batees q̄ naquelle porto estā
 .s. huū delles passa pera ho paraíso: e ho cume pa ho inferno: os q̄es
 batees tem cada huū seu arraz na p̄. oa: ho do paraíso huū amor: e ho
 do inferno huū arrez infernal e huū companheiro. **I**so p̄. unctro
 entredoutei he huū fidalgo que chegua com huū page q̄ lhe leua huū
 rabo muy compudo e huūa cadeira despalda. **E** começa ho arraz
 do inferno desā maneyra ante que ho fidalgo venhe.

Com regresso ao texto *princeps*, correm as edições da Livraria Portugália (s. d.) e da Europa-América (1973), esta última com indicação de variantes da *Copilação* ⁹.

No que respeita à clarificação de processos de transcrever texto, são estes editores normalmente muito sucintos. Uns calam-nos por completo, outros sintetizam-nos numa *actualização da ortografia e da pontuação*. Só António José Saraiva e Luís Francisco Rebello (Edições da Portugália e da Europa-América, respectivamente) se mostram mais precisos.

Por *actualizar a ortografia* entendem António José Saraiva os autores das duas edições escolares transpor a fonética do texto na ortografia actual ¹⁰; o mesmo não pensam, porém, os outros editores que substituem, pelas correspondentes modernas, as formas vicentinas.

Assim, por exemplo, nos textos oferecidos pela Verbo e pela Europa-América, verificam-se, entre outras, as seguintes alterações fonéticas:

leixar - deixar
pera - para
ũa - uma
sam - sou
almarios - armários

O presumível intuito de facilitar a compreensão de certos passos do auto leva ainda Couto Viana (Verbo) a determinadas modificações lexicais:

asinha - depressa
aramá - hora má
fumoso - vaidoso
chentadas - poisadas

É naturalmente difícil precisar os pontos de vista que orientam os editores escolares relativamente às notas, que adiantam, para esclarecimento do texto. O que provavelmente acontece, não porque, em princípio, falte um plano de trabalho, mas porque que as explicações requeridas pelas dificuldades, que se vão sucedendo, não podem ser padronizadas. Importa considerar pontualmente cada caso de fricção entre o estudante e a obra escrita que perante ele se coloca.

De qualquer modo, nas duas edições, que vimos seguindo, alguns princípios se detectam, de entre os quais dois ou três que parecem decorrer de concepções que merecem ser revistas.

Assim, por exemplo, a incidência em explicações de carácter gramatical, muito marcada na edição da Livraria Francisco Franco, na parte intitulada *Comentário*:

DIABO

À barca, à barca-oulá -,
que temos gentil maré! (p. 17)

NOTA: *que* – note a equivalência a *porque*. (p. 67)

DIABO

Ora – sus – que fazes tu?... (p. 18)

NOTA: *que* - pronome interrogativo. (p. 67)

FIDALGO

Esta barca onde vai ora,
que assi está apercebida? (p. 19)

NOTA: *apercebida* – define o sentido do verbo estar e por isso é predicativo do Sujeito. (p. 67)

Verifica-se também uma relativa tendência para dispensar, facilitar ou conduzir em demasia o esforço interpretativo do estudante. Esta tendência, que se concretiza normalmente pelo desvendar dos sentidos contextuais e/ou figurados e das conotações, chega por vezes perigosamente ao ponto de antecipar-se à interpretação óbvia de lexemas, sintagmas, versos ou situações dramáticas. Não é difícil exemplificar esta atitude:

ONZENEIRO

Mais quisera eu lá tardar
Na safra do apanhar (P. E., p. 62)

NOTA: «...quando andava a amealhar dinheiro.» (P. E., p. 62)

DIABO

Vejo-vos eu em feição
pera ir ao nosso cais. (P. E., p. 51)

NOTA: ao nosso cais, isto é, para o Inferno. (P. E., p. 51)

DIABO

Embarque a Vossa Doçura,
que cá nos entenderemos. (P. E., p. 58)

NOTA: *Vossa Doçura* – tratamento irónico dado pelo diabo ao Fidalgo, em vez de Vossa Senhoria. (P. E., p. 61)

DIABO

Tu, seu moço, vai-te d'i
A cadeira é cá sobeja: (P. E., p. 61)

NOTA: O Diabo não permite que entre a cadeira. (P. E., p. 61)

DIABO

Em que esperas ter guarida?

FIDALGO

Que leixo na outra vida
quem reze sempre por mi.

DIABO

Quem reze sempre por ti?
(Hi hi hi hi hi hi hi). (P. E., p. 51)

NOTA: O Diabo solta uma gargalhada. (P. E., p. 51)

DIABO

Quê, quê, quê?... E assi Que vai? (F. F. p. 20)

NOTA: *quê, quê, quê?* -esta repetição significa a não aceitação por parte do fidalgo. (F. F., p. 68)

Já, porém, quando se têm em conta os informes de teor histórico-cultural, uma rápida indagação mostra mais as insuficiências que os excessos. Na edição da Livraria Francisco Franco, eles faltam quase completamente. Na da Porto Editora, são abundantes e recolhidos -de fontes seguras. Nem sempre, porém, se revelam com inequívoca transparência ao jovem aluno. Será, assim, razoavelmente clara esta nota explicativa que, a título elucidativo, se transcreve?

DIABO

Pois que já a morte passastes,
haveis de passar o rio. (P.E., p. 52)

NOTA: Sem se nomear, Carente (e ele não morreu de todo nas almas da Idade Média) tem eco fundo nos barqueiros de Gil Vicente. E a ideia da jornada ou viagem para chegar ao destino definitivo que nos espera, estava até há pouco enraizada, por exemplo, nos judeus transmontanos de Vilarinhos dos Galegos e da Lagoaça...

(P. E., p. 52)

Cita-se, como fonte, uma obra de Mário Martins.

Seguindo um hábito hoje bastante generalizado na apresentação de textos escolares, mostram-se as duas edições, que estamos a apreciar, bastante omissas (quer nas notas, quer nos glossários) quanto a indicações de carácter etimológico. A atitude é compreensível, mas talvez não seja inoportuno reflectirmos sobre a justeza pedagógica da uniformização dos tipos de parentesco entre os vocábulos, que o texto contém, e aqueles que se consideram seus sinónimos ou equivalentes. Por outras palavras, não convirá, de vez em quando, distinguir a ligação semântica da fonética? Exemplificando, será suficiente ensinar que

chanto – pranto
daquesta – desta
dolores – dores

do mesmo modo que

coxim – almofada
burel – luto
fumosa – vaidosa

REPRESENTAÇÕES: USO E DESUSO

Escrever sobre o conhecimento, pelo público moderno, do *Auto da Barca do Inferno*, menosprezando a actividade teatral, seria deixar uma imagem redutora e defeituosa do contacto entre Gil Vicente e os portugueses do nosso século.

Como, porém, o palco tem, relativamente ao modo de aprontar o texto, exigências que escapam ao juízo crítico dos não profissionais, limitar-nos-emos a reunir algumas achegas sobre o trajecto teatral da *Barca do Inferno*, nas últimas décadas.

O regresso à cena, depois de uma ausência de séculos, da simpática peça vicentina teve lugar em 1911, através de uma adaptação de Afonso Lopes Vieira, no âmbito de um programa de divulgação dos clássicos, que vinha de 1898, e incluía já várias representações de dramaturgos nacionais, no Teatro de D. Maria II ¹¹.

Por motivos que o autor justifica e respeitam fundamentalmente à impreparação do público, o trabalho de Afonso Lopes Vieira introduz várias modificações no texto-base. Assim, suprimem-se as figuras do

judeu e do procurador; reduzem-se certas cenas, como a protagonizada pelo frade, que não exhibe os seus dotes de esgrimista; encurtam-se réplicas para evitar riscos de incompreensão, quando, por exemplo, Gil Vicente lança saborosamente mão do latim macarrónico; altera-se o desfile vicentino, para colocar em posição de realce a personagem da alcoviteira; substitui-se a apoteose cantada por uma apenas recitada.

Mais ainda: em muitos passos, amacia-se ou clarifica-se a linguagem; recordemos estes, a título meramente elucidativo:

DIABO

De que morreste?

PARVO

De quê?

D'uma molestia tripeira.

(p. 34)

DIABO

De que morreste?

JOANE

De quê?

Samicas de caganeira...

(ed. de I. S. Révah, p. 138)

BRIZIDA

... ..

Que eu sou muito doutrinação,
devota e martirizada,
e fiz obras mui divinas

(p. 58)

BRIZIDA

... ..

E eu som apostolada,
angelada e martelada,
e fiz cousas muy divinas.

(ed de I. S. Révah, p. 147)

Repetida, na mesma casa de espectáculos, em pelo menos quatro temporadas, entre 1930 e 1940, e na Exposição do Mundo Português, em 1940, a experiência de Afonso Lopes Vieira foi um discutível, mas inegável, contributo para o reatar das relações entre Gil Vicente e o público do século XX.

A Companhia Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro recolheu a lição e, entre 1940 e 1960, incluiu, pelo menos dez vezes, o *Auto da Barca do Inferno* no seu repertório de teatro clássico.

Nesses anos 40 e 50, porém, a vulgarização da peça ficou a dever-se sobretudo ao Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra.

Era um auto totalmente vicentino o que representavam, apesar de não recuperar literalmente nenhuma das edições quinhentistas conhecidas. Ou seja, foi a controversa versão cénica do Prof. Paulo Quintela, director do grupo, que levaram ao público, aproveitando, das lições primeiras, o que em cada uma delas melhor se acomodava ao gosto dramático moderno ¹².

Em Lisboa, em Coimbra, um pouco por todo o país, nas Ilhas, no então Ultramar Português, no Brasil, em Itália, o T.E.U.C. foi convidando ao apreço pela bem humorada comédia, através dum texto, a que não pode negar-se a qualidade literária, e duma cativante arte de representar.

Nos últimos anos, e depois de ter tentado, em 1967, o Teatro Experimental do Porto, o *Auto da Barca do Inferno* tem sido incluído com insistência nos repertórios de grupos de amadores e de teatro de pesquisa ¹³.

Mais, porém, do que a preencher a totalidade dum espectáculo, aparece como parte em colagens, ou seja, em antologias teatrais vicentinas, quase sempre interessadas na adequação dos escritos antigos a uma problemática actual, através de arranjos cujos métodos de tratar o texto variam bastante ¹⁴.

Estão nesta linha espectáculos como os da Comuna (1972 - *Para onde is?*), do Pataco, de Viana do Castelo (1978 - *Hou de lá Gente Honrrada*), da responsabilidade de Jaime Gralheiro (edição de 1978 - *Na Barca com Mestre Gil*) e da Barraca (1980 - *É Menino ou Menina?*) ¹⁵.

A comparação entre os excertos comuns (sobretudo a cena da alcoviteira) a estas duas últimas colagens permite ajuizar da divergência de atitudes na forma de actualizar os textos que servem de ponto de partida (respectivamente, os da Portugália e da Verbo, e, talvez indirectamente, o da *Copilação* de 1562). Divergência, aliás, não suficientemente previsível, quando se têm apenas em conta as declarações introdutórias impressas. Alude Jaime Gralheiro ao sacrifício de certos pormenores formais (p. 10), com vista ao completo entendimento popular da mensagem vicentina; refere o editor de *É Menino ou Menina? uma ou outra expressão actualizada, como convinha* (p. 6).

Na verdade, os resultados afastam-se sensivelmente; mantém-se a Barraca bastante fiel ao texto original. *Na Barca com Mestre Gil* levam-se longe as alterações fonéticas e lexicais.

Relembremos:

Seiscentos virgos postiços
E três arcas de feitiços,
Que não podem mais levar.
Três almários de mentir,
E cinco cofres de enleios,
E alguns furtos alheios,
Assi em joias de vestir,
Guarda-roupa de encobrir,
Enfim – casa movediça,
Um estrado de cortiça
Com dois coxins de encobrir
A mor carga que é:
Essas moças que vendia.

(*É Menino ou Menina?*, p. 44)

Seiscentos virgos postiços
E três arcas de feitiços,
que não podem mais levar.
Três armários de mentir,
E cinco cofres d'enleios,
E alguns furtos alheios,
Assim em joias de vestir,
Guarda-roupa d'encobrir.
Enfim, cama mol e movediça,
Um estrado de cortiça
Com dois sofás de embalar
A maior carga que trago
São as moças que vendia;

(*Na Barca com Mestre Gil*, p. 126)

Relativamente às edições de 1518 e 1562 e às que delas derivam, o primeiro trecho actualiza pouco (por exemplo : *nom* – *não*; *dous* – *dois*); o segundo altera mais, sem, no entanto, deixar de indicar, em nota, os passos correspondentes do texto-base (por exemplo : *casa movediça* – *casa mol e movediça*; *coxins d'encobrir* – *sofás de embalar*).

Esta breve resenha das edições, que mais imediatamente facultam ao leitor dos nossos dias o acesso ao *Auto da Barca do Inferno*, não pode de certo deixar o professor de Literatura indiferente à urgência da revisão dos pontos de vista por que deverá pautar-se uma edição escolar do conhecido texto.

A uma questão prévia sobre a viabilidade de uma edição igualmente adequada aos três públicos – o do estudante, o do leitor despreocupado, o do espectador – convém desde já responder negativamente.

A fruição literária processa-se em cada um deles em níveis diferentes e de acordo com pontos de vista e situações contextuais que não coincidem.

Antes de ser representado, qualquer texto dramático é objecto de um trabalho especializado em que, aliás, é desejável que a investigação e a prática teatral se empenhem na permuta de achegas e busca de soluções.

O espectador não está isolado, faz parte dum vasto público, e isso condiciona as suas reacções. O entendimento completo, que sem dúvida procura, exige, a cada passo, a transformação dos signos e a actualização dos códigos e pode requerer, de quando em quando, cortes ou diferente encaixamento das réplicas.

O espectáculo está forçosamente dependente das características da Companhia, do espaço teatral e cénico, dos destinatários que preferencia; e é-lhe lícito atender ao momento histórico, iluminando uma leitura ou um núcleo temático.

Para a cena se compreendem experiências – de preparação do texto, como a que fez Paulo Quintela, e modernizações linguísticas como muitas das que levaram a cabo os responsáveis por algumas versões dos nossos dias.

O leitor, com curiosidade e razoável gosto, mas não obrigado a prestar contas da sua leitura, tem direito a um texto fixado criteriosamente, mas sem um comentário erudito que o desmobilize. As modificações actualizantes serão moderadas, porque o leitor dispõe de mais tempo que o espectador para acertar no sentido das palavras e dos versos e facilmente recorrerá a um glossário final.

Em princípio, não parece de rejeitar a apresentação em sinopse do texto autêntico e da sua adaptação moderna; no entanto, os riscos de que o texto menos acessível seja abandonado merecem ser ponderados.

Por seu turno, a edição escolar duma obra como o *Auto da Barca do Inferno* supõe objectivos específicos e uma metodologia própria.

A sua apresentação a estudantes de Literatura tem de contribuir para uma continuidade, quando não para uma abertura, das relações entre um jovem, quase sempre com tendência para se centrar no moderno, e um escritor do passado. Interessa que esse jovem fique a perceber que merece ser lido com prazer o que lhe compete ler por obrigação.

Para não ficar à partida semi-mutilado, este encontro não pode situar-se apenas ao nível *do que o escritor disse*; diz-lhe também respeito *o como ele o disse*; é de igual modo resultado do posicionamento humano, social e estético cuja intimidade se procura.

Os frutos do convívio com um texto medem-se ainda pela sua capacidade de dar passagem à solidariedade com outros textos, que com o primeiro coincidiram no tempo, que, graças a ele, chegaram à vida, que, à distância, o retomam, o refazem, o comentam. Não será por isso demasiado ambicioso o editor que se proponha este alargamento dos resultados duma leitura.

Não é de menor importância a prevenção contra a série de vícios que, por uma ou outra razão, se comete com alguma frequência ao apreciar um escrito desta índole. Isto é, compete ao responsável pela divulgação dum texto literário admitir com clareza o que ele não é, em princípio:

- um guia de segurança inabalável para historiar a realidade;
- um paradigma de língua;
- um campo para juízos morais;
- um pretexto para a acumulação de lugares comuns, quantas vezes acríticos ou já esvaziados, de tão repetidos,

Finalmente, é justo que uma edição para estudantes não seja indiferente ao encaminhamento dos seus leitores na aprendizagem da análise literária; no seu âmbito, cabem pois todas as linhas de leitura que a ele conduzam, desde que não apareçam como imposições e não bloqueiem outras vias de acesso ao objecto estético.

Vale a pena esclarecer o enlace destes considerandos com a seriedade na fixação do texto.

Todas as secções, que habitualmente a edição escolar abarca, têm

um contributo a dar para os propósitos enunciados. Será por isso proveitoso qualquer esforço feito no sentido de aperfeiçoar a sua feição mais comum.

Talvez que a introdução tipo, com biografia do autor, evolução da sua actividade literária, enquadramento histórico-cultural, tenha de ser repensada. Se se compreende bem, ainda que em forma abreviada, numa edição de vulgarização, talvez não seja a que melhor se ajusta a alunos de Literatura que têm ao seu dispor Manuais que devem habituar-se a consultar.

Terá possivelmente maior rendimento a introdução que prioritariamente incentiva à leitura, combinando o presente, que o aluno vive, com o passado que o texto até ele traz. Aquela que, por exemplo, comenta a vida desse texto e a sua coincidência com os tempos variados da vida dos homens que o têm lido, sem esquecer o uso que dele fazem os contemporâneos como e porque o representam, como e porque o lêem.

Das anotações, há a esperar que funcionem como instrumentos de trabalho para que o texto possa ser entendido, mas nunca como adiantamento duma interpretação, ou melhor, nunca como elementos que dispensem *generosamente* a descoberta de sentidos; em parte por esta razão, só há vantagem em que sejam modestas ou mesmo omissas em juízos críticos; pelo contrário, será da maior utilidade que reúnam apontamentos correctos sobre ligações intertextuais.

O perfil das sugestões ou linhas de leitura varia naturalmente de acordo com a forma como cada editor se confronta, ele próprio, com o texto; não é assim recomendável definir modelos. Em todo o caso, não será errado que elas se preocupem com os vários estratos textuais; isto é, que, evitando embora o esquema rígido, chamem a atenção para os aspectos fónico-fonético-prosodémico, morfológico e sintáctico, semântico e estilístico, deixando sugerido como se enfeixam e mutuamente explicam. Sempre sem a preocupação de esgotar, ou aparentar esgotar, a múltipla e renovável realidade que o texto é.

Imprescindível se revela, numa edição escolar, a correcta elaboração dum amplo glossário que registe, numerando-as, as várias acepções de cada termo, nos contextos em que figura, e dê conta das várias formas da mesma palavra, encadeando-as através de remissões.

Importante ainda resulta a bibliografia, convenientemente seleccionada, mas sempre actualizada. A actualização é um dever científico, mas é também, neste caso, uma indicação, para o leitor jovem,

de que o texto continua a viver como campo de indagações e projectos.

No entanto, não há cuidados com introdução, notas, linhas de leitura, glossários e bibliografia, que dispensem o rigor na apresentação do próprio texto. Se este é uma das partes no encontro, que se deseja, do estudante com o monumento literário, para ele ficará sempre o principal. O encontro terá tanto mais de inautêntico quanto mais desfigurado ele estiver.

Sem confiança num texto, não há análise literária proveitosa, não há estudo intertextual válido, não há pólo de irradiação de leituras fundamentadas.

Ora, precisamente, o *Auto da Barca do Inferno*, pela época em que foi escrito, recuada relativamente à nossa e linguisticamente instável, e pela já assinalada existência das variantes entre as primeiras edições, requer uma fixação atenta, precedida de indispensáveis reflexões, tanto no que respeita a normas de transcrição, como à anterior escolha do texto-base (o de 1518 ou o de 1562, ambos com defeitos e virtudes?).

Na transcrição, a forma de proceder tem de adequar-se parcialmente ao que os especialistas da crítica textual vêm estabelecendo para as edições críticas; sem descurar a realidade linguística da época, moderniza-se a grafia, de acordo com a ortografia actual.

A modernização justifica-se pelo intuito de adoptar, quando possível, soluções gráficas familiares ao leitor moderno e pela vantagem de o afastar de oscilações que não têm razão de ser fonológica.

É, porém, de recusar a uniformização, sempre que estão em causa traços linguísticos característicos do português quinhentista ou até do teatro vicentino : os arcaísmos seguros serão conservados no texto e aqueles que coloquem dúvidas ficarão registados no aparato. Isto tanto no que respeita ao campo lexical como ao fonológico (manifestado através da grafia), ao morfológico (manifestado muitas vezes através da acentuação) e ao sintáctico (manifestado na pontuação e na ordem das palavras).

Regras várias, mais geralmente aceites umas que outras, mas todas já ponderadas e experimentadas, facilitam a aplicação deste princípio.

Retenhamos as principais:

- registar no aparato, entre parêntesis rectos, todos os acrescentamentos, supressões e substituições da responsabilidade do editor, e decorrentes de evidentes lacunas ou incorrecções do texto base;

- resolver as abreviaturas, indicando no aparato apenas as que são objecto de hesitação;
- seguir os usos vigentes, na separação e reunião de palavras, no recurso ao hífen e ao apóstrofo, na distribuição de minúsculas e maiúsculas, na acentuação e na pontuação, quando for necessário facilitar o entendimento do texto;
- substituir *y* por *i*, quando o grafema tem valor vocálico;
- distinguir *i* e *u* vocálicos dos consonânticos, transcrevendo estes, respectivamente por *j* e *v* (ex.: *louuores* - *louvores*; *navio* - *navio*) ;
- conservar todas as outras vogais orais;
- acompanhar a vogal nasal de *m*, ou *n*, antes de consoante, e de *m* em sílaba final; assinalá-la com til, antes de vogal de timbre diferente; passar, no entanto, *am* final *ão*, uma vez que se sabe ser já esta a pronúncia generalizada no século XVI (ex: *chegãdo* - *chegando*; *poré* - *porém*; *boã* - *bõa*; *feçam* - *feição*) ;
- transcrever como simples as vogais geminadas (ex: *pee* - *pê*), com excepção das terminações verbais da 2ª pessoa do plural;
- nos ditongos orais, substituir, pela moderna ortografia *ai*, a antiga *ae*: nunca, porém, registar *eu* em vez de *eo*, e manter, por analogia, *ao*; é por demais evidente que *Deos* nunca rima com *meus*, ou com palavras com terminação *afim*, mas com outras como *vós*, nos textos vicentinos (ex: *passaes* - *passais*) ;
- transcrever, como simples, as consoantes geminadas em início ou meio de palavras, exceptuando naturalmente os usos foneticamente significativos dos *ss* e dos *rr* intervocálicos (ex : *aquella* - *aquela*) ;
- regularizar o emprego das sibilantes, do *g* e do *j*, de acordo com a ortografia moderna, registando em aparato a forma rejeitada;
- uniformizar o emprego do *h* - pelo uso moderno;
- modernizar as grafias cultas (ex: *sancto* - *santo*) ;
- conservar os casos de polimorfismo que decorrem de oscilações na língua da época (ex: *havees* correspondendo a *auées* e *haveis* correspondendo a *auéis*; *leixar* e *deixar*; *nom* e *não*, correspondendo respectivamente a *nom* e *nã*; *fantesia* e *fantasia*).

De todas estas normas importa falar com rigor e precisão, nos parágrafos da parte introdutória reservados aos problemas da fixação do texto. Importa, com clareza, aduzir razões e exemplos, para que não

fiquem mal entendidos quanto aos processos criteriosamente adoptados.

Não se afigura necessário que a edição escolar leve particularmente longe a modernização da linguagem, desde que se referencie o verdadeiro significado da conservação de certos traços da língua quinhentista e da sua efectiva instabilidade. E isto parece possível relativamente a qualquer das medidas formuladas.

Rematemos este pequeno trabalho com duas considerações sobre a escolha do texto base do *Auto da Barca do Inferno*.

Lidos os especialistas e apuradas as divergências textuais, fica-se com a impressão que ambos têm acertos e desacertos.

Talvez por isso, não seja de afastar *a priori* a hipótese de uma edição dos dois (o de 1518 e o de 1562). Guiados pelo professor, os estudantes seriam levados a encontrar por si próprios as coincidências e os afastamentos e a comentá-los criticamente.

A outra hipótese, talvez menos arriscada, aconselha a seleccionar para texto base o de 1518, como o que à partida mais garantias reúne de fidelidade aos propósitos de Gil Vicente.

Neste caso, as variantes da lição de 1562 não deixariam de ser indicadas e, pontualmente, poderiam ser acompanhadas por propostas de reflexão sobre o sentido das alterações.

(1981)



Representa-se na obra seguinte hũa prefiguraçã sobre a regiroza acusaçã que os inimigos fazem a todas as almas humanas, no pōto que per morte de seus terrestres corpos se partem. E por tratar desta materia, põe o autor por figura que no dito momento ellas chegão a hum profundo braço de mar, onde estã dous barreis, hum delles passa pera a gloria, o outro pera o purgatorio. He repartida em tres partes. f. de cada embarcaçã hũa cena. Esta primeyra he da viagem do i. f. rno, trata-se poll: as figuras seguintes. Primeiramente a barca do inferno, arrariz & barqueyro de ella dubsos. Barca do parayso, arrariz & barqueyros della a. j. s.

1. *Auto da Barca do Inferno* (según la edicion de 1517), editado por Charles David Ley, C. S. I. C., Madrid, 1946.
2. *Auto de Moralidade da Embarcação do Inferno*, textos das duas primeiras edições avulsas e das *Copilações*, estudados por Paulo Quintela, Atlântida, Coimbra, 1946.
3. I. S. Révah, *Recherches sur les Oeuvres de Gil Vicente*, tome I, *Édition Critique du premier «Auto das Barcas»*, Bibliothèque du Centre d'Histoire du Théâtre Portugais, Lisbonne, 1951.
4. *Auto da Barca do Inferno*, prefácio e notas de Paulo Quintela, Artis, Lisboa, 1954.
5. *Obras Completas*, coordenação do texto, introdução, notas e glossário do Dr. A. J. da Costa Pimpão, Companhia Editora do Minho, Barcelos. 1956; *Auto da Moralidade*, nota introdutória de I. S. Révah, Lisboa, O Mundo do Livro, 1959.
6. Eram, há alguns anos, muito consultadas, duas edições, actualmente já pouco lidas: *Os Autos das Barcas*, com um prefácio, notas e glossário de A.C. Pires de Lima, Domingos Barreira, Porto, s./d.; *Obras Completas*, Vol. II, com prefácio e notas do Prof. Marques Braga, Sá da Costa, Porto, 1942.
7. *Auto da Barca do Inferno, Moralidade*, texto integral e crítico, edição didáctica, anotada e comentada por Mário Fiuza, Porto Editora, Porto, 1975; *Auto da Barca do Inferno*, síntese, comentário, questionário e glossário de Manuel dos Santos Alves, Francisco Franco, Lisboa, 1975. Referir-se-á a primeira destas edições como P.E. e a outra como F. F.
8. *Obras*, Lello e Irmão, Porto, 1965; *Três Autos e uma Farsa*, texto fixado e anotado por A. M. Couto Viana, Verbo, Lisboa, 1971; *Teatro*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1978.
9. *Teatro de Gil Vicente*, apresentação e leitura de António José Saraiva, Portugaláia,

Lisboa, s/d; *Os Autos das Barcas*, fixação do texto, introdução, notas e tradução do terceiro auto de Luís Francisco Rebello, Europa-América, Lisboa, 1973. Há traduções do auto que tomam como base o texto de 1518; as francesas (de C. H. Frêches Portugal – Brasil, Lisboa, 1955, e de A. Crabbé Rocha, Atlântida, Coimbra, 1958) e a galega (X. Landeira Yrago, Castrelos, Vigo, 1970); outras, quase todas anteriores a estas, seguem a lição de 1562, a alemã M. Kühne, Publicações do Instituto Alemão, Coimbra, 1941, as italianas (Gianfranco Contini, Bompiani, Milão, 1949 e Enzo di Poppa Volture, Sansoni, Florença, 1953) e a inglesa (A. F. Gerald, Agência Geral do Ultramar, Lisboa, 1954).

10. António José Saraiva, *Teatro de Gil Vicente*, p. 24.
11. *Auto da Barca do Inferno*, adaptação e prólogo de Afonso Lopes Vieira, Tipografia Editora, Lisboa, 1911. Da Companhia, que representou este texto, no Teatro D. Maria II, faziam parte, entre outros, os conhecidos actores Augusto Rosa e Chaby Pinheiro, Adelina e Aura Abranches.
12. Foi ainda o texto de Paulo Quintela que Joly Braga Santos adoptou, na ópera que há alguns anos se representou no Teatro São Carlos.
13. Em 1979, o Teatro Experimental Torrejano representou a peça, em Santarém; um ano depois, foi a vez de o G. T. A. a levar à cena em Boveiros; no ano em curso é a Semente que o prepara, em Alenquer.
14. Diferente é o trabalho de Luís Sttau Monteiro em *Auto da Barca do Motor Fora da Borda*, Ática, Lisboa, 1966, onde o texto vicentino é apenas um ponto de partida; o autor procede a uma transposição de personagens e situações para a realidade contemporânea, alterando-lhes nomes, características sociais e linguagem. Assim, por exemplo, em vez de um onzeneiro, um banqueiro, com as respectivas e actualizadas preocupações e modos de expressá-las.
15. O arranjo de Jaime Gralheiro, *Na Barca com Mestre Gil*, foi publicado pela Editorial Caminho, Lisboa, 1978; o que Helder Costa levou a cabo para a Barraca, *É Menino ou Menina?*, pela Didáctica Editora, Lisboa, 1981.

GIL VICENTE E LOPE DE VEGA:
UM TEMA E DUAS PERSPECTIVAS

Inscriver, no campo da reflexão crítica, textos de autores diferentes, neste caso, Gil Vicente e Lope de Vega, que recuperam dramaticamente o mesmo tema, o da *história de Deus*, fracturada nos grandes momentos da criação, do pecado original, do castigo e do resgate, não supõe necessariamente o propósito de partir para a averiguação dum relacionamento directo.

O questionar da temática, dos motivos e dos esquemas de articulação, que me proponho, se acaso pode antecipar a conjectura duma intimidade entre as duas obras, não ignora o enlace de cada uma delas com o grande texto da tradição católica, sedimentado pela leitura paulina do Génesis e acomodado a uma multiplicidade de práticas dramáticas anteriores ou contemporâneas de qualquer dos autores.

A leitura em confronto, que vou ensaiar, apresenta-se, por isso, fundamentalmente, como aprendizagem de uma maior solidariedade com cada um dos textos. Registrando, naturalmente, a sua ligação a um património temático comum, acentua a sua autonomia, contabilizando divergências e demarcando pontos de vista preferenciais.

Múltiplos convites nos chegam de ambos os textos para um vaivem reflexivo. Alguns disseminam-se no rol das sugestões insignificantes; outros, porém, não podem ser menosprezados.

O *Breve Sumário* e *La Creación del Mundo* descolam do mesmo feixe de motivos encadeados: a criação do homem, a inveja do demónio, a transgressão do preceito, o castigo. E familiarizam-nos com o tratamento literário do mundo como zona de percurso e de experimentação, como campo privilegiado para as incursões do espírito do Mal.

Mas a verdade é que o núcleo temático inicial, ao associar-se com novas unidades de sentido, nos endereça para caminhos discordantes. Não coincidem as faces do mundo que se iluminam; não se ajustam os ângulos de observação das vicissitudes do homem decaído; ocultam-se ou desvendam-se valores, de acordo com critérios desiguais.

O HOMEM NO MUNDO

Entre o tempo paradisíaco, que a sua culpa rapidamente escoou, e um outro que vozes proféticas lhe anunciam, o do perdão e do resgate, o homem identifica-se como aventureiro num espaço-tempo que é de intranquilidade e de desconcerto, de trabalho e de fricção.

Se se coloca face ao passado, é a imagem de exilado, punido e inseguro, que a memória lhe devolve. E o homem sofre pela inviabilidade do regresso, deixa-se atormentar pela imperfeição que herdou e que transmite; é ferido pelo desgaste do transitório e pelo temor duma morte que impiedosamente o transfere para zonas de maior dor e solidão.

Mas, se é o pregão dum momento redentor que ele escuta, se são os avisos duma boa nova que o sensibilizam, o homem viaja pelo mundo apostando e comprometendo-se. Apostando na harmonia dum plano reparador, nos sentidos do que parece gratuito, na transparência dos sinais de Deus, na alegria dum encontro que há-de chegar. E comprometendo-se a estar atento, a destrinçar o Bem do Mal, a aprontar a vinda dum Salvador, partilhando com outros a penitência, a, esperança, a palavra.

Ora a verdade é que tanto Gil Vicente como Lope de Vega conheciam esta dupla vertente do estar-num-mundo entre o primeiro pecado e a regeneração por Cristo. Vias complementares que, de resto, a lei da Graça não viria anular, mas apenas circunscrever a um mais reduzido número de homens de pouca esperança.

Simplemente, o fundo religioso e cultural comum compatibiliza-se com opções diferentes, no que respeita à delimitação de campos de aproveitamento dramático.

Da *história de Deus*, Gil Vicente recolhe situações que apontam confiantes para um futuro; Lope, sem esquecer a dimensão escatológica do tempo, retém sobretudo, nos comportamentos humanos, os indícios dum passado actuante.

No *Breve Sumário*, o Mundo é já espaço de perdão, no tempo de espera dum acto libertador que dará a justa medida da piedade divina.

A Adão e Eva, em lugar do *pomar florido* e das *celestes rosas*, ele exige, é certo, o esforço árduo do *cavar*, do *semear* e do *fiar da lã*; dá-lhes, como companheiros, o Tempo e a Morte. Mas, nem por isso deixa de ser o hospedeiro que os abriga e agasalha.

Aos seus filhos, facilita o convívio com a tentação; não se furta, no entanto, a assegurar-lhes os meios de lhe resistirem.

Aliás, de entre os herdeiros de Adão e de Eva, apenas os justos se fazem ouvir nesta obra vicentina. E isto porque, abrangidos embora pela amplitude da pena, eles se situam já num percurso aberto para a Encarnação dum Salvador.

Da lei da Natureza, isolam-se Abel e Job. Expressivamente, Abel entra em cena, cantando um belo vilancete que estimula as criaturas para o louvor de Deus. Job, por seu turno, entoa um cântico de resignação e fé.

Ouçamos Abel:
Adorae, montanhas,
o Deos das alturas,
tambem as verduras;
e serras floridas
o Deos dos secretos,
o Senhor das vidas;
ribeiras crecidas,
louvae nas alturas
Deos das criaturas.
Louvae, arvoredos
de fructo presado,
digão os penedos
Deos seja louvado,
e louve meu gado
nestas verduras
o Deos das alturas.

(p. 185) ¹

Recordemos Job:

Se os bens do mundo nos dá a ventura,
tambem em ventura está quem os tem.
O bem que he mudável não pode ser bem,
mas mal, pois he causa de tanta tristura;
e se Deos os dá,
como eu creio mui bem que será,
e a fortuna tem tanto poder,
que os tira cada vez que quer,
o segredo disto, oh! quem m'o dirá,
pera o eu saber?

(p. 190)

Enleados ambos pelo discurso habilidoso de Satanás, a sua resposta é decidida e unívoca. Não cederão.

Breve e rapidamente desistente perante Abel, o diabo mostra-se contudo insistente e tortuoso diante de Job. No seu jogo persuasivo, cruza-se a enumeração dos tormentos e aflições, que imputa à vontade de Deus, com as propostas de rebelião e desespero.

Mas a firmeza de Job não conhece rupturas. A sua mágoa é sempre temperada pela disponibilidade, as interrogações da sua estranheza terminam no encarecimento e no elogio submisso a um Deus que é pai. Além disso, para ele são já certezas a Encarnação do Verbo e a Ressurreição final:

Eu creio, Mundo, que o meu Redempto
vive, e no dia mais derradeiro
eu o verei Redemptor verdadeiro,
meu Deos, meu Senhor, e meu Salvador,
Eu o verei, eu,
não outrem por mim, nem com olho seu,
mas o meu filho, assim como está;
porque minha carne se levantará,
e em carne mea verei o Deos meu,
que me salvará.

(p. 191)

O encontro de Moisés e Isaías, David e Abraão, desvenda os sentidos da lei da Escritura.

Os falares dos profetas e dos patriarcas testemunham e invocam a manifestação de Deus aos homens, ensinam e edificam. Mas, mais do

que isso, avisam da chegada do Messias, comentam o seu viver e interpretam o seu sofrimento final.

O demónio não perturba esta mensagem; recebe das mãos da Morte os que a comunicam, sem suspeitar ainda da estreiteza do seu poder sobre eles:

Ó Morte, ó Morte, sejas bem casada,
que tão limpa gente nos dás em poder.

(p. 200)

Pontos de mira predilectos da sedução e das manhas do diabo, hão-de ser S. João e o próprio Cristo, já no introito da lei da Graça.

Mas o Baptista conhece-se e conhece o adversário; a sua proclamação da boa nova, que abarca toda a natureza viva, nem pela morte será interceptada; a sua palavra verdadeira irá ainda suavizar o cativo dos prisioneiros do Limbo, com a notícia do advento da sua libertação:

E pois eu sam voz de nosso Senhor,
se eu a calar, quem na ha de dizer?
As offensas de Deos quem as ha de sofrer?
Mas clame em deserto qualquer prégador,
e seu thema seja
verdade, verdade. Mas o que deseja
ser bispo, e portanto prega mui modesto,
calando – e cobrindo o mal manifesto,
não he prégador de santa Igreja,
mas ladrão honesto.
Leva-me, Morte; quero-me ir daqui,
que já mostrei Christo a todos vivos;
irei dar a nova àquelles captivos,
cujo cativo terá cedo fim.

(pp. 203-204)

Quando o tentador dele se acerca, já Cristo dialogou com o Mundo e recebeu a vassalagem do Tempo e da Morte.

Ao Mundo, não reclamou impérios, pompas, nem dinheiro; ao Mundo pediu compreensão, arrependimento e emenda.

O ataque de Satanás, apesar de cuidadosamente preparado, salda-se num desaire. O seu disfarce é desmascarado, as suas promessas desprezadas, o seu mau aconselhar desacreditado.

Então, os senhores do Inferno tremem face a tanta energia e saber; a sua cobardia tem os sintomas ridículos do medo humano, os seus desabafos, o travo masquinho da derrota justa.

E o auto acaba com o triunfo do Bem, sinalizando um tempo melhor, um futuro aliviado da exigência duma punição:

Aqui toçã as trombetas e charamellas, e aparece hũa figura de Christo na ressurreição, e entra no Limbo e soltará aquelles presos bemaventurados. E assi acaba o presente auto.

(p. 215)

OS REMATES DA VIDA HUMANA

Regressemos à *Creación del Mundo* e recapitulemos o seu final. Diz Luzbel, o diabo, a propósito de Caim:

LUZBEL

No es bien que descance el cuerpo
de hombre que ha sido tan malo,
sino que en el fuego eterno,
el alma, que ha acompañado,
cómplice de sus delitos
y compañero en sus paños,
acompañe en los tormentos:
abra su vientre abrasado
el infierno, el primer fruto
que del nuevo mundo saco.

Húndense el Demonio y Cain por un escotillón, y salgan llamas, y al mismo tiempo suba el Ángel.

ADÁN

Esta es, Senado, la historia
de aquel antiguo pecado,
primera culpa del hombre,
principio de males tantos.

(pp. 194-195) ²

O gesto triunfante do anjo do Mal remata a coerência dum comportamento que mergulha no passado; a curta réplica de Adão chama uma vez mais a primeiro plano o *começo*, o ponto de arranque dos males ainda em curso.

Trata-se, na realidade de um acabamento cuja lógica se combina com as linhas condutoras da intriga. Na obra lopesca, as tensões, as práticas, os crimes das personagens remetem sempre para o grande pecado do passado.

O *choro* persistente de Eva é uma forma de auto-recriminação que se instaurou, como vector, no seu relacionamento com Adão e revive no delito dos descendentes. Os seus dizeres têm sempre o tom do lamento; os seus juízos são sempre a revelação duma dependência para com um acontecido primordial; inquieta-a mais a dureza de Caim do que a alegria a bondade de Abel; consome-a um remorso que o amor do esposo não mitiga.

O trabalho e a penitência confortam, mas não desvinculam o pensamento de Adão da gravidade e das implicações da falta outrora cometida. Os seus apelos à serenidade, as suas tentativas para repor a paz e a concórdia possíveis não inviabilizam remordimento que também a ele atormenta.

Apesar de ouvirem a profecia de S. Miguel, no final da jornada II, e de não viverem alheados dos bens prometidos para o futuro, Adão e Eva pouco se distanciam da perplexidade desolada que começa a transtorná-los imediatamente após a queda:

ADAN

... ..
Ya los fieros umbrales
de la espantosa muerte he traspasado,
del bien inmenso, a males;
de la gracia de Dios, al vil pecado;
del sol, a la tiniebla oscura y fría;
pero ¿qué no podrá tanta porfía?
Gusté la acerba muerte
gusté el dolor, la pena, el desconsuelo:
perdi la mejor suerte:
caí precipitado desde el ciclo,
a eterna esclavonía;
pero ¿qué no podrá tanta porfía?

EVA

¡Ay de mí! Adán, ¿que es esto?
¿Cómo estamos de Dios en la presencia
en este deshonesto
desnudo traje?

ADAN
 ¡Ay triste! Esa es la ciencia
 que pecando aprendimos:
 de la inocencia el casto ser perdimos.

EVA
 Nuestra fealdade conocida,
 y vista nuestra flaqueza,
 en la presencia de Dios
 nuestro mismo ser se afrenta.

ADAN
 ¡Ay de mí, que inobediente
 abrí a la muerte las puertas,
 dando posesión del mundo,
 a su enorme inobediencia!
 De mí mismo me recato.

EVA
 Yo me afrento de mí misma.

(p. 143)

Complementarmente, o fratricídio de Caim e o parricídio de Lamech só têm sentido quando situados na trajectória dolorosa duma família destinada ao rigor dum castigo que se prolonga no tempo.

Este pecado das origens, que os actos humanos actualizam e transformam, gerou várias ordens de males: a presença vitoriosa do demónio na terra, a perda do estatuto da inocência, o alastrar da fatalidade e da contingência.

Na *Creacion del Mundo*, o projecto de sedução e vingança de Luzbel é normalmente bem sucedido.

Eva despreza o aviso de Adão e come o fruto interdito. Adão verga-se aos rogos e carícias da companheira, estimulado pela maliciosa insinuação do anjo mau. Caim é o discípulo dócil, que repete os movimentos e as negativas de Luzbel, entusiasmado na vertigem do aperfeiçoamento da semelhança entre ambos; o demónio instiga e recolhe com regozijo os seus pensamentos, os seus gestos, os sinais dos seus afectos ressequidos contra os pais e contra o irmão.

Mais tarde Lamech, Jubal e Seth serão ainda instrumentos de um plano alargado de desforra e desafronta que corre a humanidade inteira. Os seus inventos semearão a morte, os erros e os vícios; por eles serão condenados e por eles arrastarão os homens para a danação. Diz o demónio:

Miserables de vosotros
que habéis caído en mis manos,
y con un juez riguroso
tenéis fiscal agraviado.
Vuestras invenciones todas
os servirán de embarazo;
ya vuestra condenación
repetís por modos varios.
Con las armas que inventáis,
pareis homicidios tantos,
que apenas tenga el infierno
lugar para castigarlos.
La astrología os hará
que acreditéis judiciares
errores que yo os induzco,
abusos que os cuesten caros.
De la música he de hacer
a la lujuria más platos
que de la enorme venganza
a la ira y al agravio.

(p. 191)

Não se pense, no entanto, que Luzbel é condutor todo poderoso, num processo em que os mortais são apenas objectos de apropriação.

Muito pelo contrário. Em Lope, os temas tradicionais da tentação e da queda corporizam numa indagação de motivações humanas, de oscilações e de cedências, de apelos e de recuos.

A tentação cresce em Eva como conflito. A recomendação do demónio encontra-a já parcialmente decidida a experimentar o fruto proibido. A sua voz funciona como o reforço dum desejo em vias de realizar-se. Confirma respostas já forjadas pela habilidade feminina para a indecisão inicial.

Adão, por sua vez, transgride porque o amor por Eva quebranta a sua fidelidade ao preceito divino. Mas, sem iludir uma responsabilidade, o homem caminha angustiadamente para a falta, seguro duma expiação que não tardará. As suas réplicas veiculam o progresso duma degradação, a troca lenta da obediência a Deus pela consolidação de sentimentos humanos:

Oh, fuerza incomprensible
de amor! ¡Oh, voluntad mal conocida,
que sabiendo, infalible,
que pierde a Dios, la gracia, el ser, la vida,
arrastrado y violento
se lleva tras de sí el entendimiento!

(pp. 141-142)

Em Caim, a tentação é sinal de desmesura do amor próprio.

É verdade que Luzbel se orgulha de lhe ter transmitido o seu programa de ódio, ambição e inveja. Mas, perante o leitor, o primogénito de Adão e Eva é incriminado pela lucidez da sua recusa ao amor de Deus e aos outros homens.

Nele, o desabrimento e o desespero denunciam a auto-suficiência; a inveja é rejeição do merecimento alheio; o orgulho adultera o sacrifício.

Quanto a Lamech, são o descuido e o desatino que dão aso ao crime que pratica.

A fatalidade, o terceiro grande mal nascido do delito da desobediência, toma conta do seu gesto irreflectido e instrumenaliza-o para o parricídio. Por isso, ele é verdadeiramente uma personagem trágica; à semelhança de Caim, que também não supusera o exacto alcance do seu movimento, embora o tivesse premeditado, ele mediatiza uma contingência adversa.

Atravessados pelo remorso ou cercados pela solidão, afeiçoados ao mal ou governados pela imprudência, os membros da primeira família humana, com a única excepção de Abel, retiveram assim do mundo a imagem desarmónica e agreste que Adão fixou após o pecado:

¿Que sombra habrá que me ampare?
¿Qué ramo habrá que me quiera?
¿Qué tierra que me permita?
¿Qué gruta que me consienta?
Los humildes animales,
que ya domésticos eran,
con rastro airado me miran,
con voz me amenazan fiera.
La tierra, que daba flores
donde yo los pies pusiera,
espinas me da, y abrojos,
que crueles me penetran.
Las aves, que en dulces cantos

tenían voces compuestas,
ya con nocturnos gemidos
me amenazan y amedrontan.
Las fuentes y los arroyos,
que vivos cristales eran,
si risueños me alegraban,
ya murmurando me alteran.

(pp. 143-144)

Imagem que é bem diferente desta outra que nos deixou Gil
Vicente:

E porém contudo piedoso tornado,
Manda-te, Mundo, agasalhar Adão
e todos aqueles que procederam
de sua semente de qualquer estado,
e lhes dê folgança
e todas as cousas em muita abundância:
os peixes, que vão per carreiras do mar;
as aves, que andão as vias do ar;
ovelhas e bois, e toda abundância
os deixa lograr.
Porque, ainda que são pecadores,
não tem outro padre senão o Senhor,
que não quer a morte ao peccador,
mas antes que viva e lhe dê louvores.

(pp. 179-180)

(1980)

OBRAS DE DEVAC, AM. 75.

Behal.

Lucifer.

Satanas.



IH O auto que se segue he intitulado. breue summa-
ria da historia de Deos. Foy representado ao
muyto alto, & muyto poderoso Rey dom Ioan o
Terceyro deste nome em Portugal, & a forrenhuma
& muyto esclarecida Raynha Dona Cate-
rina em Almeyrim. Na era do Senhor
de: 1525.

¶ Entra hum Anjo, & a modo de argumento
diz o seguinte introito.

K iij

Anjo

1. Cito pela edição de Marques Braga, Sá da Costa, Lisboa, 1942, Vol. II
2. Cito pela edição dos Clásicos Ebro, Zaragoza, 1971.

ANFITRIÕES PENINSULARES QUINHENTISTAS

Que Anfitriões houve vários, antes e depois de Plauto, antes e depois de Camões, nenhum de nós o ignora. E até já nos familiarizámos com a contagem de Jean Giraudoux que, em 1929, apresentava o seu *Amphitryon* como o número 38 da série¹. Há Anfitriões gregos e Anfitriões latinos, espanhóis e portugueses, italianos e franceses, ingleses e alemães.

São por enquanto quatro os que falam a língua portuguesa: o de Camões – *Anfitriões* – o de António José da Silva – *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* (1736) –, o do brasileiro, Guilherme de Figueiredo – *Um Deus Dormiu lá em Casa* (1949) –, e o de Augusto Abelaira – *Anfitrião, Outra Vez* (1980)².

Foram já suficientemente inventariadas e interpretadas as linhas de contacto e as divergências entre os Anfitriões de mais célebre paternidade (os filhos de Plauto e de Camões, de Molière e de António José da Silva, de Dryden e de von Kleist, entre outros).

Mas quer-me parecer que, para o Anfitrião português, não foram ainda razoavelmente pesquisadas as parecenças com os mais próximos parentes: os Anfitriões espanhóis³.

OS ANFITRIÕES «VIZINHOS»

Esta reconciliação familiar, que procurei levar a cabo, sobretudo no que respeita ao travejamento e articulação das cenas e ao modo de conceber e realizar o protagonista, terá de ser retomada e aperfeiçoada⁴.

A verdade, porém, é que, por insuficiente que ainda seja o adentramento nela ensaiado, se esboça desde já muito claramente um convite para a transferência da nossa atenção crítica do campo do relacionamento directo entre Camões e Plauto para a zona do intercâmbio entre o texto português e os textos espanhóis anteriores. Só neste espaço o trabalho camoniano pode ganhar dimensões válidas, porque só no seu âmbito podem discriminar-se com alguma nitidez os fios desse feixe de influências acatadas, inegáveis inovações e persistentes resistências que assegura a temática e a estrutura do auto camoniano.

E, conseqüentemente, só neste espaço podem ganhar consistência ou ser questionadas muitas das interpretações da crítica tradicional sobre acertos ou desacertos do sistema dramático de Camões.

Tomo agora como ponto de partida o que na minha pesquisa foi naturalmente um ponto de chegada.

Nos *Anfitriões* (ou *Enfatriões*, título que modernamente voltou a ser privilegiado), Camões não transforma directamente o *Amphitruo* de Plauto mas a *Comedia de Amphitrión* do espanhol Fernán Pérez de Oliva⁵. Ou seja, do humanista cordovês, professor em Salamanca, autor duma *Vengança de Agamenón* que, aliás, Henrique Aires de Vitória traduziu para português em 1536.

Independentemente de inúmeras coincidências textuais, que seria fastidioso enumerar, mas não seria talvez inútil submeter a inventário, como base para trabalho posterior, a verdade é que muitas das disparidades formais, que o confronto Plauto-Camões tem trazido a primeiro plano, mais não significam que a reincidência, por parte do autor português, em critérios dramáticos já aplicados por Pérez de Oliva.

Assim, a sempre citada supressão do prólogo plautino e dos comentários confiados a Mercúrio, o recuo da cena inicial até aos queixumes duma Almena saudosa, só em seguida procurada por Júpiter disfarçado, o encurtamento da narrativa da batalha contra os telebeanos, o preenchimento duma parte das lacunas do texto de Plauto com o esforço de Belferrão para distinguir o verdadeiro do falso Anfitrião, pedindo a ambos sinais inequívocos da sua personalidade, o crédito preferencial dado pelo piloto e por Sósia às afirmações de Júpiter, e, finalmente, no desvendar da fabulosa intervenção divina, a substituição, por um relato curto dum primo de Almena (Naucrates ou Aurélio), a um Anfitrião abatido, da expansiva narrativa da Brómia plautina a um Anfitrião derrubado.

De onde se infere que Camões acompanhou Pérez de Oliva praticamente em todos os seus desvios do modelo latino; o que, antecipe-se desde já, não corresponde a afirmar que com ele coincidiu integralmente no grau e na direcção da mudança.

Antes, porém, de esmiuçarmos particularidades, convém lembrar que o Anfitrião de Pérez de Oliva não é o decano dos Anfitriões espanhóis. Em 1515, publicava López de Villalobos uma outra *Comedia de Anfitrión* cujo sucesso editorial (edições de 1515, 1517 (?), 1543, 1544, 1550, 1574) nos leva a pensar que deve ter sido lida com agrado ⁶.

Por zelo de bom católico ou por prudência compreensível, Lopez de Villalobos denuncia uma fastidiosa preocupação moralizadora ⁷. No proémio, entre as razões aduzidas para uma versão castelhana do texto plautino, acentua-se a vulgarização dos erros dos deuses antigos e o consequente encarecimento da verdadeira religião; notas de rodapé comentam, dum ponto de vista cristão, réplicas e formas de comportamento das personagens; ao remate, que acompanha o texto de Plauto, segue-se um outro, que se diz *sacado de otro original*, e que integra uma comovente cena de desculpa, justificações e promessas entre os familiares até então desavindos.

Mais ainda, a *Comedia de Anfitrión* é acompanhada de um conjunto autónomo de sentenças sobre sentimentos e emoções, especialmente o amor e o ciúme, que retomam, como casos paradigmáticos para apologética condenação, alguns episódios da peça.

É natural que Camões tenha conhecido este texto, de tal modo ele parece ter sido apreciado na Península Ibérica⁸. A verdade é que, como aliás acontece com o original latino, se ele se projecta nos *Anfitriões*, é apenas através de Pérez de Oliva.

Quanto a este, que não pode ter ignorado a adaptação do seu compatriota, é de admitir que nela tenha recolhido sugestões para o corte do prólogo e dos pormenorizados esclarecimentos de Mercúrio, assim como para o completar das cenas fragmentadas do escrito de Plauto com o circunstanciado confronto entre Júpiter e Anfitrião, exigido por Blefarão (o Belferrão português), além de outras de menor vulto.

Não foi também Pérez de Oliva insensível à oportunidade de explicitar a lição cristã dos acontecimentos. Fê-lo, porém, duma maneira mais discreta e elegante que Villalobos. Apenas num final, muito remodelado face ao original plautino, Anfitrião, ao ser informado da estranha actuação de Júpiter em sua casa, critica amargamente:

Ciertamente, Naucrates, bien yo creo que aquellos hombres adoraron a Jupiter, que quisieron tener en los dioses ejemplo de sus vicios con que se escusasen pues usa de su poderio, para servir a sus viles deleites.

Pesa-me que no somos de igual suerte, para poderlo combater pero algun Dios santo y bueno destos malas nos dara venganza ⁹.

O ANFITRIÃO «CAMONIANO»

Regressemos a Camões, às suas propensões e resistências. Retenhamos, da aproximação intertextual esboçada, a rejeição de qualquer alarde catequético-moral e a independência de que ela é já expressão.

E recordemos também rapidamente o que a crítica tem apontado como especificamente camoniano nos *Anfitriões*. Antes de mais, a confluência de referentes histórico-culturais. Assim, a sociedade tebana, apenas recordada nos nomes das personagens e na remissão para a batalha ganha, deixa-se permeabilizar pelo discurso português quinhentista e pelo tempo lisboeta das descobertas.

Valendo-se da voga da redondilha e do gosto popular pelas coplas à maneira tradicional do Cancioneiro, funcionalizando o bilinguismo e veiculando uma moderada filosofia renascentista, compatibilizada, aliás, com a linguagem do amor cortês e com os procedimentos estilísticos do petrarquismo, o texto camoniano espelha bem o nosso património literário de meados do século XVI.

Complementarmente, as novas das vitórias longínquas, as idas e voltas ao cais, o patrão, o capitão de navios, o mercador, a alusão aos de Alfama e à terra da Flandres, mais do que à longínqua Tebas, recordam, talvez, a capital, o Tejo, a euforia dos descobrimentos.

E ainda, a apropriação dum código teatral que aos amores entre os criados ia buscar o contraponto jocoso dos amores entre os senhores. O que, se externamente amplia o número de «cenas», amplia também as malhas da rede temática, matizando a afeição nobre, a que um discurso sempre cortês restringe o fundo erótico-sensual, com a manifestação do desejo amoroso liberto do filtro linguístico-sentimental.

Mas, figuras secundárias, embora, os criados camonianos são inegavelmente vectores importantes dum desequilíbrio entre o espaço dos deuses e o espaço dos homens que a peça de Camões acentua relativamente às anteriores. Desequilíbrio que começa por ter a ver com uma desigual repartição numérica, passa pela sempre recordada humanização do Júpiter camoniano e pelo cuidado com as figuras de curta intervenção, como a de Aurélio, primo de Almena, mas que, em meu entender, veicula sobretudo um prolongado meditar sobre a figura de Anfitrião.

Porque não é apenas o diferente remate da peça que faz do herói camoniano um Anfitrião diferente.

O projecto de Camões para o seu protagonista, naturalmente contaminado pelo dos autores que, antes dele, de Anfitrião se ocuparam, enraiza na congeminação, tão amiúde suposta pela sua poesia lírica, dum desajuste entre o querer do homem e o poder do destino.

Não quer isto dizer que o autor português tenha descoberto a vertente trágica da fábula do nascimento de Hércules, percorrida já pelos poetas e tragediógrafos clássicos.

Mas quer dizer que o drama camoniano, no que acolhe, no que rejeita e no que amplia, de Plauto, de Villalobos e sobretudo, de Pérez de Oliva, e no que ele próprio oferece de inovador, nos aparece coerentemente marcado, desde o início até ao remate, por uma inflexão para acompanhar o percurso dum homem ludibriado por uma adversidade contrária a toda a justiça humana.

Acompanhemos o texto.

No ponto de arranque, o monólogo invocativo e evocativo de Almena oferece-nos de imediato um Anfitrião amorosamente recordado por quem, longe dele, desconhece o bem-estar e o prazer:

Ah! Senhor Anfatrião
Onde está todo meu bem!
Pois meus olhos vos não vêem,
Falarei co'o coração,
Que dentro n'alma vos tem.
Ausentes duas vontades,
Qual corre mores perigos,
Qual sofre mais crueldades:
Se vós entre os inimigos,
Se eu entre as saudades?

Que a Ventura, que vos traz
Tão longe de vossa terra,
Tantos desconcertos faz,
Que se vos levou à guerra,
Não me quis deixar em paz.
Brómia, quem, com vida ter,
Da vida já desespera,
Que lhe poderás dizer?

(pp. 1-2)

A perseverança da afeição de Almena virá a ser reafirmada por ocasião do seu primeiro encontro com o dissimulado Júpiter:

Vejo eu Anfatrião,
Ou a vista me assegura
O que está no coração?

(p. 26)

Assim, trazido cedo ao convívio do leitor (ou do espectador) pela saudade de Almena, muito antes de efectivamente participar na acção, o que não sucede na maior parte das comédias anteriores, Anfatrião vai partilhando sempre desse convívio, através de um circuito em que a busca de notícias suas se cruza com as novas e as mensagens que ele próprio de si envia.

Antes de mais, à inquietação amargurada de Almena, responde sem demora o saudável pressentimento de Brómia

Eu tenho no coração,
Do Senhor Anfatrião
Venha hoje alguma nova.

(p. 2)

E logo se inicia um encadear de andanças em direcção ao local de possíveis novidades.

Alertada por Brómia, Almena envia-a com recado para que Feliseu se ponha a caminho do cais:

Dizei logo a Feliseu
Que chegue muito apressado
Ao cais e busque meio
De saber [se] algum recado
Do porto pérsico veio.

E mais lhe haveis de dizer,
(Isto vos dou por ofício)
De algũa nova saber,
Enquanto eu vou fazer
Aos Deuses o sacrifício.

(p. 2)

Conquanto se enrede num diálogo de adiantamentos e negações amorosas, Brómia transmite o mandado com relativa prontidão:

Manda-vos minha Senhora
Que chegueis daqui ao cais,
E algũas novas saibais
De Anfatrião nesta hora.

(p. 6)

Feliseu, por seu turno, troca a congeminação realista sobre o seu caso amoroso pelo cumprimento da ordem que recebe:

Mas disto agora nomais
Quero-me ir daqui ao cais,
Ver se algũas novas acho.

(p. 11)

No percurso para o porto, porém, depara-se-lhe o amigo Calisto que lhe poupa a caminhada. As suas palavras são o primeiro anúncio do regresso dum Anfatrião vencedor. Dum Anfatrião que não tardará e que de si e das suas intenções começa a dar repetidos sinais:

Um navio é já chegado
À barra, que vem de lá;
Traz de Anfatrião recado,
Diz que o deixa embarcado
Pera se vir pera cá.

Tem vencido aquele rei;
E diz, segundo lhe ouvi,
Que esta noite será aqui.

(p. 14)

O segundo e mais informado mensageiro será Sósia, um Sósia camoniano que, significativamente, e dentro desta linha de viragem para o realce da figura de Anfitrião, entra em cena a cantar um romance popular de glorificação do seu herói:

Anfatrion esforzado
Bravo vá por la batalla,
Siete cabezas llevaba
De las mejores que ha hallado.

(p. 30)

E, através do acidentado diálogo que trava com Mercúrio, Sósia consegue ainda contar-nos que, enfim, chegou à pátria Anfitrião e que ele é seu enviado junto de Almena.

Simplesmente, neste momento, os projectos dos homens já foram substituídos pelos projectos dos deuses. Ou, se quisermos, o destino já assumiu o papel de adversário do homem. A linha ascendente da aventura humana de Anfitrião quebrou-se. Daqui em diante, ele só conhecerá a decepção, a perplexidade, a ira, a impotência.

Ele, o Anfitrião de Camões, muito diferente do de Plauto ou do de Villalobos, no que se refere ao reconhecimento do favor prestado por Júpiter à sua família, e de certo menos resignado que o de Pérez de Oliva perante os erros dos falsos deuses.

Três curtos monólogos, muito diferentes os dois primeiros em qualquer dos textos anteriores, e apenas semelhante o terceiro ao que lhe corresponde na peça de Pérez de Oliva, discriminam as fases da trajectória descendente de Anfitrião.

O primeiro, que, aliás, introduz uma cena já bastante adiantada da acção, é contemporâneo do segundo relacionamento entre Júpiter e Almena.

Inviabilizadas as suas esforçadas tentativas para intervir no curso dos acontecimentos, e assim condenado a uma passiva espera sem esperança, Anfitrião pára e reflecte. Reflecte na fragilidade e nas contingências da natureza humana, na mudança do prazer em tristeza, na invencibilidade do fado:

Quis-nos nossa natureza
Com tal condição fazer,
Que já temos por certeza
Não haver grande prazer,
Sem mistura de tristeza.

Este decreto espantoso
Que instituiu nossa sorte,
É tal e tão regoroso,
Que ninguém antes da morte
Se pode chamar ditoso.

(p. 59)

Ou seja, pela primeira vez, o seu caso pessoal lhe aparece iluminado pela imperfeição e pelos limites da vida terrena de um qualquer fraco mortal.

Esta certeza, não basta, porém, como consolação,, tanto mais que novo atrevimento de Júpiter lhe agudiza a dor própria. A serenidade reflexiva deixa então de ser possível, e, num segundo monólogo, o desespero torna-se rudemente exclamativo:

Oh! ira p'ra se não crer
Em que minha alma se abrasa,
Que me faz endoudecer,
E não me ajuda a romper
As paredes desta casa!
E porque não tenho eu
Forças, que tudo destrua,
Pois que tanto a salvo seu,
Outrem acho que possua
A melhor parte do meu?

Eu irei buscar
Quem me ajude a vir queimar
Toda esta casa sem pena,
Donde veja arder Almena,
Com quem a vejo enganar.

(p. 71)

O refluxo sobre a dor da impotência não vai, no entanto, tardar. Num terceiro momento, Anfitrião desiste, enfim, de agir e mergulha sem receio no irremediável da sua dor:

Se ver desonra tão crara
Me não tivera o sentido
Totalmente endoudecido,
Que gravemente chorara
Ver tão grande amor perdido!

E quando vejo a verdade
Do nosso amor e amizade
Desfeita com tanta mágoa,
Enchem-se-me os olhos de água,
E a alma de saudade.

Assi que quis minha estrela
Pera nunca ser contente,
Que agora estando presente,
Viva mais saudoso dela,
Que quando dela era ausente.

(pp. 73-74)

Na verdade, se recapitularmos os factos, verificaremos até que ponto todas as voltas lhe foram trocadas. Mais a ele que aos seus homónimos latinos e espanhóis.

A busca do piloto Belferrão, para que este revalide o seu juramento perante a mulher, resulta infrutífera. Por ironia do destino, é Sósia quem, a mando de Júpiter, rapidamente encontra o velho amigo.

Diferente é o processo nas comédias anteriores, em que não é Belferrão mas Naucrates quem Anfitrião procura. Os deuses brincam um pouco menos com o infeliz marido de Almena.

Depois, o esforço para desmascarar o fingimento de Júpiter, através duma justa arbitragem, de novo se salda por um insucesso. Na impossibilidade de destringer a verdade da mentira, o piloto cede ao à-vontade dos gestos e das falas daquele a quem a mágoa não tolhe a desenvoltura.

Quanto a Sósia, maltratado pelo amo autêntico, nem sequer hesita. Face aos dois Anfitriões, a sua opção faz-se pelo que o defende, pelo que, de dentro de casa, tem a hombridade de interpelar severamente o outro, pelo que está com Almena, por Júpiter enfim. Cumpre-se a ficção, triunfa a aparência.

E o Anfitrião camoniano fica só e desesperado. Mais só e desesperado ainda depois que o primo de Almena entra também em sua casa, e apenas a ele fica vedado o acesso à família e aos amigos.

Mas, ao contrário de Plauto e de Villalobos e diferentemente de Pérez de Oliva, Camões aposta sempre na lucidez do protagonista. Ao seu Anfitrião, não o perturbam sinais estranhos, nem estrondos incomuns; nem o senso lhe foge nem o mundo exterior lhe escapa. Abatido mas não desmaiado, unicamente repara que uma porta se abre com ímpeto, e que Aurélio sai como desatinado.

É então que a fala do primo o esclarece sobre a ocorrência maravilhosa que o tem trazido perplexo e que a voz altissonante de Júpiter lhe anuncia:

Que às vezes grandes tristezas
Parem grandes alegrias,

(p. 75)

e para ele prediz o nascimento de Hércules.

O nascimento de Hércules, atente-se bem, e não o nascimento dos dois gémeos como em todos os textos anteriores. Em Camões, só Júpiter fará a história.

Se os frutos a colher indirectamente serão recebidos como *as grandes alegrias* que Júpiter apregoa, o leitor (ou o espectador) não sabe. O Anfitrião camoniano fica silencioso, escutando a proclamação do destino:

Anfatrião, que em teus dias
Vês tamanhas estranhezas,
Não te espantem fantesias,
Que às vezes grandes tristezas
Parem grandes alegrias.

Júpiter sam manifesto
Nas obras de admiração,
Que por mi causadas são.
Quis-me vestir em teu gesto,
Por honrar tua geração.

Tua mulher parirá
Um filho de mim gèrado,
Que Hércules se chamará,
O mais valente e esforçado,
Que no mundo se achará.

Com este, teus sucessores
Se honrarão de ser teus;
E dar-lhe-ão os escritores,
Por doze doze trabalhos seus,
Doze milhões de louvores.

E dessa ilustre fadiga
Colherás mui rico fruto.
Enfim, a rezão me obriga
Que tão pouco dele diga,
Porque o tempo dirá muito.

(pp. 75-76)

Algumas palavras apenas sobre o mais jovem dos Anfitriões peninsulares quinhentistas: o de Juan de Timoneda, vindo à luz em 1559, numa comédia que o seu autor desejou *breve e representável* para ser de todos apreciada¹⁰.

Comédia menos extensa, portanto, que qualquer das anteriores: cenas encurtadas pela supressão de réplicas e pela secura da linguagem, abandono do monólogo, ritmo dramático acelerado.

Entre ela e o auto camoniano, no que este nos oferece de específico, apenas uma coincidência e talvez accidental: o leitor (ou o espectador) é informado do estratagema que levará Júpiter junto de Alcumena, quando ele ainda se encontra em fase de organização. Simplesmente, desta vez, volta o pai dos deuses a ser responsável pelo traçado da aventura e Mercúrio quem se esforça por apontar-lhe os riscos e o desprestígio dum tal disfarce.

Como em Pérez de Oliva e em Camões, Sósia e Blefarão trocam o verdadeiro pelo falso Anfitrião, na sequência duma demorada acareação entre os dois que, como ficou dito, se encontra já em Villalobos.

O prólogo e as tiradas explicativas de Mercúrio, da peça plautina, não reaparecem.

De maior significado, porém, que estas alterações pontuais, na estrutura externa, é de certo a perspectiva de burlesca desconstracção que, em Timonena, espreita o desenrolar das vicissitudes de Anfitrião.

Nem inclinação perante os direitos dos deuses, nem acomodação crítica face ao facto consumado, nem o silêncio da dignidade a sugerir uma discordância.

O novo Anfitrião espanhol utiliza, é certo, o seu discurso para agradecer e exaltar a magnanimidade de Júpiter; posto, pela criada Tessala, ao corrente do nascimento dos dois gémeos, considera-se honrado porque os deuses andam *especialmente* por sua *casa* (p. 289), e, quando Júpiter o procura para o *ajudar e consolar*, reafirma com presteza as suas disposições e a sua disponibilidade:

A muy buena suerte; oh alto Júpiter!, tengo que te hayas querido servir de mis cosas; en lo demás haré lo que tu mandas.

(p. 289)

Mas o contraponto zombeteiro de Sósia, tanto à semi-hipócrita confissão da solidariedade divina, como à gratidão reverente do seu amo, amesquinha a cada passo a receptividade de Anfitrião.

Aliás, é desde o primeiro diálogo entre amo e criado que a imagem dum Anfitrião *cornudo* se vem esboçando na comédia de Timoneda. Ainda ingenuamente, embora, insiste já Sósia, neste momento, na hipótese provável de um Anfitrião oportunista se ter substituído ao autêntico (p. 267).

E, quando, em seguida, Alcumena reage ao inesperado regresso do marido, comenta ele sentenciosamente:

¡Mal va este negocio! Encornadas van estas palabras.
(p. 269)

Aliás, neste ponto, Mercúrio parece estar do seu lado. Para ele também é claro que Júpiter pretende que *Amphitrión sea cornudo y apaleado* (p. 275).

Mas, é sobretudo nas cenas nona e décima, as duas últimas da comédia, que os maliciosos apartes de Sósia mais chocarreiramente reduzem à condição vulgar de marido enganado aquele mortal tão divinamente favorecido.

Se, em si mesma, a sua presença, aquando das declarações de Tessala e de Júpiter, que os outros autores acharam por bem omitir, aponta desde logo para uma brecha na solenidade que as circunstâncias aconselhavam, as suas falas mais sublinham esse deslize para o corriqueiro.

Assim, por exemplo, quando Anfitrião se envaidece porque, diz ele,

Los dioses andam conmigo,
(p. 286)

logo Sósia esclarece:

Más, con tu mujer.
(p. 286)

À afirmação de Júpiter de que foi para prestigiar Anfitrião que tomou emprestado o corpo de Alcumena, ele contesta:

¡Oh, reniego de tal empréstido!
(p. 288)

Interrogando a criada Tessala, sobre o seu empenhamento em ser também fecundada por um deus, corrige a sua vaidade de que

Consagrada y reconsagrada quedaría con este otro,

sentenciando:

No, sino puta y reputa.

(p. 291)

Recusando-se a levar a sério o papel de protector, que Júpiter se atribui, pede-lhe que, ao regressar ao céu, lhe envie alguma deusa para seu gozo, em paga da gravidez de Alcumena (p. 291).

A opinião sobre os sucessos de que foi, ora vítima ora espectador, sai-lhe desembaraçadamente dos lábios:

No sé qué me diga de vosotros, dioses, y de vuestras obras: el padre adúltero, el hijo homicida y Sosia apuñeado, Alcumena afrentada y Amphitrión cornudo.

(p. 290)

*

*

*

Camões e Timoneda aproveitam ambos a fábula tradicional no sentido dum requestionar de problemas humanos. Mas, enquanto a versão camoniana, sem minimizar a condição humana, nos coloca no incompreensível da sua derrota pelo destino, a versão castelhana, incidindo no desajuste entre duas leituras da mesma realidade, convida à reflexão sobre verdades e preconceitos, sobre fundamentadas e infundamentadas honras.

Agarrando-se às suas próprias palavras, o Anfitrião espanhol multiplica-se em recomendações e promessas; vencido mas não convencido, o de Camões cala-se ao ouvir a voz de Júpiter.

(1980)

1. Do tema de *Anfitrião* já se ocuparam, entre outros, Raul Miguel Rosado Fernandes, na suta Dissertação de Licenciatura intitulada *Anfitrião – Evolução e Concepções de um Mito na Expressão Literária*, Faculdade de Letras, Lisboa, 1956 (texto policopiado), e em *O Tema de Anfitrião em Camões*, sep. da *Revista Ocidente*, LIV, Lisboa, 1957; Andrée Crabbé Rocha, em *As Aventuras de Anfitrião*, Livraria Almedina, Coimbra, 1969; Luís Francisco Rebello em *Variações sobre o Teatro de Camões*, Editorial Caminho, Lisboa, 1980.
2. Os *Enfatiões* de Luís de Camões foram publicados, em 1587, na *Primeira Parte dos Autos e Comédias Portuguesas feitas por António Prestes e por Luís de Camões*. A sua primeira representação deve ter tido lugar entre 1540 e 1550. Seguirei a edição de *Obras Completas* de L. de C., vol. III, com Prefácio e Notas de Hernâni Cidade, Livraria Sá da Costa, Lisboa, 1948.
3. Em *Introdução aos Autos de Camões*, I, Coimbra, 1930, José Maria Rodrigues alude ao conhecimento, por parte de Camões, de dois autos espanhóis sobre o tema de Anfitrião. As suas observações são retomadas por Raul Miguel Rosado Fernandes, nos trabalhos citados.
4. O texto camoniano não se encontra dividido em cenas; não é, porém, difícil estabelecer essa divisão.
5. *Muestra de la Lengua Castellana en el Nacimiento de Hercules. O Comedia de Amphitrión*, s/l, s/d, [1525? 1527?]. Na Biblioteca Nacional de Lisboa, existe uma cópia da edição de Córdoba, 1586.
6. Francisco López de Villalobos, *Comedia de Anfitrión*, Alcalá (?), 1515. Na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, existem exemplares da edição de Zamora, 1543 e Sevilha, 1544.
7. Entre 1520 e 1530, a Igreja Católica endureceu as suas posições em Espanha. Daí a possível preocupação de afirmar convicções cristãs, especialmente, quando estava

em causa o tratamento de temas menos *ortodoxos*. Não é, porém, de pôr de parte, a hipótese de ser sinceramente apostólica a transformação a que Villalobos sujeita o texto de Plauto. Já na Idade Média, isso acontecera na obra *Gesta Romanorum*, onde a lenda do nascimento de Hércules é repassada de sentido cristão.

8. Na Biblioteca de Évora existe uma edição de Zaragoza, 1544.
9. O escrito pertence à última réplica de Anfitrião. O texto é rematado por uma curta fala de Naucrates.
10. Seguirei a edição de *Obras* de Juan de Timoneda, tomo II, Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1948, pp. 247-292.

O TEATRO NO TEATRO:
A PROPÓSITO DE «EL-REI SELEUCO»
E DE OUTROS AUTOS QUINHENTISTAS

Do *Auto d'El-Rei Seleuco*, de Camões, tem sido afirmado com frequência, e parcialmente documentado, que ele interessa à história do teatro português pelo núcleo de informações, que faculta, sobre as representações particulares no século XVI. E o mesmo tem sido indicado a propósito de outros dois autos: o *Auto da Natural Invenção*, de António Ribeiro Chiado, e o anónimo *Auto dos Sátiros* ¹.

O que me proponho é apenas submeter a um projecto de organização os elementos dispersos pelos três textos, ou seja, adiantar mais um escasso contributo para a clarificação do percurso do teatro representado no Portugal quinhentista. Percurso que passa, como se sabe, pelo desenrolar de espectáculos nas casas senhoriais, aproveitadas como uma espécie de refúgio, durante o período circunscrito entre o desencadear da ofensiva inquisitorial e as consequentes restrições à actividade dramática nas igrejas, mosteiros e paços reais, e o aparecimento dos Pátios de Comédias, já cerca do final do século².

OS TEXTOS: O QUE OS APROXIMA E O QUE OS SEPARA

Uma leitura, ainda que despreocupada, impõe de imediato o relacionamento entre os três textos: *El-Rei Seleuco*, *Natural Invenção* e *Sátiros*.

A mesma situação de «teatro no teatro». O que equivale a dizer que cada auto oferece afinal dois autos: um auto englobante e um auto

englobado. O segundo dramatiza um argumento, o primeiro dramatiza o processo que antecede e acompanha a realização cénica desse mesmo argumento.

Abertura e remate coincidentes: a chegada dos convidados e demais público; a partida dos espectadores depois de terminada a exibição.

Personagens comuns nos autos englobantes: o dono da casa e o moço, dois escudeiros comentadores, autor e comediantes de uma comitiva teatral³.

Ao dono da casa e aos dois escudeiros compete, em princípio, aquilo que Camões claramente especifica como o *contraponto da zombaria sobre o canto-chão* (Sel., p. 79). E que tem, neste caso, de entender-se como uma glosa crítica bem disposta, quando não abertamente jocosa, dos episódios talvez monocórdicos da história dramatizada ⁴.

Tais apreciações, fazem-nas, porém, os improvisados censores em momentos e segundo critérios que diferem de peça para peça. O que naturalmente tem a ver com a estrutura específica de cada uma delas.

A disposição das partes no *Auto da Natural Invenção* é a mais imprecisa, pelo que só com algum risco é possível demarcar, uma da outra, as duas intrigas.

Claramente inscritos no texto envolvente estão os primeiros 350 versos que apenas abarcam uma animada conversa em torno dos preparativos da representação; segue-se-lhes um diálogo entre um *ratinho*, moço de carga da companhia, e um seu primo (c. de 125 vv.), relativamente independente de qualquer dos dois esboços dramáticos; retoma-se, nos 175 versos seguintes, a polémica já aberta entre autor, representador e assistência; um diálogo entre dois vilões e uma prática em volta dos amores e ambições de um escudeiro pelintra parecem ser episódios autónomos da peça representada, que se constituiria assim, de acordo com a tradição vicentina, como sucessão de quadros sem unidade de conflito; os últimos 40 versos recuperam, para lhes darem um fecho, as locuções dos discutíveis juízes.

No auto camoniano, os comediantes nunca são interrompidos. Um longo prólogo em prosa refere a azáfama prévia ao início do espectáculo. Em seguida, e num total de 732 versos, cruzam-se as réplicas dos actores no desdobramento de uma fábula que tem um ponto de partida, um crescimento e um remate. Só depois deste, os interlocutores primeiros – mordomo e seus amigos – regressam ao uso da palavra para as despedidas.

O *Auto dos Sátiros* abre com uma introdução de 106 versos que dá conta de uma cómica polémica entre o dono da casa e o moço, a propósito da afluência do público, interrompida pela chegada dos escudeiros atraídos pela notícia da festa; 60 versos distribuídos pelas figuras alegóricas da Ventura e de três Sátiros anunciam a representação; seguem-se algumas observações do mordomo e dos dois amigos, que não ultrapassam os 10 versos, e logo a peça propriamente dita : uma história de amores à primeira vista, disfarces e reconhecimentos, à maneira da velha novela de cavalaria. Preenchendo aquilo a que hoje poderíamos chamar de intervalo entre as cenas, em intervenções regulares de 20 versos, os amadores da crítica teatral trocam os seus pareceres sobre o texto e sobre o trabalho das figuras. No final, são ainda eles que proferem um curto julgamento de síntese, antes de se apartarem.

No que respeita à relação cronológica das três obras, pouco pode adiantar-se. A menos que queira hipoteticamente interpretar-se a alusão ao poeta Chiado, feita no *Auto d'El-Rei Seleuco*, como suficiente para estimular a feitura do *Auto da Natural Invenção*, apenas se torna possível lembrar a relativa contemporaneidade das três peças.

A farsa de Camões foi, segundo o texto informa, posta em cena em Lisboa, em casa de Estácio da Fonseca, reposteiro de D. João III. Deve pois a sua data recuar ao período lisboeta e palaciano da vida do autor, que decorreu entre 1542, data da saída de Coimbra, e 1553, ano da partida para a Índia. Se é que o termo deste espaço de tempo não tem de situar-se no ano do exílio em Ceuta.

A primeira representação do auto de Ribeiro Chiado, na presença de D. João III, como indica a didascália inicial, e provavelmente na aula régia, deve ter-se verificado entre 1545 e 1557. Admite o Conde de Sabugosa, seu primeiro editor moderno, que novas representações lhe sucedessem, mais tarde, no Pátio das Fangas da Farinha. Seria, em seu entender, o público do Corro o responsável pelo título de *Natural Invenção*, omissio talvez na versão original, mas que uma edição de começos do século XVII já regista⁵.

Descoberto na Biblioteca Nacional de Madrid e publicado em 1950 pelo Prof. Eugenio Asensio, o *Auto dos Sátiros* deve ter tido como primeiro palco o palácio do Conde de Castanheira, cerca de Vila Franca de Xira, em data limite de 1557, ano em que, por morte de D. João III, António de Ataíde foi substituído no posto de Vedor da Fazenda e se retirou para as suas propriedades da província.

De representações de autos em casas particulares nos falam pois os três textos.

Auto é, sem dúvida, a designação que, à semelhança de outros da mesma época, qualquer destes escritos vulgariza para obra dramatizada em geral.

Isto não impede, no entanto, que outras expressões sejam usadas como equivalentes desta.

A explicação do representador do *Auto da Natural Invenção* vai no sentido de acolher a opinião dos antigos, que aceitavam indiferentemente *comédia*, *representação* e *arremediação*, sem rejeitar as propostas modernas, mas sujeitando-as curiosamente a uma velada desaprovação:

Uns lhe chamaram comédias,
outros representações,
outros arremediações
e outros, a sôltas rédias,
tinham mil openiões.
Outros de baixa gramática,
que vós tendes cá por cautos,
lhes fôrão pôr nome autos;
outros nam, senão que é prática.

(N. I. p. 39)

A denominação de *farsa* aparece também com certa frequência; Camões usa-a, pelo menos, em dois passos (Sel., p. 77) ; Chiado elogia a *farsa singela* (N. I., p. 74) ; o escritor anónimo dos *Sátiros* louva a naturalidade no representar das *farsas* (Sat., p. 220).

Por seu turno, *comédia* tanto se encontra no *Auto da Natural Invenção* como no *Auto dos Sátiros* (N. I., p. 34; Sat., p. 197). Aqui, a correspondência entre os dois vocábulos parece ser perfeita. À pergunta de um dos convidados sobre

Quem deste auto autor?

o mordomo responde

É comédia de Terencio,
cousa de muito primor.

(p. 197)

Para estas exhibições eram, como se sabe, preferencialmente escolhidos dias festivos, ou melhor, serões de dias de festa. De *festival noite* e de *a mor festa que pode ser* nos falam os convivas do *Auto d'El-Rei Seleuco* (pp. 77 e 126). De Lisboa até Vila Franca, foram os escudeiros da peça anónima, alertados pela *fama* da grande festa (p. 197).

Apontamentos sobre as tochas e os tições, com que os convidados (N. I, p. 76; Sel., p. 126) são alumados à partida, e uma ordem para que se acenda *um molho de cavacos* porque faz escuro (Sel., p. 126), a menção das 10 e das 11 horas, antes da madrugada (N. I., pp. 26 e 331), anunciam o correr da noite.

Uma larga refeição aguardava também os felizes espectadores. No *Auto d'El-Rei Seleuco*, fala-se de *auto para esgravatar os dentes* e de *fogueira com castanhas* (p. 82) ; no da *Natural Invenção*, de espectáculo sobre muito boa cea (p. 56) ; no *Auto dos Sátiros*, é no final que se promete ir buscar de cear (p. 249). Não esqueçamos, no entanto, que também no primeiro se guarda para o termo da festa uma *consoada* (p. 93).

Que nos é dito sobre o espaço teatral deste encontro entre anfitrião, assistência e actores?

A peça camoniana desenrola-se de certo ao ar livre, no pátio senhorial. Há uma *fogueira* (pp. 77 e 82) e o próprio mordomo admite ironicamente que

Se todo o corro se há-de gastar em palanques,
será bom mandar fazer outro alvalade.

(p. 81)

No auto de Ribeiro Chiado, tudo quanto aprendemos é que o dono da casa procura impedir a entrada ininterrupta de gente, à conta das dimensões da *casa* (p. 33), e no auto anónimo é-nos dito, pela boca do moço, que *há casa para mil autos* (p. 196).

Parece seguro que o mesmo auto era representado em várias casas particulares. Na peça do Chiado, o moço procura acalmar a impaciência do dono da casa lembrando-lhe que terá ainda de aguardar algum tempo porque o auto

[...] o haviam de fazer
em duas casas primeiro

(p. 26)

Na peça camoniana, os hóspedes interrogam o mordomo sobre a qualidade do auto, o que faz pensar que dele poderia haver já algum conhecimento (p. 82); o mordomo esclarece-os que *por bom lho venderam* e assim o tomou *à cala de sua boa fama* (p. 83).

E é também de admitir que esta forma de conviver, com banquete e sessão de teatro, se tivesse tornado relativamente habitual. Mal termina o *Auto da Natural Invenção*, logo um dos convidados se adianta para o seu hospedeiro daquela noite, citando-o *para domingo*, para um auto em sua casa (p. 75).

A representação era certamente custeada pelo dono – da casa em que ela tinha lugar. Por isso, o mal humorado fidalgo da farsa do Chiado não deixa de se arrepender de

Trazer ruídos a casa
comprados por meu dinheiro! ...
(p. 53)

Sobretudo quando esse dinheiro montava a dez cruzados (p. 27)⁶ e a mercadoria estava de tal modo corrompida que já havia quem a vendesse por *quaisquer dous réis e meo* (p. 40).

E, ainda se os autos eram bons, valia a pena o investimento porque, os maus, a ajuizar pelos receios e reticências do público, não deveriam faltar.

É verdade que a visão pessimista do mordomo da farsa do Chiado tem sobretudo em conta as canseiras e contrariedades que o espetáculo acarreta a quem o promove.

Ele confessa nunca ter sido *devoto de autos*, clama que caiu em *boa devassa* e chora o esbanjar do seu dinheiro, com ruídos (p. 53). Em certo momento, resmunga enervado que

Autos é devassidâm
da casa e mais da pessoa;
autos é ãa confusâm
sem nenhũa concrusâm
e desgostos que nada soa;
(p. 55)

Os escudeiros comentadores, porém, são sensatos e realistas:

Autos sam como melões
uns sam bons, outros roins.

(p. 74)

Não vale a pena discutir muito sobre o seu valor: importa aceitá-los e ser moderado na crítica:

autos, pregador, melão,
não se sofrem razoados.

(p. 74)

Relativamente à obrita que lhes é dado acompanhar pensam que

não é de todas o cume,
todavia tem churume
de discreta e natural.

(p. 75)

Os seus correspondentes no *Auto dos Sátiros* mostram-se bem mais encantados com as cenas a que vão assistindo. Falam do *representar galante, da prática delicada, nova e desusada, do estilo divino, discreto e polido* (p. 199): defendem, perante o rigor inicial do dono da casa, as trovas que são cantadas (pp. 220-221). O seu critério para o ajuizar dos versos e da representação parece ser o da naturalidade, da discrição (pp. 199 e 2335), no que aliás todos concordam (N. I., p. 75).

Não obstante, a denúncia dos maus autos é sistematicamente levada a cabo em cada um dos textos.

No *Auto d'El-Rei Seleuco*, Martim informa-se cuidadosamente sobre a fama da peça

Porque um auto enfadonho traz mais
sono consigo que ãa pregação comprida.

(p. 83)

Semelhante é o juízo dos censores da peça anónima. Se se aceita que os autos bons dão contentamento, a verdade é que

Nam se sofre o enfadamento
dos autos que taes nam sam.

(p. 239)

Este enfiadamento, no ajuizar dos críticos, tanto pode decorrer das fraquezas do texto como das imperfeições da encenação.

Chiado troça dos versejadores desajeitados que forçam as rimas, mutilam as coplas e, mesmo assim, *presumem de galantes* (p. 75).

Camões ridiculariza o exagero nos gestos e na voz dos comediantes, com a chacota do vilão

que arranca a fala da garganta
mais sem sabor que ãa pera pão,

com a troça dos que declamam

mais roucos que ãa cigarra

e com gracejos à

donzela podre de amor que fala como apóstolo,
mais piedosa que uma lamentação

(p. 83)

É provável que a repetição amiudada dos autos maus justificasse em parte o que se nos afigura ser um hábito de escarnecer estas representações. Que este comportamento desdenhoso era habitual, documentam-no os três textos, nas múltiplas referências aos *praguentos*, murmuradores incorrigíveis a quem nada satisfazia, como uma espécie de praga da crítica amadora da época.

No *Auto d'El-Rei Seleuco*, admite-se que eles menosprezam indiferentemente todas as exhibições (pp. 77 e 93). O mesmo pode deduzir-se de algumas estrofes do *Auto dos Sátiros* onde se prevê desde o início que os de mais curto entendimento não deixarão de praguejar (p. 199), se afirma, no desenrolar da obra, que o autor tem talento para fazer face aos praguentos e se conclui com esta apreciação:

PEDRO D'ABREU

A obra está excelente,
nam se pode mais pintar;
mas isto quero afirmar:
que ha de hauer quem nam contente
fique, por nam praguejar.

(p. 249)

As reservas dos pragueiros não impedem, porém, que um público diversificado acolha com prontidão e entusiasmo os espectáculos.

No auto camoniano, o moço da casa leva convites aos amigos do mordomo que se não fazem rogados.

MORDOMO

Vai a casa de Martim Chinchorro e dize-lhe que temos cá auto com grande fogueira; que se venha Sua Mercê para cá, e traga consigo o Senhor Romão d'Alvarenga [...]

(p. 79)

Parentes e conhecidos, mesmo que não – directamente instados, correspondem, sem cerimónia, ao anúncio da festa; alguns há até que, só para não perderem o auto, disfarçam velhacamente antigas murmurações contra o bom nome de muitos dos presentes:

MATEUS

Sabeis quem tendes ali?
Gente de quem me escondi:
Lucas Caçoto Pereira,
e Aires Gomes Teixeira,
e dom Anriquinho. Ouvi.

(N. I., p. 30)

DONO

Vêm quatro vossos amigos,
da vossa honra inimigos,
d'amizade que nam presta;
Vejamos auto esta festa!
e nam olham os perigos
d'ũa afronta tal com'esta.

(N.I., p. 31)

Gente anónima reclama entrada franca; quando, porém, a corrente das pretensões vai engrossando, torna-se necessário experimentar trocar-lhe as voltas e dissimular o acesso dos convivas desejados:

MORDOMO

Ir-lhe-ás abrir a porta do quintal porque mudemos o vinte aos que cuidam de entrar por força.

(Sel., p. 79)

Isto, porém, nem sempre é possível. E o mesmo fidalgo, que acabara de dar esta ordem, reconhece vencido que

ou haveis de deixar entrar a todos ou vos hão-de ter por vilão ruim.

(Sel., p. 81)

Muitos jovens, *matantes*, que andam de solar em solar entreendo com ditos e graças as famílias e os seus hóspedes, alguns deles embuçados, que resistem por vezes à identificação, mas são outras rapidamente descobertos, contam-se entre os participantes imprescindíveis destes encontros festivos (N. I., pp. 28-29).

O dono da casa do *Auto da Natural Invenção* tem este desabafo irritado, ao ver a sua sala invadida por uma população irrequieta e pouco responsável:

Autos é nam terdes pazes
com matantes, com rapazes,
com embuçados em casa;
é ãa desonra rasa
que só entendem capazes.

(p. 55)

O mordomo do *Auto d'El-Rei Seleuco* é mais cordato e resignado. Limita-se a repetir o pedido para que todos os que assistem à farsa se desembucem e dêem a conhecer

e mais que me hão de fazer mercê que se hão de desembuçar,
porque eu não sei quem me quer bem, nem quer me quer mal.

(p. 81)

O tópico da afluência do público aparenta, aliás, ser dos mais insistentemente repetidos nos três textos. É sempre de acordo com um mesmo leque de perspectivas. O dono da casa enerva-se, sente-se lesado nos seus interesses, arrepende-se de ter promovido ou consentido a representação; fustiga a liberdade do seu moço que considera parcialmente responsável pela publicidade do auto; procura evitar que a entrada das figuras seja pretexto para alargamento do público.

Acrescente-se à fala já aduzida do mordomo do *Auto da Natural Invenção* outras da mesma obra:

DONO

Fazer eu da casa praça
pode ser mor parvoíce?

(p. 29)

DONO

Auto entre trinta amigos
ou cento sofrer-se-á,
mas outros de entrarem lá
com quebrar portas, postigos,
este tal nam se verá.

(p. 56)

No *Auto dos Sátiros*, o fidalgo questiona incomodado o jovem criado:

MORDOMO

Tanta gente se suporta?

(p. 195)

MORDOMO

Porque está aqui tanta gente?

(p. 195)

Mas acaba por aceitar ironicamente as presenças indesejadas:

MORDOMO

Venham quantos há na terra,
entrem também abegões
tragam o gado os lisirões.

(p. 196)

Aos moços, por seu turno, maravilham-nos os movimentos da multidão aglomerada e escapam-se-lhes as razões da condenação dos amos.

No parecer do moço da farsa anónima, o mais desembaraçado dos três,

há casa para mil autos

(p. 196)

A muita gente

[...] toda cabe nela.
Veja, senhor, quanta é
não faça tamanho espanto,
corra-a de canto a canto.

(p. 195)

Os convidados procuram normalmente acalmar o dono da casa, chamando-lhe a atenção não só para a inutilidade do seu enervamento, como também para o facto de sempre a representação de autos ser animada com o bulício e a agitação de numeroso público.

Na peça do Chiado, um dos hóspedes que, aliás, reconhece que

está nessa rua gente
qu' é pera coalhar os mares

(p. 30)

procura com a sua experiência de homem culto e viajado acalmar o crescente descontrolo do dono da casa:

Oh, nam sejais tam delgádia!
Nunca fostes em Itália,
onde se fazem comédias.

Ora ouvi-me ãa grandeza
que vi dentro em Veneza:
vi que se representou
ũa cena que durou

seis horas, si, por certeza,
e ninguém mais se enfadou.
Ali vi quatro arroídos
onde foram mil feridos,
outros tantos espancados,
uns em pé, outros sentados,
estavam sem ser ouvidos,
porque sam bem ensinados.

(pp. 54-55)

No fundo, talvez que a afluência fosse tolerável se os espectadores se mantivessem calmos e com compostura. Em Lisboa, porém, não era muito melhor que em Itália. A indisciplina deste público estala em brados, empurrões, pateada.

Os que se dispõem a ver *El-Rei Seleuco* atiram uma pedrada à cabeça do Anjo, rasgam as calças do Ermitão, não deixam às figuras *capa com frisa*, nem *sapato com talão* (p. 48). Um *pantufo* voa, sem dono, pelos ares (p. 79).

Os que assistem à peça do Chiado interrompem o representante com ditos e críticas, batem os pés com desmesura, quebram *portas* e *postigos* (pp. 56 e 58).

Aos que se aprontam para o *Auto dos Sátiros*, é necessário o dono da casa pregar o silêncio e impedir os rumores (p. 197).

Para este clima de festiva desordem e incontido entusiasmo, contribuiriam de certo mais uns espectadores que outros. Mais aqueles a quem competia; ficar em pé ou no chão do que os outros para os quais havia assentos cómodos e reservados. Mais os que corriam para a representação exclusivamente para folgar do que os outros, capazes também de apreciar as delicadezas do estilo e o brilho dos gestos e da dicção.

O público era na realidade discordante social e culturalmente.

De um dos escudeiros comentadores do *Auto dos Sátiros*, elogia o outro a bagagem de leituras:

LUIS DE SÁ

Sois lido, pesar de mim.

Ao que ele responde:

Ouve escola de latim
noutro tempo nesta terra.

(p. 215)

E a todos os presentes, o mordomo lembra:

Sabei que ha aqui cortesãos
que vos leram de cadeira

(p. 224)

Estes estariam naturalmente entre os que tinham direito a *cadeira de espaldas* (N. I., p. 56) ou a lugar recatado no *estudo* do dono da casa (N. I., p. 25), enquanto aguardavam o auto. Seriam de facto os de *juízo arrazoado*, a quem, no seu discurso introdutório, o mordomo d' *El-Rei Seleuco* destinava a representação (p. 77).

Os restantes estavam ali para rir (Sel., p. 92), apertados uns contra os outros, e, se acaso sucedia usurparem lugares que socialmente lhes não eram adequados, viam-se prontamente descobertos:

AUTOR

Mande logo alevantar
dous de trinta que aí estão
que merecem estar no cham
e é seu próprio lugar.

(N. I, p. 35)

Seja como for, a mesma expectativa os aproxima. Expectativa quanto ao momento do início da representação e expectativa quanto à qualidade do auto.

Recordemos que, no texto camoniano, Martim, um dos escudeiros, interroga o mordomo:

Ora, pois, Senhor, o auto que tal dizem que é? Porque um auto enfadonho traz mais sono consigo que ãa pregação comprida.

E ele responde:

Senhor, por bom mo venderam e eu o tomei à cala de sua boa fama.

(p. 83)

O outro escudeiro, Ambrósio, parece mais interessado nas novas quanto ao começo do espectáculo. Mas o moço junta-se à sua curiosidade, retorquindo-lhe com manha que as figuras

Antes que amanheça, começarão.

(p. 84)

É também o atraso da companhia que inquieta os assistentes ao *Auto da Natural Invenção*. O dono da casa promete, zangado, que o autor o *há-de ouvir* por não ser pontual (p. 27). O público conta ansioso os minutos a partir das 10 horas (p. 26). O escudeiro Inácio sentencia:

Autos têm esta rapazia
que os desdoura e não é nada:
que albardam de madrugada,
e partem ao meio-dia

(p. 32)

Talvez por conhecer as fraquezas destas companhias improvisadas, mas de certo também para apressar o começo da sua actuação, este público colabora no arranjo das figuras e dos magros cenários. Procura alfinetes para o *tocado* de um escudeiro (Sel., p. 84), encontra as *cadeirinhas rasas* que um dos autores solicita (N. I., p. 37), intervém para pôr termo à briga entre autor e representante (N. I., p. 54).

Depois, acompanha o auto mais como quem vive uma festa que como quem segue à distância um espectáculo.

Na farsa d' *El-Rei Seleuco*, os escudeiros, que, já antes do aparecimento em cena dos comediantes, aceitavam as graçolas do moço como risonhas réplicas de um auto (p. 87), no final, pegam nos pandeiros e vão consoar com as figuras (p. 126).

No *Auto dos Sátiros*, o dono da casa de tal modo vem a interessar-se pelas personagens e pela intriga que quase se apaixona pela comediante que representa o papel de Ulinea; o que lhe merece a troça bem humorada dos escudeiros:

LUIS DE SÁ

Estais mostrando cá fora
que desejastes agora
de serdes o castelhano.

PEDRO D'ABREU

Descobrir esse cuidado;
estais da moça contente?

MORDOMO

Muito e muito namorado.

LUIS DE SÁ

Se lhe sois afeiçoado,
toma-la-heis chum trapo quente.

(p. 235)

É, aliás, neste auto que o já referido contraponto da zombaria mais tem de entender-se em termos de apreciação da obra representada como história possível que, na sua trama essencial, tem a ver com os sentimentos de quem a escuta. Todas as observações em torno do tratamento do tema do amor, por exemplo, enfeixam nesta linha.

O caso do *Auto da Natural Invenção* é diferente. Não exige a estrutura da peça ambientação dos comentadores a personagens e intrigas, espaços e tempos, com conotações diferentes daqueles em que eles próprios estão enquadrados; por isso, diálogos há, como o do *ratinho* com o primo ou até o dos vilões, que tanto podem colocar-nos perante a invasão por alguns assistentes da zona da representação, como daqui nos desviar para o terreno da conversa fora de cena.

As boas vindas à comitiva dos cómicos polarizam, aquando do seu aparecimento, todos os circunstantes.

Ela chega finalmente, seguida do ruço que traz a canastra com os trajes e é guiado por um *ratinho* (Sel., p. 126 e N. I., p. 33). Constituem-na o autor, o representador e as outras *figuras de siso* (Sel., p. 94).

O autor, que é, nesta época, o director da embrionária companhia, parece ser também o responsável pelo texto. No *Auto dos Sátiros* é justamente nessa qualidade que ele é elogiado:

LUÍS DE SÁ

Este autor será lido
e mais muito bom latino

(p. 199)

E o remate do *Auto da Natural Invenção* vem confirmar esta dupla função (p. 76).

É, contudo, enquanto chefe da *troupe* de comediantes que ele predominantemente se move nestas peças.

O dono da casa, que pagou do seu bolso a representação, acusa-o sem cerimónia pelo atraso:

Par estas! que m'há d'ouvir
esse rapaz do autor!

(N. I, p. 27)

O *ratinho*, que conduziu os acessórios, não o poupa a insultos porque considera insuficiente o pagamento da sua tarefa (N. I., p. 33). Indignado pelas reivindicações do *ratinho*, o autor perde a cabeça e ameaça espancá-lo; o público tem de intervir para serenar os ânimos.

É, no entanto, com o representador, encarregado do discurso introdutório, que a briga do autor mais aquece.

O ponto de partida é ainda a discussão com o *ratinho*, que o representador defende, mas, palavra puxa palavra, a rixa esquenta e os insultos sucedem-se. Cada um reclama para si o lugar de maior importância na organização do espectáculo e desautoriza as tarefas do companheiro. Etiquetado de figura inútil e sem graça, o representador ameaça abandonar a cena. Sem o dar a entender, o autor preocupa-se porque mais nenhuma figura sabe o seu *dito* (ou papel). A paz entre os dois não parece possível.

Diz o representador:

Estais ido vinho tolheito
agora fresco do forno

e riposta o autor:

Vós mentis pera sandeu

e logo o representador:

Mais mentis vós, dum cabrão.

(p. 53)

Acrescente-se, aliás, que este representador do auto do Chiado é um comediante cheio de melindres. Quando já a polémica com o autor estava a ponto de sanar-se, nova cólera o tomou, desta vez, como já foi dito, porque o irritavam os gracejos do público; afinal, descontente, acabou mesmo por se desligar do grupo:

Nem direi mais que me matem,
nem vós de mi mais queiraes.

(p. 59)

Razoavelmente simpático e bem, disposto, é o representador do *Auto d'El-Rei Seleuco*, que ilude graciosamente os espectadores sobre o entrecho da comédia a que irão assistir. Ainda assim, no entanto, algumas das suas palavras são também índice do amadorismo e da precipitação do trabalho da companhia. Mas agora no que se refere à insuficiência dos ensaios.

Logo de início, admite alegremente que lhe esquece o *dito de ponto em claro* e confessa:

[...] Não sou de culpar, porque não há
mais de três dias que mo deram.

(p. 92)

Inconformistas e recalcitrantes são também algumas das outras
figuras de siso.

O Anjo, a quem deram uma pedrada, diz que não há-de entrar, até
lhe não darem *ũa cabeça nova* (p. 78) e o Ermitão, ao qual rasgaram uma
meia calça, faz coro com ele e exige de pronto *ũa estopada na calça* (p. 78).
Exigências que, naturalmente, se não podem satisfazer com tanta
facilidade como é possível fazer face ao esquecimento dos alfinetes para
o toucado do Escudeiro (p. 84)⁷.

Com os trajes o apuro também não deve ter sido grande. É
verdade que o público tem responsabilidade no amarrotamento da veste
do representador que parece um capuz de *piloto saído em terra* (Sel., p.
91); mas os escudeiros comentadores d' *El-Rei Seleuco* nem por isso o
poupam a zombarias:

MARTIM

Senhor, ele parece que aprende a cirurgiaão.

AMBRÓSIO

Mais parece ourinol capado.

Razão, que se chame razão, quem a tem neste ponto é o mordomo:

Enfim, parece figura de auto.

(p. 91)

Porque, como a magia do teatro vai começando a actuar, as
restantes figuras são já vistas a uma outra luz:

MORDOMO

Vejamos se são tão galantes na prática
como nos vestidos.

(p. 94)

E os escudeiros já não têm ganas de protestar. Afinal, é pela ilusão
que terão de guiar-se. Iniciou-se a representação.

(1981)

1. Seguirei, para o *Auto d'El-Rei Seleuco* (Sel.), a edição de *Obras Completas* de Luís de Camões, com prefácio e notas de Hernâni Cidade, vol. III, *Autos e Cartas*, Livraria Sá da Costa, Lisboa, 1946. As citações do *Auto da Natural Invenção* (N.I.) serão feitas com base no texto dos *Autos* de António Ribeiro Chiado, vol. I, da responsabilidade de Cleonice Berardinelli e Ronaldo Menegaz, Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, 1968. Do *Auto dos Sátiros* (Sat.), sigo a lição de Eugenio Asensio, em *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, I, 2, 1950, pp. 195-249. O mesmo texto foi integrado, em 1974, em *Estudios Portugueses*, Centro Cultural Português, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, pp. 3381-443.
2. A Inquisição é, como se sabe, estabelecida em Portugal, por uma bula de Paulo III, de 1536. Em 1540 tem lugar o primeiro auto-de-fé. De 1547 é o primeiro catálogo manuscrito de Livros Proibidos. Os principais Pátios de Comédias – Fangas da Farinha, Arcas e Betesga – são de finais da década de 80 e da década de 90.
3. Outras afinidades, como, por exemplo, a resistência das formas tradicionais aos moldes realistas italianos, poderiam detectar-se. Não é, porém, esse o objectivo deste trabalho.
4. *Contraponto de zombaria* existe também no interior dos autos englobados, quando os criados arremedeiam os amores dos amos.
5. Ler a introdução à edição citada.
6. O cruzado valia 400 réis.
7. Outra figura de que se fala é a do Negro. No *Auto da Natural Invenção*, ele está inicialmente entre os espectadores; ao ser descoberto, canta e toca.

OS AUTOS DE CAMÕES E O TEATRO PENINSULAR

Uma tentativa de enlace do teatro camoniano com o teatro peninsular seu contemporâneo pode recolher de imediato dois tipos de frutos: por um lado, certos procedimentos dramáticos ganham consistência, no ajustamento a uma preceptiva e a uma prática mais alargada de fazer teatro; por outro, os acertos e desacertos próprios de um contestado dramaturgo oferecem-se mais facilmente à nossa reflexão.

O traçado das linhas mestras dum tal relacionamento não se afigura difícil.

A primeira a merecer referência é naturalmente a do embrechamento no filão vicentino; mas a essa, com tanta frequência se tem acudido, que ela começa já a declinar em novidades; esmiuçá-la, para acrescentamentos e correcções, exigiria uma demora incompatível com as dimensões deste trabalho.

Outra, talvez a menos fértil em resultados, mas ainda assim a convidar a uma indagação que reponha juízos e avance num exame circunstanciado, é a da sua discutida ligação com a comédia clássica portuguesa de Sá de Miranda e de António Ferreira ¹.

A terceira tem a ver com alegadas afinidades com o teatro espanhol renascentista de recorte classicizante, numa época em que era cerrada, como se sabe, a aproximação cultural entre os povos peninsulares.

Por estes dois últimos acessos nos adentraremos um pouco, preferenciando, no trajecto crítico, o *Auto do Filodemo*, uma vez que a sua estrutura dramática nos facilita, tanto ou mais que a *fábula* que nos conta, o apuramento de algumas conclusões².

Para o *Auto dos Anfitriões* e para o *Auto d'El-Rei Seleuco* haverá necessárias chamadas de atenção; algumas delas lembrarão naturalmente o muito que já se encontra escrito sobre a sua analogia, ao nível da intriga, com o teatro clássico e com textos espanhóis³.

Será ainda esta caminhada pelos três autos pretexto para uma ou outra achega sobre a justeza de certas opções dramáticas camonianas que, aliás, só a um futuro e bem vindo estudo criterioso sobre o teatro deste autor caberá mais rigorosamente sistematizar.

ENTRE O AUTO E A COMÉDIA

O *Filodemo* apresenta-se como *comédia* no argumento que antecede os primeiros versos, mas é, na tabuada da edição príncipe de 1587⁴, incluído entre os *Autos*, o que nada tem de incoerente se aceitarmos *auto* como designação genérica; para mais, o texto camoniano diz expressamente:

E das mais particularidades da comédia fará menção o auto.

(p. 130)

Já repetidas vezes tem sido recordado que Gil Vicente distingue, na sua obra, uma área de *comédias*⁵; a primeira terá sido a da *Rubena* em 1521, representada, portanto, sete anos antes de Sá Miranda ensaiar a comédia à maneira clássica e italiana, reclamando no Prólogo d' *Os Estrangeiros* o estatuto de inovador na dramaturgia portuguesa:

Estranhais-me, que bem vejo: que será? que não será? que entremez é este? Foi grã dita que não apodais já, mas não há-de falecer quem me arremede. Os Portugueses sois assi feitos logo pola primeira, depois dareis o sangue dos braços. Agora parece que me estranham ainda mais. Parece-vos que não diz a fala c'os trajos? Esperáveis deles alguns triques troques. Ora me ouvi, dir-vos-ei quem sou, donde venho, e ao que venho. Quanto ao primeiro, sou ãa pobre velha estrangeira, o meu nome é Comédia; mas não cuideis que me haveis por isso de comer, porque eu naci em Grécia, e lá me foi posto o nome, por outras razões que não pertencem a esta vossa língua. Ali vivi muitos anos a grande meu sabor; passaram-me depois a Roma, pera onde então, por mandado da fortuna, corria tudo. I cheguei a tanto que me não faleceu um nada de ser Deusa ⁶.

O *Filodemo* encaixa bem no campo da *comédia* romanesco-novelesca vicentina, onde se situa o *Dom Duardos*, obra em relação à qual não deixa de acusar muitos traços de família.

Como *comédia*, foi o *Filodemo* muitas vezes editado desde 1615 (data da sua 2.^a edição), primeiro com os *Anfitriões* apenas, e, mais tarde, com *El-Rei Seleuco* também (a partir de 1645).

Comédia à maneira de Gil Vicente muito mais do que à de Sá de Miranda e de António Ferreira, o *Filodemo* passou na segunda metade do século XVIII a ser objecto de divisão em actos – cinco – e cenas – nove, oito, cinco, seis, cinco respectivamente⁷.

Que tal tenha acontecido por zelo neo-clássico dos seus editores e comentadores, ou porque a um deles, Tomás José de Aquino, foram confiados uns papéis de Faria e Sousa em que, segundo afirma, uma tal divisão estava consignada, a verdade é que não foi sem pontos de apoio internos que ela veio a firmar-se.

A organização do conteúdo aponta, na peça camoniana, para um esquema a que não são alheios os hábitos dramáticos clássico-renascentistas: depois do argumento inicial, uma exposição que abrange o possível acto I e algumas cenas do II, um nó (obstáculo e peripécia) que se desdobra desde o II acto até à penúltima cena do IV e um desenlace que se processa a partir do final do IV acto.

Como na *comédia* clássica portuguesa (e não só, claro), a exposição dá conta de amores que já vêm de trás (caso de Dionisa e Filodemo, não de Venadoro e Florimena); por ela são responsáveis sobretudo o protagonista masculino e um seu criado⁸; através deles ficamos informados dos sentimentos que ligam Filodemo a Dionisa e das dificuldades que a desigualdade social não deixará de erguer entre, ambos; ela é nobre e rica, ele (aparentemente) escudeiro e pobre.

Na *comédia* clássica, a peripécia tem um ponto de arranque análogo, mas não coincidente; ele, o apaixonado, pertence à alta sociedade, ela não tem fortuna nem nome.

A exposição através do diálogo entre dois amigos é também frequente no teatro cómico do século XVI. O *Bristo* ou *Comédia do Fanchono* pode servir de exemplo. Aliás, mesmo quando não abre o texto, o debate entre dois jovens, que pensam e agem diferentemente em questões de amor, raramente falta, ao menos na *comédia* clássica portuguesa. Além de se verificar no já citado *Bristo* de António Ferreira, ele está n' *Os Vilhalpandos* e n' *O Cioso*, pelo menos.

No auto camoniano, ouvimos Filodemo e Duriano numa troca de impressões sobre amor activo e amor contemplativo, sobre amar *pela activa* e amar *pela passiva*, numa «cena» que em certa medida se ajusta ainda à exposição, porque, mais ou menos até meio, ela retoma, com alteração do ponto de vista, a situação inicial já enunciada.

Recordemos um fragmento desta animada permuta de pareceres entre os dois companheiros:

FILODEMO

... ..
Já vos dei conta da pouca que tenho com toda a outra cousa que não é servir a Senhora Dionisa; e posto que a desigualdade dos estados o não consinta, eu não pretendo dela mais que o não pretender dela nada, porque o que lhe quero, consigo mesmo se paga; que este meu amor é como a ave Fénix, que de si só nasce, e não de outro nenhum interesse.

DURIANO

Bem praticado está isso; mas dias há que eu não creio em sonhos.

FILODEMO

Porquê?

DURIANO

Eu vo-lo direi: porque todos vós outros os que amais pela passiva, dizeis que o amor fino como melão não há-de querer mais de sua dama que amá-la: e virá logo o vosso Petrarca, e o vosso Petro Bembo, atoados a trezentos Platões, mais safados que as luvas de um pagem de arte, mostrando rezões verisímeis e aparentes, pera não quererdes mais de vossa dama que vê-la; e ao mais até falar com ela.

Pois inda achareis outros escodrinhadores de amor mais especulativos, que defenderão a justa por não emprenhar o desejo; e eu (faço-vos voto solene) se a qualquer destes lhe entregassem sua dama tosada e aparelhada entre dous pratos, eu fico que não ficasse pedra sobre pedra. E eu já de mi vos sei confessar que os meus amores hão-de ser pela activa, e que ela há-de ser a paciente e eu agente, porque esta é a verdade. Mas, contudo, vá V. M. co'a história por diante.

(pp. 154-155)

Idêntica divergência se surpreende numa conversa entre dois amigos, n' *O Cioso* de António Ferreira:

BERNARDO

Não pode ser, que com a sua alma andava eu de amores.

OCTÁVIO

Com a sua alma?

BERNARDO

Espantas-te?

OCTÁVIO

Não queres que me espante de amores tão novos?

BERNARDO

Pois crê que o bom amor é este, é só dos homens.

OCTÁVIO

Quanto eu, não me namoro se não de um corpo bem feito e de uns olhos graciosos.

BERNARDO

Isso não são amores, mas deleite de amor.

O apregoado amor *pela activa* exercitara-o, ao que parece, Duriano com uma mulher de vida fácil, mais apegada às consolações materiais que ao exacerbamento sentimental, com uma mulher que, pelo que dela indirectamente sabemos, não deixa de nos lembrar um dos tipos de cortesã da comédia renascentista. A narrativa do seu fracasso amoroso tem, aliás, pontos de contacto com as palavras desiludidas de outros moços enamorados do teatro da época, por exemplo, o Cesarião d' *Os Vilhalpandos*.

Comparemos e tiremos as possíveis ilações:

Pois não creio eu em S. Pisco do Pau, se hei-de pôr pé em ramo verde, té lhe dar trezentos açoutes. Depois de ter gastado perto de trezentos cruzados com ela, porque logo que lhe não mandei o cetim pera as mangas, fez de mim mangas ao demo. Não desejo eu de saber, senão qual é o galante que me sucedeu; que se vo-lo eu colho a balravento, eu lhe farei brotar 'ao mar quantas esperanças lhe a Fortuna tem cortado à minha custa. Ora tenho assentado que amor destas anda co'o dinheiro.

(p. 150)

Esta, a queixa de Duriano a Filodemo. Passemos às agressivas frases trocadas entre Cesarião e a mãe da cortesã que o cativou:

CESARIÃO
Esta desnarigada tudo queria que lhe metessem na bolsa.

GUISCARDA
No meu bom tempo tal cortesão houve aqui, que a pedraria dos seus chapins era de mais preço que a da garganta de grandes e ricas donas.

CESARIÃO
Às custas de um amigo, que por ventura prometia pobreza e castidade.

GUISCARDA
Aqueles chamaria eu servidores, estes d'agora não se devem chamar senão emportunadores.

CESARIÃO
Ó velha falsa, ainda te Deus chegue a tempo, que ninguém te importune!

GUISCARDA
Aqui estavas, Cesarião, e eu não te via?

CESARIÃO
Pois, Guiscarda, dia claro é, que não de noite.

GUISCARDA
E que quer isso dizer?

CESARIÃO
Porque às vezes se não conhecem os amigos polo escuro.

GUISCARDA
Eu não digo que te não conheço, mas que te não via.

CESARIÃO
E eu que me não conheces.

GUISCARDA
Desde quando?

CESARIÃO
Des que me roubaste da alma, do corpo e da fazenda.

GUISCARDA
Fazes mal de me assi injuriar, que não roubo ninguém.

CESARIÃO
Mas roubas, injurias, e sobre tudo ameaças.

GUISCARDA
A quem?

CESARIÃO
A mim.

GUISCARDA
Ah! que a isso vem as mais das vezes os muitos mimos!

CESARIÃO
Mimos, dizes: roubado, injuriado e lançando fora.

GUISCARDA
Pois assi queres, venhamos a todas essas tuas contas, e seja por a tua ordenança. Primeiramente ao roubado: de quê?

CESARIÃO
De quanto tinha ¹⁰.

No auto camoniano, Duriano é o único verdadeiro confidente de Filodemo cujo modo de entendimento com o criado se não pauta pelo habitual na comédia à moda antiga ou italiana.

O criado camoniano não, é responsável por artimanhas ou estratagemas que favoreçam o jovem amo; trata dos seus próprios amores e diverte-se com os enleios dos outros. Só, talvez, o moço Ardélio, d'*O Cioso*, tenha com ele alguma parecença, sobretudo no gosto em comentar, com jeitos de troça, ora a irresponsabilidade ora o platonismo amoroso do senhor que serve.

Mal se apercebe do transtorno do afeiçoado Filodemo, o criado Vilardo alinhava assim os seus avisos maliciosos, fingindo falar com a causadora dos enlevos do amo:

Senhora, de que comeis?
Se comeis de ouvir cantar,
De falar bem, de trovar,
Em boa hora casareis.
Porém, se vós comeis pão,
Tende, Senhora, resguardo;
Que eis aqui está Vilardo,
Que é um camaleão,
Por isso, Vós fazei fardo.

(p. 136)

E, se este Vilardo corteja e provoca com desembaraço a criada Solina, não são de modo algum mais tímidos, nas suas aventuras, os seus colegas literários dos *Anfitriões* e d'*El-Rei Seleuco* (pp. 8-9 e 101-102).

De Ardélio, pouco ou nada sabemos sobre a sua vida sentimental, mas testemunhamos a sua perplexidade diante da forma de actuar de um amo que, em termos de satisfação sensual, nada recolheu do encontro nocturno com a mulher amada:

Cousa [s] há aí que parece que acinte as ordena o diabo e as desta noite tais foram. Eu não sei .do que mais me ria se da parvoice de Bernardo, ou dos desastres de Júlio, ou da lealdade de Faustina com Octávio. Parece-vos que um frade capucho tivera a consciência ide meu amo?
Chamado de uma mulher a que queria bem, e que o queria a ele, e que se aventurava a tamanho risco, sair-se assim sem um só abraço dela; viu-se nunca tal paciência? ¹¹

Se admitirmos que acção una não é necessariamente acção simples, não associaremos as narrativas paralelas, que a peripécia abarca, a um menosprezo pela unidade de acção, embora as sequências protagonizadas pelos criados a possam pôr em causa.

A intriga chamada acessória (Florimena e Venadoro) tem estreitos laços com a principal: os dois gémeos reúnem-se de novo depois de algumas proezas em separado; uma família dispersa, a de D. Lusidardo, reconstrói-se no final.

Já, no que ao lugar e ao tempo concerne, se afastou Camões do rigor da comédia clássica portuguesa, de cena fixa e tempo mais concentrado, embora a acção do *Filodemo* não ultrapasse a duração de uns dois meses.

O desenlace inclui, como na comédia renascentista e também como na comédia romanesca de Gil Vicente, um reconhecimento; no *Filodemo* o que então se passa em cena alterna com o que ocorre fora de cena: o pastor conta, na presença do espectador, a D. Lusidardo, o que sabe sobre a nobreza de sangue dos irmãos, que educou, mas os restantes pormenores da revelação só serão veiculados por um diálogo posterior entre personagens secundárias.

Desvenda o pastor:

Óigame, Señor, a mi,
Como hombre sabio, discreto,
Porque acaeciό ainsί,
Y lo que supo hasta aquí
Lo puede tener por cierto.

Muchos años son corridos
Que en esta fuente abierta,
En estas valles floridos
Hallé dos nulos nascidos,
Y a su madre cari muerta,

Los niños chicos crié,
(Y desto cierto me arreo)
Y a la madre sepulté;
Y despues un gran deseo
De saber esto tomé.

... ..

Soy, en fin, certificado
Que la madre de los dos
Fué princeza de alto estado,
Y por un caso nombrado
La traxo a esta tierra Dios.

(pp. 209-210)

O resto, sabemo-lo mais tarde através de palavras de Duriano e do Monteiro:

DURIANO

Porque não basta que lhe dê a Fortuna gostos tão medidos sobre o funil, que lhe põe nos braços Dionisa, a mais fermosa dama que nunca espalhou cabelos ao vento, senão ainda, pera o assegurar em sua boa ventura, lhe vem a descobrir que é filho de não sei quem, nem quem não.

MONTEIRO

Esses são outros quinhentos. Cujo filho dizem que é? que eu ouvi já sobre isso não sei que fábulas.

DURIANO

Dir-vo-lo-ei; pasmareis, que não é menos que príncipe, e pior ainda: Nunca ouviste dizer de um irmão do Senhor Dom Lusidardo que, agravado de el-Rei, se foi pera os Reinos de Dinamarca?

(pp. 220-221)

Na comédia clássica portuguesa, o reconhecimento é quase sempre divulgado por figuras populares, nem sempre de primeiro plano e com frequência alheias à família que se constitui; a narração faz-se através de uma conversação trivial, numa «cena» de remate lógico da intriga, sem configuração apoteótica.

Recordemos algumas das frases que põem termo à história do *Bristo*:

BRISTO

Pois, sabe que Píndaro pai de Camília, que todos tínhamos por morto, chegou agora vivo e são.

MONTALVÃO

Ham?

BRISTO

E seu filho consigo, muito ricos ambos e muito prósperos!

MONTALVÃO
 Zombas?

BRISTO
 Eu tos mostrarei logo.

MONTALVÃO
 Maravilhas me contas!

BRISTO
 A nossa Camília, que estava casada com Lionardo, está agora muito contente e muito rica!

MONTALVÃO
 Pasmado estou do que me dizes!

BRISTO
 A mim, que o sei e que os vi, me parece sonho. Estando nós hoje muito escondidos em casa de Artusa, foi ter connosco Alexandre, com estas boas novas.

MONTALVÃO
 Iesu, essas mulheres ficariam mortas?

BRISTO
 Assi o não puderam crer logo. Mas desde o creram, caíram no chão tais que as dávamos por defuntas.

MONTALVÃO
 Nunca tamanho prazer aconteceu no mundo ¹².

Observe-se, porém, que, no *Filodemo*, o descontraído colóquio em prosa, que descobre o mistério dos involuntários disfarces, não está exactamente no fecho do texto. A verdadeira conclusão é confiada ao pai, D. Lusidardo, que, numa réplica que imaginamos proferida na presença de todas as personagens, com certa feição de apoteose, portanto, manifesta a sua enorme alegria, endereçando a Deus louvores:

Pois que vemos que quis pôr
 A Ventura e o Amor
 Por prazeres deste mundo.
 (p. 224)

Sobre o contentamento dos dois pares de noivos não tem dúvidas o leitor/espectador, mas a verdade é que a peça acaba sem que ele o apreenda directamente. Tal como na comédia de Sá de Miranda ou de António Ferreira, os prazeres finais dos protagonistas amorosos são remetidos para o fora de cena. Isto tanto no *Filodemo*, como em *El-Rei Seleuco*, como, se é que neste caso há razão para alegrias, nos *Anfitriões*.

Nos três textos, as últimas frases expressam a generosa simpatia

de um pai (ou protector) que celebra a felicidade dos que se amam.

Recuperemo-las, pensando num Júpiter empenhado na recompensa de Anfitrião, num Seleuco que renunciou à própria mulher, e num D. Lusidardo que festeja o casamento dos dois filhos:

JÚPITER

Anfatrião, que em teus dias
Vês tamanhas estranhezas,
Não te espantem fantesias,
Que às vezes grandes tristezas
Parem grandes alegrias.

Júpiter sam manifesto
Nas obras de admiração,
Que por mi causadas são.
Quis-me vestir em teu gesto,
Por honrar tua geração.

Tua mulher parirá
Um filho de mim gerado
Que Hércules se chamará,
O mais valente e esforçado,
Que no mundo se achará.

Com este, teus sucessores
Se honrarão de ser teus;
E dar-lhe-ão os escritores.
Por doze trabalhos seus,
Doze milhões de louvores.

E dessa ilustre fadiga
Colherá mui rico fruto.
Enfim, a razão me obriga
Que tão pouco dele diga,
Porque o tempo dirá muito.

(pp. 76-77)

REI

Que mais ha i que esperar?
Olhai que estranheza vai
O muito amor ordenar:
Ir-se o filho namorar
De ãa mulher de seu Pai!

Querer bem foi sua dor,
Negar-lha será crueldade;
Como fazia primeiro,
Por se com ele casar,
E por amor verdadeiro
Tudo se pode deixar.

Eu que nela tinha posto
Todo o bem de meu cuidado,
Deixei mais que ela há deixado;
Que mais se deixa no gosto,
Que no poderoso estado.

Mas já que tudo isto vemos,
Hajam festas de prazer,
As que melhor possam ser,
Porque em tão grandes extremos,
Extremos se hão-de fazer.

Hajam cantos pera ouvir,
Jogos, prazeres sem fundo;
Porque, se quereis sentir,
Deste modo entrou o mundo,
E assi há-de sair.

(pp. 125-126)

LUSIDARDO

Quem não ficará pasmado
De ver que por tal caminho
Tem a Ventura ordenado
Filodemo, meu criado,
Vir ser meu genro e sobrinho!

Quem não pasmará agora
De ver a Ventura minha,
Que tem tornado nãa hora
Florimena, ãa pastora,
Ser minha nora e sobrinha!

Dêem-se graças ao Senhor,
Cujo segredo é profundo;
Pois que vemos que quis pôr
A Ventura e o Amor
Por prazeres deste mundo.

(p. 224)

O gosto de colocar, entre as últimas falas, a de um pai feliz, porque contaminado pelo amor dos filhos, não é, no entanto, uma novidade do teatro de Camões.

Nas comédias de *fantasia* do espanhol Bartolomé de Torres Naharro, por exemplo, verifica-se idêntica escolha. E acontece até que, tal como no *Filodemo*, também numa delas, o pai dos afortunados noivos se congratula com a participação divina no bom sucesso da peripécia:

Lo que por Dios se encamina
siempre todo acaba en bien ¹³,

diz Bermudo ao concluir a *Comedia Aquilana*.

Uma tal coincidência, embora em si mesma irrelevante, pode, no entanto, servir-nos de ponte para a destriça de algumas zonas convergentes entre os autos camonianos e as comédias de Torres Naharro.

Bartolomé de Torres Naharro é um dos maiores dramaturgos do século XVI espanhol; no convívio com a doutrina e com o teatro dos autores antigos e dos italianos, alicerça um feixe de reflexões sobre a comédia que vai expondo nos prólogos de algumas obras.

Participa num movimento de reabilitação do teatro cómico, de olhos postos sobretudo em Terêncio, mas também em Plauto e em Ariosto.

Artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos
por personas disputado,¹⁴

é para ele a comédia; divide-a em cinco jornadas, a partir de um argumento prévio em que intervêm seis a doze personagens; defende o conceito de arte dramática como imitação da vida, é fiel à observância do decoro e prefere o verso à prosa.

O seu conhecimento em Portugal está largamente testado¹⁵; no que tem a ver com Camões, bastaria o seu modo de conduzir o estratagema do físico no *Auto d'El-Rei Seleuco* para garantir a aproximação. Se é verdade que a *fabulazinha* vem de muito longe (talvez Plutarco, 46-120), não é menos verdade que o modelo imediato de Camões está na *Comedia Aquilana*, como bem mostrou o Prof. Eugenio Asensio.¹⁶

Ora esta *Comedia Aquilana* é também parente muito chegada do *Filodemo*. Ambas têm, é claro, se considerarmos a intriga, matrizes

afastadas (a novela italiana, a comédia romanesca), mas a concordância entre as duas surpreende-nos amiudadas vezes.

Uma e outra, após o argumento inicial, dão passagem a um diálogo entre o protagonista masculino e um criado, a que não é, como vimos, alheio o padrão clássico: só que, de seguida, num mesmo movimento, as duas enveredam por solilóquios intervalados de ambos.

Os jovens, inconformado escudeiro ou príncipe disfarçado, exaltam o seu amor, reiterando a alteza dos seus sentimentos; os criados comentam com facécias tantas fantasias e tratam de garantir a satisfação dos seus desejos menos platónicos.

Sobre o amo, diz Faceto, o espanhol:

Hora Dios sea loado
que mi amo dió en amar,
que el siso se le ha mudado
de la frente al calcañar.¹⁷

Comenta Vilardo, o português:

Ora eu creio, se é verdade
Que estou de todo acordado,
Que meu amo é namorado:
E a mi dá-me na vontade
Que anda um pouco abalado.

(p. 135)

Esta sempre falada discordância entre os objectivos amorosos de amos e criados, que, aliás, há pouco detectámos também no moço Ardélio d' *O Cioso*, conta com o indiscutível antecedente de Torres Naharro, no teatro peninsular.

Ouçamo-la documentada nesta fala de Faceto, a propósito da criada de Felicina, a amada de Aquilano, que ele pretende:

No es hermosa,
pero basta que es graciosa,
Y aun gentil para en la cama;
puede tener, otra cosa,
mejor cuerpo que su ama. ¹⁸

Mais modesto nas suas intenções, Vilardo contentar-se-á com *dous abraços*, ao menos numa primeira fase (p. 203).

O elemento transformador da situação inicial é, em qualquer das comédias, a boa nova dada ao protagonista sobre a correspondência das suas manifestações amorosas; no auto português, é através duma confidente que a notícia é transmitida, e, no texto espanhol, uma carta, remetida pela própria protagonista feminina, desfaz hesitações anteriores:

A senhora Dionisa
Crede que mal vos não quer:
Não vos posso mais dizer,
Isto tende. por baliza
Com que vos saibais reger,

(p. 143)

revela Solina, por exemplo.

É certo que, no desfiar da intriga, em que as duas peças, ora se ajustam, ora se separam, Aquilano não tem à mão um amigo como Duriano, capaz de fingir amor e servir de correio entre os apaixonados; mas, por acaso ou não, esta figura tem um recorte semelhante à de um tal Jusquino que, na comédia *Calamita* de Torres Naharro, disfarça, com palavras e gestos de ternura, a sua indiferença pela corrupta Libina, para conseguir que ela seja a portadora das mensagens do sentimental Floribundo, seu amo.

No *Auto do Filodemo* e na *Comedia Aquilana*, assemelham-se as protagonistas femininas. Em conflito consigo mesmas, elas querem e não querem o amor de um inferior, simulam desinteresse, às vezes indignação, mas vão multiplicando os sinais de crescimento do seu afecto.

Em certos momentos, desencorajadas pelos obstáculos, lamentam a condição de mulheres dependentes e frágeis:

Mas, o sexo feminino
para nada fueste bueno,¹⁹

apostrofa Felicina.

Ouvir-lhes-ei à derradeira
A Ventura maldizer,
Porque a foi fazer mulher,

(p. 163)

diz Solina, a propósito de Dionisa.

As duas apazam entrevistas nocturnas, a tremer pelas suas consequências; ganham, contudo, segurança nos momentos de maior risco.

Pelo que toca à modalidade das réplicas, sendo personagens de primeiro plano, tanto em Camões como em Torres Naharro (na comédia clássica, na maior parte dos casos, não chegam a ter presença em cena), nunca se lhes reserva o monólogo. No diálogo, têm apenas dois interlocutores, a aia confidente e o jovem apaixonado.

Sobre esta confidente, vale talvez a pena recordar que ela é, nesta corrente de teatro peninsular, figura muito mais interveniente que a do criado. Se este parece ainda acidentalmente, em Sá de Miranda e Ferreira, indispensável ao avanço da intriga, à sua correspondente feminina cabe, em Torres Naharro e em Camões, uma parte bem mais activa no andamento dos sucessos.

No *Filodemo*, é muito claramente a desembaraçada Solina quem giza o projecto final para o encontro dos apaixonados e defende com entusiasmo os direitos do amor contra o preconceito social:

Bofé, mana, dizeis bem,
E eu o [Filodemo] mandarei chamar,
Como pera lhe rogar
Que um anel que lá me tem
Que mo mande consertar.

(p. 200)

Senhora, em tanto desgosto
Não posso meter a mão;
Mas, como diz o rifão,
Mais vale vergonha no rosto,
Que mágoa no coração.

(p. 199)

Mais do que na comédia espanhola, criada e ama chegam, no *Filodemo*, a estar sintonizadas em certos aspectos práticos do comportamento. Assim, por exemplo, como a *senhora Dionisa*, Solina ora esconde, ora torna claro o seu amor por Duriano, amigo e não criado de Filodemo, vindo ela própria a aceitar a propósito das duas:

Que cousa somos mulheres!
Como somos perigosas!

(p. 162)

Instantes antes, aliás, Dionisa bem mostrara vontade de com ela se abrir:

Enquanto meu pai não vem,
Estaremos praticando,
Sem nos estorvar ninguém.

(p. 159)

E é talvez esta mais vincada comunhão de entendimentos e reacções que atenua, em Solina, uma certa amargura de classe, pelo contrário muito acentuada na actuação final da criada da *Aquilana* que, à maneira de alguns escravos da comédia antiga, exige a Felicina uma inversão de funções (a senhora será a serva e a serva a senhora, ainda que por momentos), antes de lhe dar as boas novas finais²⁰.

Regressemos, porém, à protagonista, para nela detectarmos algumas marcas do cuidado camoniano no repensar de certas figuras que tinham incontestavelmente modelos já experimentados.

Comecemos por lembrar como o seu aparecimento em cena é atentamente funcionalizado. A entrada de Dionisa no palco (ou no texto) é recuada para um momento em que a peripécia já está em andamento. Ela foi já entretanto suficientemente falada para que o espectador/leitor a deseje conhecer.

Já a Almena dos *Anfitriões*, ao contrário da sua antecessora plautina, abre o texto, em diálogo com a criada Brómia. É que a afirmação imediata do seu grande amor pelo marido não deixaria de tornar mais perturbante a cadeia de impedimentos que veio atrasar o reencontro entre os dois.

Quanto a Estratónica, a mulher d'El-Rei Seleuco, um curto troço de texto separa as suas duas primeiras intervenções: na inicial, ela é a mulher que o velho Seleuco ama e que virá a perder; na segunda, é a mulher que ama e se sabe amada pelo jovem Antíoco.

Mas acontece ainda que Dionisa é, no *Filodemo*, a figura menos esquemática e talvez a que mais se transforma e amadurece em todo o teatro de Camões.

Parecida, como foi referido, com a protagonista de Torres Naharro, é, no entanto, mais coerente que ela no processo de progressiva passagem da timidez à relativa audácia.

Dionisa não acompanha certas mostras: do à-vontade moral da castelhana Felicina que, ela própria, envia uma carta e elogia sem temor as virtudes de Aquilano:

Sin mentir
de mí no podrás dezir
que sin mucha causa ufano;
porque no ay más que pedir
en el valor de Aquilano.
Quán hermoso
quán gentil y cuán gracioso,
quán cortês, cuán bien hablado,
quán honesto y virtuoso
qué bien acondicionado;
quán varón,
quán de quanta perfección,
qu'el Señor dotarlo quiso! ²¹

Em Camões, é Solina quem escuta as palavras de apreço de Dionisa por Filomeno:

Então gaba-o de discreto,
De músico e bem disposto,
De bom corpo e de bom rosto.

(p. 163)

A pouco e pouco, porém, vai Dionisa ganhando a coragem de assumir a responsabilidade de uma actuação que transgride o seu padrão social. Vive e está nas últimas «cenas» em vias de ultrapassar um conflito que é tanto mais interiorizado quanto, nos autos camonianos, o pai não faz a oposição activa que o caracteriza em outras peças do teatro da época.

D. Lusidardo aparece a meio da acção, depois de por varias vezes ter sido respeitosamente referenciado. O seu intuito imediato é salvar o filho, perdido enquanto caçava. Quando o descobre, transformado em pastor por amor de Florimena, reage, é certo, menos favoravelmente:

Dest'arte sabe a Ventura
Aguar um contentamento,

(p. 209)

mas um tanto mais tarde acaba por confessar:

E vós, filho, não cuideis
Que a glória de vos achar
Não é tanto de estimar,
Que em qualquer estado que esteis
Não folgue de vos levar.

(p. 211)

Na conclusão do auto, ele é, como ficou dito, dos mais felizes pelo triunfo do amor.

Finalmente, a Filodemo, réplica do Dom Duardos e do Dom Rosvel vicentinos, de Aquilano e de tantos outros, também Camões o enriqueceu com alguns traços próprios.

Não está voluntariamente disfarçado, não se sabe nobre de sangue, mas tem exacta consciência da nobreza do seu carácter; a sua dúvida em dar voz ao amor por Dionisa, expressa nas falas iniciais, deve-se em parte ao receio de trair a confiança de D. Lusidardo; mas, só em pequena parte, porque, uma vez esclarecido por Solina, não hesita mais.

E é até uma figura francamente activa que, só com poderes humanos (não tem taça mágica como Dom Duardos), procura aproximar-se de Dionisa.

Não esqueçamos que engana maliciosamente a criada Solina e que é ele quem concebe o estratagema de que o amigo Duriano irá ser o intérprete.

Se, na exposição do auto, ele intervém com monólogos alguns dos quais em tom de lamentação reflexiva, de seguida é sempre em diálogos motores da acção que o encontramos.

O amor não o leva a adoecer como a alguns homólogos literários; como o Anfitrião camoniano está sempre lúcido; a defesa verbal do amor *pela passiva* não lhe tira o ânimo para agir, pelo menos até ao ponto de convencer Dionisa à partilha de uma responsabilidade:

E ainda que pudera
Resistir contra o mal meu,
Saiba que o não fezera;
Que pouco valera eu,
Se contra vós me valera.

(p. 212)

*
* *

Que, apesar de um pai benevolente, de uma criada ladina, de um pretendente esforçado e de uma jovem corajosa, sem o *reconhecimento* não haveria festa nupcial, aliás, não haveria talvez auto, pode bem ser verdade. Mas isso não tira a Camões o mérito de ter sabido dar algo de novo a situações e personagens já modeladas por uma tradição que não rejeitou, quando as suas propostas se lhe afiguravam dramaticamente eficazes.

(1984)



MINIATURA PINTADA EM 1581, EM GOA

1. Como já foi por várias vezes apontado, merece a pena tentar também o estudo comparativo entre os autos de Camões e os textos dramáticos de Jorge Ferreira de Vasconcelos. Entre estes, a *Eufrosina*, publicada em 1555, apresenta pontos de contacto muito significativos com as comédias camonianas.
2. Utilizarei nas citações do teatro camoniano as *Obras Completas* de Luís de Camões, vol. III, *Autos e Cartas*, com prefácio de Hernâni Cidade, 3ª edição, Livraria Sá da Costa, Lisboa, 1972.
3. No plano da *fábula*, as relações entre o *Auto dos Anfitriões*, o *Auto d'El-Rei Seleuco* e outros textos anteriores já têm sido objecto de vários estudos. Lembro, a título exemplificativo, os trabalhos de Eugenio Asensio, «Sobre *El Rey Seleuco* de Camões», em *Estudios Portugueses*, Centro Cultural Português, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1977; de Hernâni Cidade, *Luís de Camões III, Os Autos e o Teatro do seu Tempo, As Cartas e o seu Conteúdo Biográfico*, Livraria Bertrand, Lisboa, 1956; de Raul Miguel Rosado Fernandes, *O tema de Anfitrião em Camões*, sep. da rev. *Ocidente*, LIV, Lisboa, 1957; de Andrée Crabbé Rocha, *As Aventuras de Anfitrião e outros Estudos de Teatro*, Livraria Almedina, Coimbra, 1969; de José Maria Rodrigues, *Introdução aos Autos de Camões I, Os Anfitriões, El Rei Seleuco*, sep. do Boletim da Academia das Ciências de Lisboa, Nova Série, vol. II, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1930.
4. *Primeira Parte dos Autos e Comédias Portuguesas feitas por António Prestes e por Luís de Camões e por outros Autores Portugueses*, André Lobato impressor, Lisboa, 1587.
5. Sobre esta questão, consultar o artigo «La Comédie dans l'oeuvre de Gil Vicente», incluído no volume de *Etudes Portugaises* de I. S. Révah, Centro Cultural Português, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1975.
6. Sá de Miranda, *Os Estrangeiras*, em *Obras Completas* de Sá de Miranda, vol. II, prefaciadas por Rodrigues Lapa, 3ª edição, Livraria Sá da Costa, Lisboa, 1960, p. 123.

7. Esta divisão aparece-nos numa edição de *Obras de Luís de Camões* de 1782-1783, da Oficina de Simão Tadeu Ferreira. Apresenta-se ela como uma 2^a edição de outra anterior, 1779-1780.
8. Apesar do distanciamento na caracterização das personagens, ocorre-nos, por exemplo, a cena 1.^a d' *Os Estrangeiros* de Sá de Miranda.
9. António Ferreira, *O Cioso*, em *Comédias Famosas Portuguesas*, António Alvarez impressor, Lisboa, 1622, p. 131 v.
10. Sá de Miranda, *Os Vilhalpandos*, ed. cit., p. 196.
11. António Ferreira, *O Cioso*, ed. cit., p. 151.
12. António Ferreira, *Bristo*, edição de Adrien Roig, *La Comédie de Bristo ou l'Entremetteur*, P. U. F., Paris, 1973, pp. 452 e 454. Actualizou-se a ortografia.
13. *Propalladia and Other Works* of Bartolomé de Torres Naharro edited by Joseph E. Gillet, vol. II, Bryn Mawr, Pennsylvania, 1946, p. 536.
14. Torres Naharro, *Propalladia*, ed. cit., p. 142.
15. I. S. Révah, em *ob. cit.*, na nota 5, dá informações sobre a sua circulação entre nós, quer em folha volante, quer nas edições da *Propalladia*.
16. Eugenio Asensio, em *ob. cit.*, na nota 3.
17. Torres Naharro, *Propalladia*, ed. cit., p. 474.
18. Torres Naharro, *ob. cit.*, ed. cit., p. 475.
19. Torres Naharro, *ob. cit.*, ed. cit., p. 552.
20. Torres Naharro, *ob. cit.*, ed. cit., pp. 558 e ss.
21. Torres Naharro, *ob. cit.*, ed. cit., p. 507.

Do teatro de Camões, se não pode dar-se por certo que seja nos nossos dias totalmente estranho ao leitor razoavelmente acolhedor das letras portuguesas, pode pelo menos assegurar-se que só muito escassas vezes se inscreve no rol das leituras a que ele se decide sem hesitação ou preconceito.

Um tal alheamento explica-se sem dificuldade, enfraqueceu o hábito de ler, preferem-se os autores modernos e erradamente retira-se a estima aos que cronologicamente o não são; no que a Camões diz respeito, as atenções críticas investem exclusivamente no lírico e no épico; do merecido encarecimento do teatro vicentino passa-se ao menosprezo das restantes experiências da dramaturgia quinhentista portuguesa.

A destrinça, a que a chamada Nova Crítica já procedeu, no âmbito das responsabilidades do próprio ensino, permanece um bom ponto de partida para o ajuizar de uma situação que é ainda hoje, em Portugal, uma situação de facto.

Recuperemos parcialmente as linhas de convergência dos pareceres então formulados, e conviremos sem dificuldade que a prática tantas vezes adquirida de substituição sistemática do texto integral pelo excerto, aliás, nem sempre indiscutivelmente seleccionado, a restrição dos métodos críticos a uma insuficiente estilística do discurso, o desinteressante meta-texto de tantas Histórias da Literatura e anotações de Antologias, a infeliz incidência no lugar dos textos clássicos como padrões de língua, a perspectiva moralista ou psicologizante na abordagem de muitas obras respondem em boa parte por este

desfazamento generalizado. Se lhes acrescentarmos umas quantas disposições diversificadas, mas todas elas centrífugas relativamente à leitura mais exigente, entre as quais, certa tendência etária dos estudantes para a apropriação dos textos em termos de reenunciação pessoal, a urgência de preparação profissional, as solicitações para a intervenção cívica, teremos inventariadas as principais determinantes da fuga para as obras modernas.

Quanto aos autos camonianos, o mal não está, claro, em lhes recusar a admiração que nos liga ao teatro de Gil Vicente ou à poesia épica e lírica do seu autor; o mal está em resolver apressadamente que são mediócras e arrecadá-los entre os escritos que já não vale a pena abrir.

Uma aproximação destas comédias que venha a alargar ou a refazer a informação, que sobre elas raramente ultrapassa o lugar comum, só pode pois ser bem-vinda.

Ainda que questionado, o apreço pelos autos dos *Anfitriões d'El-Rei Seleuco* e do *Filodemo* não se fará esperar muito, remetendo para uma justa medida as suas forças e fraquezas, olhando de frente o desgaste do tempo e apartando o que coincide, nos momentos variados da vida dos homens, do que foi de ontem e hoje apenas está na memória¹.

Não será infelizmente esse estudo sereno e totalizador que empreenderemos por agora. Mas talvez venha a propósito para ele adiantar umas quantas achegas que têm a ver com a especificidade destes textos enquanto dramáticos e teatrais.

LER AS COMÉDIAS DE CAMÕES

O incremento da intimidade com um texto dramático é inseparável de uma análise, que se descole dos níveis de significação firmados na Fonética e na Fonologia, na Morfo-sintaxe ou na investigação do léxico e dos procedimentos figurativos, para incidir no plano dos temas e da sua conversão num argumento fragmentável, dum ponto de vista da estrutura do conteúdo, em unidades diferentemente articuladas.

Sem referenciar a obra como unidade global, com uma lógica própria, impossível apelar para a curiosidade, desencadear mecanismos imaginativos, desafiar a aptidão crítica. Impossível fazer frutificar o apreço pelo produto literário, enquanto resultado de uma elaboração, e dar a justa dimensão aos riscos da resposta espontânea. Impossível

facilitar a colagem afectiva a um texto – que é dramático e não narrativo ou lírico, julgar as normas por que se pauta, os desvios que o individualizam.

Recordemos, então, que os autos camonianos nos chamam ao convívio com fábulas que a tradição deu a saber, e escritores de várias épocas retiveram, alterando, a seu gosto e ao gosto do seu público, nomes e acidentes da peripécia, mas guardando a matéria fundamental.

Assim sendo, é um facto que o encadeamento de cada um deles com os prováveis antecedentes talvez tenha utilidade para um posterior repensar do contributo próprio de Camões para o circuito das lendas que ajudou a popularizar².

Porque, se não eram ignoradas, a verdade é que mais lembradas e melhor conhecidas se tornaram entre nós essas três historiazinhas risonhas que o grande poeta decidiu contar em verso (com alguma prosa pelo meio), quando ainda era jovem e pensava no teatro : a ternura bem humorada do divino Júpiter apaixonado pela humana Almena, esposa virtuosa e muito fiel a seu marido Anfitrião, por quem o pai dos deuses se faz manhosamente passar; a divertida fábula dos amores entre o príncipe sírio Antíoco e sua madrasta Estratónica, rematada a contento de todos, graças ao avisado estratagema dum físico e à tolerante sensatez do rei Seleuco; as aventuras de Filodemo e Dionisa, cujos amores acabam em bem, porque, sem o saber, ele era afinal de sangue tão nobre como ela, e houve criados e amigos que a ambos ajudaram nos tempos difíceis.

Vinculado pois cada um deles a uma peripécia de há muito desenhada e discordantes naturalmente entre si no que tem a ver com argumentos, os três autos de Camões acomodam-se, no entanto, a uma evidente unidade temática.

O amor é, em qualquer deles, o eixo semântico a partir do qual se realizam as personagens e se articula a intriga.

Na confissão e na análise do sentimento amoroso nascem e crescem os diálogos entre os protagonistas.

Júpiter confia o seu amor por Almena, Almena o seu amor por Anfitrião; o pai dos deuses é esposo galanteador e apaixonado, Almena é esposa afectuosa e fiel. O amor silencioso de Antíoco atravessa as suas falas angustiadas; Estratónica abre o seu coração a Frolalta; Seleuco tem o amor em tão alta estima que cede ao filho a própria mulher. Filodemo canta a sua paixão, manifesta-a a Dionisa, discute com Duriano o seu perfil de namorado quase platónico.

E os criados, todos amam com descontração, libertos de códigos sociais, cheios de um bom senso realista que os amos não têm.

O gosto e a urgência de satisfazer a inclinação amorosa desafiam a capacidade inventiva de homens e deuses.

Júpiter faz-se Anfitrião, o físico concebe o estratagema que salva Antíoco e Estratónica, Venadoro transforma-se em pastor para casar com Florimena, Filodemo e Duriano acertam projectos, alheando-se de riscos e consequências.

A discussão dos direitos do amor salda-se pelo seu triunfo; por ele o impossível torna-se possível, o preconceito deixa de ser exigência.

O realista Duriano é mais forte que o idealista Filodemo, Hércules nasce de pai divino e mãe humana, Seleuco fica indiferente à repercussão social do seu gesto.

Em suma, mais activo ou mais contemplativo, viável ou aparentemente inviável, retribuído ou rejeitado, entre iguais ou entre desiguais, na comédia de Camões, o amor regula os comportamentos, traça e alcança metas.

Não é, desnecessário se torna justificar, no espaço de uma temática inovadora que os textos camonianos se colocam. É antes na interceptação de correntes tradicionais pelos valores de uma época que os temos de situar.

Isto é, o amor, em si mesmo, é um tema de todos os tempos de todos os lugares. Mas a sua corporização, em qualquer das fábulas indicadas, supõe, sem dúvida, uma filosofia de época em que o indivíduo é simultaneamente local de convergência e de irradiação. Supõe uma postura de tolerância renascentista que aceita, com maior ou menor timidez, a subordinação dos deuses aos sentimentos humanos, a condescendência dos reis e debate de prerrogativas do sexo e da condição. Que sorri aos caprichos de Júpiter, sem deixar de lamentar Anfitrião, aplaude a bonomia do rei Seleuco, sem esconder o custo da sua abdicação, e concorda com Duriano quando ele caricatura o platonismo amoroso de Filodemo.

Temática comum e temática amorosa : temática afinal de Camões lírico, todos o sabemos. Mas apenas? Sem trabalho dramático? Sem distanciação relativamente à herança recolhida? Sem curar de conflitos e da sua organização em drama?

O justificável comprazimento na natureza lírica de amplos trechos destas comédias tem sido ponto de partida de muitas apreciações críticas que ignoram a elaboração própria do dramaturgo.

Com frequência, por exemplo, se ouve pôr em causa a autonomia e a capacidade de participação das personagens principais na génese e na condução do conflito, quando este não é pura simplesmente negado. Acentua-se a sua dependência de estereótipos, o carácter repetitivo e antidinâmico dos seus sentimentos, o seu pendor para o fechamento na qualidade de sujeitos enunciadore.

Outras vezes, é a referência à estrutura dramática que se desvirtua no esmiuçamento do registo especulativo de réplicas e diálogos.

Admitamos que não faltam as razões para nos interrogarmos e reflectirmos sobre a validade destas incertezas.

Assim, por exemplo, é indiscutível a conformidade de temas, motivos e processos poéticos da obra lírica camoniana com o sentir e o dizer das personagens dos autos. Júpiter, Antíoco e Filodemo são, cada um à sua maneira, namorados petrarquistas e/ou neoplatónicos. Como tal, o seu discurso dá também testemunho da atitude e da linguagem que directamente se reserva o poeta dos sonetos ou das canções.

Exemplifiquemos com a cortesia galanteadora de Júpiter³:

Errei no que cometi,
Bem me basta a penitência
De quanto me arrependi.

E se fiz algum error,
Com que vosso amor se mude
De quem vo-lo tem maior,
Não experimentei virtude,
Mas experimentei amor,
Que, se com caso tão vário
Folguei de vos agastar,
Foi amor acrescentar,
Porque às vezes um contrário
Faz seu contrário avivar.

Daqui vem que a leve mágoa
Firmeza, afeições aumenta,
Como bem se vê na frágua,
Onde o fogo se acrescenta,
Borrifando-o com pouca água.
Se um mal grande se alevanta
Num coração que maltrata,
A afeição desbarata;
Porque onde a água é tanta,
O fogo de amor se mata.

E pois tive tal tenção
Perdoai, Senhora, a culpa
Deste vosso coração.

(pp. 55-56)

E com a dialéctica amorosa de Filodemo:

Ora bem, minha ousadia,
Sem asas, pouco segura,
Quem vos deu tanta valia,
Que subais a fantasia,
Onde não sobe Ventura?
Por ventura eu não nasci
No mato, sem mais valer,
Que o gado ao pasto trazer?
Pois donde me veio a mi
Saber-me tão bem perder?

Eu, nascido entre pastores,
Fui trazido dos currais,
E dantre meus naturais
Para casa dos senhores,
Donde vim a valer mais.
Agora logo tão cedo
Quis mostrar a condição
De rústico e de vilão!
Dando-me Ventura o dedo,
Lhe quero tomar a mão!

Mas, oh! que isto não é assi
Nem são vilãos meus cuidados,
Como eu deles entendi;
Mas antes, de sublimados,
Os não posso crer de mi.
Porque, como hei eu de crer
Que me faça minha estrela
Tão alta pena sofrer,
Que somente pola ter
Mereço a glória dela,

Senão, se Amor, de atentado,
Porque me não deixa dele,
Tem por ventura ordenado
Que mereça o meu cuidado,
Só por ter cuidado nele?

(pp. 132-133)

Mas, a verdade é que nem uma tal componente lírica pode ser absolutizada, nem o esforço dramático no repensar dos perfis humanos e no cuidar das condições para o andamento da intriga deve cair no nosso esquecimento. Do mesmo modo, seria injusto menosprezar o arranjo premeditado dos textos e o seu relacionamento com uma normativa de transição para a comédia clássica portuguesa..

No que às personagens diz respeito, é evidente a fidelidade a certos padrões de época: o número reduzido, com expansão no final apoteótico, o esquema de relações amos-criados, idealistas e insensatos uns, realistas e prudentes os outros, o uso calculado do bilinguismo. E é também incontestável a coerência de um autor em busca de figuras já fixadas pela história ou pela tradição, como ficou dito.

Mas, que estas não são exclusivos repositórios de traços tipificados de há muito, mostra-nos, por exemplo, o projecto camoniano de *Anfitrião*, ligado em parte à lição dos autores que antes dele do mesmo *Anfitrião* se ocuparam, mas aberto a um atentar bem pessoal na génese e nos resultados do embate trágico entre o querer do homem e as intenções do destino⁴.

Se os *Anfitriões* nos oferecem um bom exemplo de reformulação duma personagem dramática, o *Filodemo*, por seu turno, indicia, a vários níveis, a mediação do viver humano pelas aproximações e desencontros das figuras.

Embora ajustadas a um certo código social, algumas delas amadurecem no debate íntimo e na ponderação de argumentos, que lhes são aduzidos, e adequam a sua forma de comportar-se as novas pautas de valores. Deste modo, encaminham a transformação de situações, necessárias no drama, e dão uns tímidos passos para o desfecho⁵.

O caso mais evidente é o dos avanços e recuos de Dionisa na correspondência amorosa, a partir do vaivém do seu próprio pensamento e do certo arrazoado da criada Solina. A sua disponibilidade para a entrevista nocturna, se não prepara de imediato o remate da intriga, é, pelo menos, uma ameaça a qualquer outro.

Recordemos, a este propósito, alguns instantes dos diálogos entre a ama, ainda insegura, e a resoluta moça:

DIONISA

Oh! Solina, minha amiga,
Que todo este coração
Tenho posto em vossa mão!
Amor me manda que diga
Vergonha me diz que não.
Que farei?
Como me descobrirei?
Porque a tamanho tormento
Mais remédio lhe não sei,
Que entregá-lo ao sofrimento.

(p. 197)

DIONISA

Eu que vos posso dizer?
Já não tenho em mi poder,
Segundo me sinto agora,
Pera poder responder.
Respondei-lhe vós, Solina,
Pois a vós me entreguei.

SOLINA

Bofé, não responderei:
Veja ela o que determina.

DIONISA

Não no vejo, nem no sei.

SOLINA

Pois eu também não sei nada.

DIONISA

Porquê?

SOLINA

Do que eu fazer,
Se depois se arrepender,
Dirá que eu fui a culpada

DIONISA

Eu só quero a culpa ter.

(p. 212)

Quanto à organização dos autos, se pouco há a aprender, no campo das inovações, não deixa de ter interesse referenciar a sua subordinação ao modelo clássico mais frequente.

O comediógrafo clássico, conquanto variasse as modalidades e o grau de complexidade da peripécia, alicerçava normalmente as suas obras a partir de um esquema muito simples: a intriga formava-se numa primeira parte, estacionava sensivelmente numa segunda, e concluía na terceira.

Nos *Anfitriões*, esta repartição em três sequências maiores desenha-se com muita nitidez.

Na primeira, dois conjuntos paralelos de factos contêm o indispensável fermento de alteração dum equilíbrio inicial: Almena anseia pelo regresso de Anfitrião, Júpiter anseia pelo amor de Almena.

As situações são, assim, simultaneamente coincidentes e discordantes. Almena e Júpiter combinam no empenhamento amoroso, mas olham em sentidos divergentes e são desiguais na capacidade de agir.

A chegada dos deuses à habitação dos homens marca o arranque da macro-sequência central. A intriga irá conservar-se mais ou menos estacionária; os diversos núcleos narrativos indicam um procedimento organizativo firmado na reiteração e no contraste; reiteração no relacionamento de Júpiter e Almena, reiteração nas tentativas explicativas de Anfitrião, reiteração nos equívocos e ludíbrios; mas, contraste entre as entregas e as ofensas de Almena, contraste entre a confiança e o fracasso de Anfitrião, contraste entre a lucidez e a credibilidade nos mortais.

Muito rápida, a terceira parte impõe o desenlace. Reunidas quase todas as personagens, numa cena apoteótica, Júpiter desvenda a verdade e indemniza com alarde aqueles que lesou.

No *Auto d'El-Rei Seleuco*, a formulação do argumento acomoda-se ao mesmo modelo.

A parte inicial abarca de igual modo duas unidades da acção. O seu posicionamento relativo encaixa, porém, agora, não tanto na ordenação temporal, como na ligação atributiva. Isto é, o diálogo entre o rei e a rainha precede necessariamente o encontro de ambos com o príncipe, mas a conversa entre os três também funciona como esclarecimento das suposições já avançadas.

Na sequência intermédia, de novo a mais longa, como era habitual, associam-se as congeminções em torno da doença estranha de Antíoco; as possíveis cenas trazem, num movimento de justaposição, perspectivas diferentes sobre a sua razão de ser: a dos criados, a de Estratónica, a do físico.

Mais demorada e funcional a reflexão do médico prepara o desenlace; o seu estratagema vincula Seleuco à urgência duma decisão e, com essa decisão, se dá fim à história.

Da feitura de *Filodemo*, onde se conjugam duas intrigas paralelas, costuma dizer-se que ela é mais cuidada que a dos dois autos

anteriores, mais coerente e sóbria que a de *Anfitriões*, menos embrionária que a d'*El-Rei Seleuco*.

Sem ser tão acompanhada como o enamoramento de Dionisa e Filodemo, a história dos amores de Venadoro e Florimena processa-se linearmente, numa sucessão de três sequências fundamentais: a partida de Venadoro, a estada no campo, o encontro com o pai, que claramente correspondem à abertura, ao progresso e ao remate da intriga.

Na sequência central, os três núcleos conectam-se numa relação que é simultaneamente temporal e de causa a efeito. Venadoro perde-se, descobre Florimena e decide ficar junto dela, é procurado pelo Monteiro. São breves e pouco relevantes os desvios a este despretenso alinhamento dos factos; as graças do pastor e as suas conversas com o pai não chegam para fomentar interesses divergentes no leitor (ou no espectador).

Antecedida pela apresentação dos desvelos e incertezas de Dionisa e de Filodemo, a novelazinha da paixão bucólica de Venadoro será a primeira a fechar venturosamente.

À ficção protagonizada por Dionisa e Filodemo dá princípio um introito com dois núcleos complementares: um que põe a claro a inquietação amorosa de Filodemo, expressada pelo seu próprio discurso, e outro que, através das falas da criada Solina, nos sensibiliza para a intimidade de Dionisa.

Na fase intermédia da intriga, encadeiam-se pequenas unidades que, sem prescindirem do elo temporal, necessário para que haja devir dramático e transformação de situações, se adequam também a um esquema de repetição e alternância. Repetem-se, por exemplo, os diálogos entre Solina e Dionisa, e as conversas entre Filodemo e Vilardo sobre a situação amorosa; alternam as «cenas» que dão contas dos interesses dos amos e as que tratam dos interesses dos criados, as que se ocupam das oscilações de Dionisa e as que comunicam os problemas de Filodemo.

Note-se, no entanto, que, neste auto, os namoricos entre os servos não têm a independência de que desfrutam no *Auto dos Anfitriões*, nem podem ser interpretados como caricatura burlesca de paixão despropositada, à maneira do que provavelmente se passa no *Auto d'El-Rei Seleuco*.

O trato desembaraçado entre os de mais baixa condição social, sempre com o seu quê de contraponto parodístico da platónica afeição entre os senhores, é, no *Filodemo*, canal necessário no circuito de

informações e propósitos do principal par amoroso. Especialmente no que respeita ao afecto de Solina por Duriano que possibilita a chegada a Dionisa da mensagem de Filodemo.

E observe-se ainda que a reiteração formal não deixa de acolher novos elementos de conteúdo que, lenta mas seguramente, vão encaminhando os sucessos para um necessário ponto de chegada.

REPRESENTAR O TEATRO DE CAMÕES

Impiedosamente reunidas aos muitos textos clássicos desviados do campo da leitura procurada e aprazível, as comédias camonianas aguardam também a convivência com o espectador teatral. Não esqueçamos que foram directamente planeadas para a cena, e, só muito mais tarde, entregues à imprensa.

Ainda que faltem as certezas, no que respeita a datas da primeira representação de qualquer destes autos, alguns pontos de apoio autorizam, pelo menos, um acerto provisório.

O *Auto dos Anfitriões* pode, assim, ter-se tornado conhecido num palco escolar de Coimbra, no período em que se supõe que, apesar da ausência do seu nome no registo dos Arquivos Universitários, Luís Vaz ali tenha frequentado aulas, ou seja, no início da década de 1540.

A sua iniciativa dramática integrar-se-ia, deste modo, numa prática comum do teatro de estudantes de então, cujo reportório seleccionava quase obrigatoriamente comédias ou adaptações de Plauto e Terêncio.

Alguns anos mais tarde, quando o poeta residia em Lisboa participava regularmente na vida palaciana, a acreditar na informação, veiculada pelo próprio texto, representou-se na capital, em casa de Estácio da Fonseca, reposteiro de D. João III, o *Auto d'El Rei Seleuco*. Se antes ou depois da partida de Camões para Ceuta, não pode com segurança dizer-se. Mas, decerto, antes do embarque para a Índia, no começo dos anos 50.

Em Goa, por ocasião das festas da tomada de posse, por Francisco Barreto, do cargo de Governador, teve possivelmente lugar a estreia do *Filodemo*. A conjectura encontra fundamento na nota que introduz a versão manuscrita, ainda hoje conservada.

Entre 1555 e 1905, o processo teatral português ignorou diálogo possível com a dramaturgia de Camões.

E quando, em 1905, no âmbito do trabalho de divulgação dos nossos clássicos, programado por Afonso Lopes Vieira desde 1898, o *Auto d'El-Rei Seleuco* se representou durante oito noites no Teatro Nacional, foi a uma exigida e discutível adaptação de Júlio Dantas que o público teve acesso.

Volvidos cerca de trinta anos, na mesma casa de espectáculos, outras tentativas se fizeram.

A primeira, ainda avalizada por Afonso Lopes Vieira, foi a da Companhia de Amélia Rey-Colaço que repôs o *Filodemo* em Março de 1932.

Seguiu-se-lhe a feliz encenação dos *Anfitriões*, por Paulo Quintela, para o Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra, em 1939, apenas prejudicada pela dificuldade de compreensão do castelhano dos criados.

Na temporada de 1940-1941, este mesmo auto e também o *Filodemo* reapareceram no programa de actividades de Amélia Rey-Colaço.

Independentemente de algumas, mas poucas, iniciativas do teatro de amadores e da R. T. P., dois autos camonianos, *Anfitriões* e *El-Rei Seleuco*, foram adaptados em 1972, aquando do quarto centenário da primeira edição d'*Os Lusíadas*, pelo Teatro Experimental de Cascais, num polémico, mas sem dúvida estimulante trabalho de Carlos Avilez.

De 1980, data das comemorações da morte do poeta, é uma realização teatral do Centro Cultural de Évora, com base no texto de *El-Rei Seleuco*, que tem sido reposta mais recentemente ⁶.

O Teatro Estúdio de Leiria (TELA) comemorou há pouco (1986) o seu quinto aniversário com uma representação da *Comédia dos Anfitriões* que subiu à cena no Teatro D. Maria.

*
* *

Que os encenadores portugueses só muito de longe em longe reparam na comédia camoniana e com ela se comprometem, é, pois, a descoroçoada conclusão desta rápida sondagem.

Vale, porém, a pena questionar alguns pontos de vista que quase seguramente afiançam este desafecto.

A já comentada insistência na prioridade da componente lírica, que espartilharia a intriga na congeminção filosófica e encaminharia o leitor mais para o prazer dum discurso que para o sobressalto perante

sequências de acção, poderá ter a sua parte de responsabilidade nesta negligência. A ela não vale, no entanto, a pena regressar, uma vez que o menosprezo pelo sistema dramático camoniano foi já ajuizado e situada a relatividade dos seus acertos.

Não obstante, um texto dramático não é por si só um texto teatral, e, no caso dos autos camonianos, interessa perguntar se o filão de teatralidade justifica ainda a acomodação ao palco. Arrisquemos, ainda que um tanto embrionariamente, algumas respostas.

Um texto dramático é, como se sabe, um texto a quatro vozes: voz englobante de um escritor pressentida nas didascálias, monólogo ou aparte dos actores para um leitor-espectador e vaivém dialogado de personagem para personagem.

Tal como acontece regularmente no teatro clássico, as didascálias de Camões são extremamente sóbrias. Para além da indicação de entradas e saídas de personagens e da introdução de réplicas, através dum verbo declarativo, raramente alguma delas alega um estado de espírito ou dá conta de um fragmento de peripécia não visualizado.

Compensatoriamente, é ampla a percentagem de elementos didascálicos nas falas dos actores. Informantes de tempo e de espaço, sugestões de movimentos, gestos ou trajes das figuras concretizam, em muitos passos, o discurso das personagens, assim directamente em simultaneidade com um agir e com um mostrar.

Ora uma das pontes de passagem do texto dramático a texto teatral tem justamente a ver com a função dos signos visuais.

A coincidência entre o dito e o visto instaura-se não só como reforço mútuo, como também enquanto detonador conjunto de um acordo com o público que de outro modo nem sempre acudiria.

Nos autos de Camões, não faltam os exemplos da oportunidade desta conjugação.

O disfarce dos deuses em homens, anunciado no texto por Júpiter e Mercúrio, e continuado ao longo da peça, é ponto assente para o leitor que, habilitado pela situação contextual, se diverte com o desentendimento de palavras e gestos. Mas, é indiscutivelmente o espectador, que segue o face a face de figuras que, perante ele, exibem a confusão de nomes e personalidades, quem mais a fundo se comove ou ri. Para ele, tanto comunica a linguagem com a indumentária; surpreendem-no as luzes e os ruídos; o seu olhar abarca as descontroladas andanças de Sósia, as alterações de humor nos semblantes de Júpiter ou de Anfitrião,

as momices manhosas de Mercúrio, o ar estupefacto do patrão de navios.

Imaginemos, no palco, o espanto e as dúvidas deste piloto na tentativa de distinguir os dois Anfitriões:

JÚPITER

Estes, que logo vereis
Se são vãos, se de raiz
Patrão, vós sede juiz,
Que vós logo enxergareis
Qual mais verdade vos diz.

BELFERRÃO

Eu não sinto onde consista
A cura desta doença;
Que há tão pouca diferença,
Que aquele em que ponho a vista,
Por esse dou a sentença.
Mas, Senhor, vós que ordenastes
Que o juiz disto fosse eu,
Quando se a batalha deu,
Dizei: que me encomendastes
Que ficasse a cargo meu?

JÚPITER

Dei-vos cargo que estivesse
Toda armada a bom recado,
E, se mal vos sucedesse,
Que pera os vivos houvesse
O refúgio aparelhado.

BELFERRÃO

Ora vós quantos dobrões
Esse dia me entregastes?

ANFITRIÃO

Três mil; e vós os contastes.

BELFERRÃO

Ambos sois Anfitriões
Pelos sinais que mostrastes.

JÚPITER

Pera ser mais conhecida
A tenção deste sandeu,
Vede estoutro sinal meu,
Que é neste braço a ferida
Que me El-Rei Terela deu.

BELFERRÃO

Mostrai vós, Senhor, também.

ANFITRIÃO

Aqui o podeis olhar.

BELFERRÃO

Oh! causa pera espantar!
Que ambos a ferida têm
Dum tamanho em um lugar!

(pp. 69-70)

Não caberá nesta cena ao jogo fisionómico das personagens uma parte importante na comunicação?

De modo semelhante, passos como a consulta de Antíoco pelo físico, no *Auto d'El-Rei Seleuco*, com o perspicaz e desembaraçado diagnóstico da estranha maleita, a partir da irregularidade das pulsações, contam mais e melhor, se às palavras se ligam habilmente a mímica e a gesticulação.

Julguemos, por nós, relendo parte do texto:

Aqui lhe toma o Físico o pulso:

Aflojen, Señor, sus ais.
Como se halla en su penar?

PRÍNCIPE

Como me acho, perguntais?
E como se pode achar
Quem sempre se perde mais?

FÍSICO

(La respuesta abre el camino).
Imagina de contino?

PRÍNCIPE

Não tenho outro mantimento.
Nem outro contentamento,
Senão o em que imagino.

Aqui entra a Rainha e diz:

RAINHA

Como se sente Senhor?
Tem a febre mais pequena?

PRÍNCIPE

Responda-lhe minha pena.

FÍSICO

(Conocido es su dolor
Ora sea en hora buena,
Tomada está la tristeza
A las manos). Qué sentió?
(Usaré de sutileza,

(p.120)

E o mesmo pode afirmar-se, duma maneira geral, de todas as situações protagonizadas pelos criados, cuja à-vontade amoroso e crítico o falar só parcialmente transporta.

O entendimento entre as figuras circula normalmente através do diálogo; as réplicas são quase sempre pouco extensas, com um número médio de versos inferior a dez; o monólogo não é frequente: detêm-no apenas os protagonistas, como Anfitrião, Antíoco e Filodemo, em momentos cimeiros de reflexão e alinhamento de ideias. Às vezes, contribui para acentuar uma direcção de leitura que, sem ele, arriscava a enfraquecer-se. É o caso do último monólogo de Anfitrião que pontua a curva trágica da sua trajectória ou o do primeiro de Filodemo que impõe a indispensável concepção aristocratizante do amor.

Numerosos e variados são os apartes para o leitor-espectador, ou, se preferirmos, as curtas frases monologadas que só ele compreende, mesmo quando lhe não são directamente endereçadas.

Numa peça como *Anfitriões*, por exemplo, toda enredada por *quiproquos* e subterfúgios, a sua prática é continuada:

SÓSIA

(Dice lo que yo hacia!)
Con todo, saber quería
Sola una cosa, si puedo:
Tu pecho entonces sentia...?

MERCÚRIO

Del beber grande alegria
Y del pelear gran miedo.

SÓSIA

Y despues?

MERCÚRIO

Muy reposado
A dormir me eché de grado.
Desde el sol hasta la luna.

SÓSIA

(Todo lo tiene contado.
Enfim, tengo averiguado
Que yo no soy cosa ninguna.)
Pues de todo en un instante
Me has echado de mí fuera,
Aconséjame, si quiera:
Quien será daqui adelante,
Pues no soy quien de antes era?

(p. 39)

O uso do à parte é, aliás, lugar comum na expressão dos criados, quando para o público revelam o que dos amos ou dos supostos apaixonados prudentemente escondem.

Do que fica dito sobre o texto dramático primeiro, a massa do discurso das personagens, o que não é didascália, a conclusão revela-se óbvia. Nem como extensão, nem como mensagem, nem como modalidades, as réplicas inviabilizam, nos autos camonianos, a potencialidade teatral. Muito ao contrário, não raramente, elas chamam um público. Ou porque o supõem implicitamente ou porque se lhe dirigem. Às vezes, através do canto, espevitam até abertamente a sua participação.

Nenhum dos autos é longo: afeito à cronologia mais ou menos padronizada duma representação teatral num acto, o espectador acompanha atento os 1815 versos que o põem a par das aventuras dos *Anfitriões*, os 732 versos e o prólogo em prosa que lhe proporcionam a historiazinha divertida de *El-Rei Seleuco* e os 1810 versos, com algumas cenas em prosa, reservados aos amores de Filodemo e Florimena.

À encenação competirá preferenciar o tempo e os espaços históricos que entender. A adequação a um referente terá de eleger uma localização aconselhada pela versão inicial (a sociedade tebana nos *Anfitriões*, os séculos IV a III a.C. em *El-Rei Seleuco*), por propostas da época em que o texto foi escrito, ou por imagens do mundo familiar ao espectador.

Do encaixe de histórias antigas em ambientes e interesses seus contemporâneos se encarregou Camões, em três autos divertidos, sem que deles seja correcto dizer que apenas divertem. De um arranjo teatral que, sem largar o texto, prescindia da reconstrução arqueológica e intervenha junto do espectador não especializado, com novas e actualizantes leituras, terá de ocupar-se o homem de teatro dos nossos dias.

Aliás, se quiser, com relativa austeridade quanto ao espaço cénico, uno nos *Anfitriões* (a entrada da casa) e em *El-Rei Seleuco* (o palácio), duplo Filodemo (o palácio e o campo), fechado nos dois primeiros autos, fechado e aberto no terceiro, mais realista que simbólico, sóbrio e bastante esquemático. Mas sempre a remeter para um fora de cena importante, sobretudo nos *Anfitriões*: o Olimpo, o cais, o quarto de Almena.

Mas será que, embora de feitura orientada por um projecto de representação, se desgastaram estes textos exactamente pelo lado dos conteúdos? Se são escassamente lidos, porque esperar que fossem encenados e levados ao palco? Não envelheceram os seus temas e argumentos? Cobraram suficiente amplitude as suas situações conflituais? Não é de requear que o espectador de hoje estranhe desagradavelmente a sua feição especulativa?

É bem possível que o leitor desprevenido se arreda de obras que lhe chegam sem um quadro de referências.

No entanto, a constelação de leituras, que o texto literário sempre permite, aponta, neste caso, as tarefas do encenador responsável: reduzir com habilidade os pólos de fricção, caminhar pela vertente moderna dos temas, alargar o alcance do episódio factual.

Ao terminar a fabulazinha d'*El-Rei Seleuco*, Camões sugere o seu carácter paradigmático: é uma manifestação da onnipotência do amor e da juventude. O que significa que, no seu tratamento teatral, a anedota pode colocar o caso humano mais geral, e assim encurtar o recuado distanciamento do público que, de outro modo, talvez se divirta, mas não repete, em si, sentimentos e emoções.

A reposição do *Filodemo* pode acautelar-se do fastio, que hoje espera a mera novelização de aventuras de falsos escudeiros e pastores, acomodando o antagonismo oscilante entre Duriano e Filodemo, Solina e Dionisa, a mais um questionamento da aliança entre a cultura e a vida, entre as razões da sociedade e os direitos do indivíduo.

Não dará para isso algumas achegas este fragmento de diálogo?

FILODEMO

Já vos dei conta da pouca que tenho com toda a cousa que não é servir a senhora Dionisa, e posto que a desigualdade dos estados o não consinta, eu não pretendo dela mais que o não pretender dela nada, porque o que lhe quero, consigo mesmo se paga, que este meu amor é como a ave Fénix, que de si só nasce, e não de outro nenhum interesse.

DURIANO

Bem praticado está isso; mas dias há que eu não creio em sonhos.

FILODEMO

Porquê?

DURIANO

Eu volo direi: porque todos vós outros os que amais pela passiva, dizeis que o amor fino como melão não há-de querer mais de sua dama que amá-la; e virá logo o vosso Petrarca, e o vosso Petro Bembo, atoados a trezentos Platões, mais safados que as luvas de um pagem de arte, mostrando razões verisímeis e aparentes, pera não quererdes mais de vossa dama que vê-la; e ao mais até falar com ela.

Pois inda achareis outros escodrinhadores de amor mais especulativos, que defenderão a justa por não emprenhar o desejo; e eu (faço-vos voto solene) se a qualquer destes lhe entregassem sua dama tosada e aparelhada entre dous pratos, eu fico que não ficasse pedra sobre pedra. E eu já de mi vos sei confessar que os meus amores hão-de ser pela activa, e que ela há-de ser a paciente e eu agente, porque esta é a verdade. Mas, contudo, vá V. M. co'a historia por diante.

(pp. 153-154)

Com os *Anfitriões* também a familiaridade merece ser tentada. Não é verdade que com o lutador vitorioso, a quem no regresso ao lar trocaram o prémio justo pela privação, de todos os bens, coincide ainda qualquer homem de honra afrontado pela arbitrariedade dos mais fortes?

Chamemos uma vez mais a atenção para a última fala que lhe ouvimos: o espanto, a saudade do amor antigo, a renúncia à procura de uma verdade fazem dele o intérprete da impotência do homem de todos os tempos diante do desconhecido:

ANFITRIÃO

Se ver desonra tão crara
Me não tivera o sentido
Totalmente endoudecido
Que gravemente chorara
Ver tão grande amor perdido!
E quando vejo a verdade
Do nosso amor e amizade
Desfeita com tanta mágoa,
Enchem-se-me os olhos de água,
E a alma de saudade.
Assi que quis minha estrela,
Pera nunca ser contente,
Que agora, estando presente
Viva mais saudoso dela,

Que quando dela era ausente.
Esta porta vejo abrir
Com ímpeto demasiado,
Que poderei presumir,
Que vejo Aurélio sair,
Como homem desatinado.

(pp. 73-74)

(1982, modificado)

1. *Enfatriões* foi o termo usado por Camões no título do auto. Muitos editores têm-lhe preferido *Anfitriões*, porque, no decurso do texto, esta forma aparece com mais frequência. Sobre o Teatro de Camões, ler, entre outros, os seguintes estudos: Almeida, A. Vieira de, «Le Théâtre de Camões dans l'Histoire du Théâtre Portugais», em *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, Tomo 1, nº 2, Institut Français au Portugal, Lisboa, 1950; Brandão, Fíama Hasse Pais, «El-Rei Seleuco, Auto com Grande Fogueira?», em *Diário de Notícias*, 12 de Abril 1979; Brandão, Fíama Hasse Pais, «El-Rei Seleuco», em *Diário de Notícias*, 19 de Abril 1979 e 3 de Maio 1979; Brandão, Fíama Hasse, «A Nau de Anfitrião», em *Diário de Notícias*, 12 de julho 1979 e 2 de Julho 1979; Donatti, Cesarina, «Sul Conflito tra Amore Attivo e Amore Contemplativo nel Teatro Camoniano», em *Studi Camoniani*/80, Romanica Vulgaria Quaderni 2, Japadre editore, L'Aquila, 1980; Lopes, Óscar, «Sobre o Teatro Camoniano», em *Ler e Depois*, Inova, Porto, 1969; Pinto, Edith Pimentel, «O Bilinguismo no Teatro de Camões», em *Revista Camoniana*, S. Paulo, 2.^a série, vol. II, 1979; Rebello, Luís Francisco, *Variações sobre o Teatro de Camões*, Caminho, Lisboa, 1980.
2. Sobre a relação dos autos camonianos com textos que lhes são anteriores e se ocupam das mesmas fábulas, já parcialmente adiantada nos dois artigos anteriores, consultar, além da Bibliografia já indicada, os seguintes trabalhos: Asensio, Eugenio, «Sobre El Rey Seleuco de Camões», em *Estudios Portugueses*, Centro Cultural Português, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1974; Cidade, Hernâni, *Luís de Camões III. Os Autos e o Teatro do Seu Tempo, as Cartas e o Seu Conteúdo Biográfico*, Bertrand, Lisboa, 1956; Kennedy, Ruth Lee, «The Theme of Stratonice in the Spanish Penninsula, em *P. M. L. A.*, vol. LV, Dez. 1940, nº 4; Lanciani, Giulia; «*Il Seleuco* di Camões. Disgregazione e parodia d'una legenda d'amore», em *Studi Camoniana* 80, Romanica Vulgaria Quaderni 2, Japadre editore, L'Aquila, 1980; Rodrigues, José Maria, *Introdução aos Autos de Camões, I. Os Anfitriões. El-Rei Seleuco*, sep. do *Boletim da Academia das Ciências de Lisboa, Nova Série*, vol. II, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1930; Rodrigues, José Maria, *Introdução aos Autos de Camões, II, Filodemo*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1931.

3. Cita-se pela edição de *Obras Completas* de Camões, vol. II, *Autos e Cartas*, prefácio e notas do Prof. Hernâni Cidade, Sá da Costa, Lisboa, 1946.
4. Leia-se *Anfitriões Peninsulares Quinhentistas*, incluído neste volume.
5. Leia-se *Os Autos de Camões e o Teatro Peninsular*, incluído neste volume.
6. Consulte-se a obra de Luís Francisco Rebello já citada.

Embora a Literatura dramática portuguesa de quinhentos não conte com uma preceptiva própria - nem sequer à maneira da que, em Espanha, Torres Naharro deixou esquematizada no proémio da *Propalladia* ¹ - muitas informações avulsas sobre a prática teatral se acolhem nos versos dos autos tradicionais e na prosa da comédia clássica de Sá de Miranda e de António Ferreira ².

Não é por isso difícil fazer anteceder o rápido percurso, que nos propomos, através d'*Os Estrangeiros* e d'*Os Vilhalpandos*, do *Bristo* e d'*O Cioso*, de alguns pareceres dos nossos dramaturgos do século XVI sobre a comédia à maneira antiga.

Quer admitamos ou não um certo fogo cruzado entre os muitos partidários do auto de feição vicentina e os poucos admiradores da comédia chamada clássica ou renascentista, a verdade é que temos de reconhecer que o teatro cómico dos latinos e dos italianos desfrutava de um certo prestígio mesmo entre os primeiros.

No anónimo *Auto dos Sátiros*, por exemplo, uma personagem põe termo a questões que lhe são feitas, a propósito de uma representação, esclarecendo que

É comédia de Terêncio
cousa de muito primor ³.

Paralelamente, no *Auto da Natural Invenção*, António Ribeiro Chiado historia com apreço a vida da comédia greco-latina e faz-se de entendido quanto à italiana:

... ..
nunca fostes em Itália
onde se fazem comédias?

Ora ouvi me ãa grandeza
que vi dentro em Veneza.
Vi que se representou
ũa cena que durou
seis horas si per certeza
e mais ninguém se enfadou ⁴.

Idêntica reverência não se verifica, porém, para com os portugueses que dramatizavam nos mesmos moldes. Querendo atingi-los, António Prestes acusa-os de pouca autenticidade, no *Auto dos Dous Irmãos*:

... seguem Ariosto Italiano pera lançarem o português das
contraditas, imitam Petrarca, lêem Sanazarro, escrevem Garcilaso,
não porque lhe cheguem, mas para com esses zombarem de nós
outros autores formigueiros ... ⁵.

Ora, seguir Ariosto italiano, que por seu turno já se deixara guiar de perto por Plauto e por Terêncio, não era de modo algum um desacerto, no entender de Sá de Miranda, que, como sabemos, na Dedicatória d'*Os Estrangeiros* a D. Henrique, já remetera a imitação para o campo das virtudes dramáticas:

Esta só lembrança lhe fiz à partida, que se não desculpasse
de querer às vezes arremedar Plauto e Terêncio, porque em outras
partes lhe fora grande louvor, e se mais também lhe acoimassem a
pessoa de um Doutor como tomada de Ludovico Ariosto, que lhes
pusesse diante os três advogados de Terêncio ... ⁶.

COMEDIA PORTUGUESA, COMÉDIA LATINA,
COMÉDIA ITALIANA

Assim introduzida a questão, podemos interrogar-nos com à-vontade: que imita afinal a comédia portuguesa da latina e da italiana? Todos sabemos que muito; no plano da estrutura externa, os cinco actos, os limites no número de cenas de cada acto (entre 4/5 e 8), o ajustamento às unidades de acção e de tempo e até à falsamente aristotélica unidade de lugar; no que respeita à estrutura interna, a articulação através de uma

exposição, um desenvolvimento e um desenlace, um dos mais frequentes desenhos da peripécia – o conflito entre pais e filhos, a propósito de amores julgados socialmente pouco convenientes – , um elenco de personagens que, além destas, inclui um criado e um alcoviteiro, que não se poupam em ajudas ao namorado inexperiente, não raro um soldado fanfarrão, que tudo quer e tudo perde, um velho tomado de amores serôdios, uma cortesã que gosta de dinheiro, mas nem sempre escapa ao saber fazer de Cupido ⁷.

Tudo isto a comédia portuguesa imita por certo, se por imitar entendermos recuperar um património comum de formas, temas, argumentos, figuras cómicas; tudo isto imita, na medida em que se apropria de técnicas dramáticas, de situações e de seres de ficção já acreditados literariamente.

Que isto nos não induza, porém, a recusar-lhe precipitadamente uma coerência própria; o seu merecimento não se situa, admitamos, ao nível da invenção; nem por isso, no entanto, esta comédia se cola passivamente a textos anteriores: herda o seu sistema dramático mas, talvez timidamente, talvez não, reelabora-o para dar lugar a concepções novas, de um outro tempo e de um povo diferente.

No todo recebido, houve que fazer escolhas, adaptações – atenuar ou acentuar traços de carácter, por exemplo – acrescentamentos. E a verdade é que muitas destas modificações se orientam para uma zona de preferências comuns, que com facilidade podem ser examinadas e relacionadas.

Sem o objectivo de multiplicar propostas, ficar-me-ei por umas quantas que, por comodidade metodológica, desde já vou alinhar, enumerando-as como uma espécie de conclusões antecipadas:

1.^a – No tratamento do conflito geracional, que serve de suporte à intriga, a comédia renascentista portuguesa encaminha-se com frequência para a equação de uma problemática que envolve, mas ultrapassa, o acontecer da história, num evidente cruzamento de perspectivas. Os diferentes modos de realização da figura do pai podem revelar-nos alguma coisa a este propósito ⁸.

2.^a – Uma tal opção tem de certo alguns elos com esta outra: a incidência no debate em torno de questões como o casamento, os direitos do amor e as normas da razão, o valor do dinheiro e da amizade.

À concretização destas duas intenções não é alheia a ocorrência de cenas, chamemos-lhes reflexivas, sobretudo nos primeiros actos destas comédias.

3.^a — Ponto de partida da comédia, o amor generoso e desinteressado passa por contestações de vária ordem, mas acaba por prevalecer; e isto não apenas porque alegres fins têm sempre de aguardar o jovem enamorado, mas também porque várias personagens, que o ignoravam ou lhe resistiam, acabam contaminadas por ele.

4.^a — Para este triunfo amoroso, muito contribui o comportamento dramático de um alcoviteiro, de olhos bem abertos, mas de sentimentalismo fácil nesta comédia portuguesa.

5.^a — Talvez que o muito reparar nas tarefas deste alcoviteiro tenha tido como consequência a secundarização da figura do criado, muito mais activa e actuante no teatro latino e no de Ariosto.

AS PECULIARIDADES DA COMÉDIA A PORTUGUESA: A REFLEXÃO E O DEBATE

Esboçada a síntese, passemos ao exame dos procedimentos que a autorizam e reforçam.

Em três dos textos considerados, *Os Estrangeiros*, *Os Vilhalpandos* e o *Bristo*, como em grande parte da Literatura cômica anterior, há comédia porque há oposição entre pais e filhos ⁹.

Três perfis paternos atravessam a intriga destas peças: o do pai que surge, quase no remate, a permitir a revelação da verdade acerca da jovem e, como tal, o desenlace feliz; o daquele que desde o início se constitui como obstáculo aos anseios do filho; o daquele outro que sensatamente comenta as situações de facto e tenta evitar decisões precipitadas.

O pai, de longa tradição, que apenas chega ao nosso convívio nas últimas cenas do IV acto ou mesmo no V, não incrementa o conflito, antes o desfaz; conhecemo-lo carregado de amarguras, em busca de um consolo ainda possível; dá, da condição paterna, uma imagem de confiança no entendimento familiar; só quer para todos a felicidade; o bem-estar material, se já o inquietou, não está para ele mais em causa.

Assim fala o velho Reinaldo do amor pela mulher e pela filha, no acto V d'*Os Estrangeiros*:

No cabo desta minha tão longa e trabalhosa jornada, quando os outros descansam, começa o mor cansaço meu, co'a dúvida que tenho se acharei ãa filha em cuja busca venho. Té'gora na minha esperança ia passando meus males. Sem ela, como passarei isso que fica de vida? O mor bem que neste mundo tive, que foi a mãe desta moça, a morte mo levou dias há, o da filha que me em seu lugar ficava, se mo também tem levado, fê-lo cruelmente comigo, que me não deixou nesta vida a que possa alevantar somente os olhos. Aquele foi o meu primeiro amor, aquele será o derradeiro. A grande dor da sua morte me lançou então de toda Itália, o desejo da filha me torna agora cá. Deixei-a encomendada a um Doutor, grande amigo meu em Pisa, onde então estudava; entretanto que aquela nobre cidade esteve em pé, sempre tinha novas; dê's que ela caiu, fiquei às cegas, té'gora que venho a Palermo, onde me disseram que acharia o amigo, em cuja busca ando há dias. Assi venho com tão pouca certeza, e quanto mais me vou chegando a esta minha esperança, tanto se me faz ela mais pequena!

No *Bristo*, Píndaro, o pai saudoso da família, dialoga com o filho nestes termos:

PINDARO

Vês aqui, filho, que cousa é ser pai e ter filhos. Eu com qualquer cousa me contentara, vós outros me desterrastes tão longe, há tantos anos que indo mancebo torno velho. Verdade é que as soidades de minha mulher, de minha filha e de minha casa me fizeram branco ante tempo, que os trabalhos todos os lá têm e os passam.

ARNOLFO

Seria bom, Senhor, que tivéssemos algum meio com que elas soubessem nossa vinda, antes que nos vissem, porque um prazer tão súbito e tão pouco esperado às vezes se converte em nojo.

PÍNDARO

Dizes muito bem, e eu assi o trazia cuidado. Mas, onde iremos buscar quem nos conheça?

ARNOLFO

Aqui perto, me lembra a mim que soía morar uma minha tia que me convidava sempre, quando ia a sua casa.

PÍNDARO

Artusa, prima de tua mãe muito virtuosa pessoa. Se ela é viva, não será seu contentamento pouco! Mas muito estimara eu saber onde minha mulher pousa e irmo-la espreitar pera ver aquele desamparo virtuoso com que vivem¹⁰.

Personagem mais necessária que este pai, que, sem o saber, se institui em detonador dos alegres fins da comédia, é o outro que, por preconceito, avareza e até algumas razões, atrasa e tenta impedir o casamento do filho.

Normalmente entra em cena no começo da obra; às vezes, compete-lhe um primeiro núcleo expositivo como n' *Os Vilhalpandos*; outras, um segundo em que com a sua própria perspectiva reforça o já dito pelo filho uns momentos antes; quando não está entre os primeiros a falar, é pelo menos referenciado desde o início da peça como o grande adversário dos amores em curso.

Ouçamos o aio Cassiano e o moço Amente na 1ª cena do acto I d' *Os Estrangeiros*:

AMENTE

Já vens após mim, Cassiano? Que me queres? Por vida se pode haver um tão pesado cativoiro?

CASSIANO

Cativoiro chamas tu ao teu remédio? Assi fazeis vós outros a tudo, mudais os nomes como quereis e ficais contentes: eu, Amente, eu sou o cativo, que me trazes sempre após ti por onde queres.

AMENTE

Ainda os escravos tem horas livres, tem suas festas; eu sempre hei-de jazer debaixo deste jugo. Que me queres? Queres-me acabar de matar?

CASSIANO

Mas tu que queres? Queres-te acabar de perder? Ó Amente, quão mal te ensinou a minha mansidão!

AMENTE

Como? Sempre hei-de ser menino?

CASSIANO

Agora te é a ti mais necessário o teu aio, que nunca.

AMENTE

Não me dirás que me queres?

CASSIANO

Guardar-te, que este é o meu cargo, como me encomendou teu pai.

AMENTE

De que me hás-de guardar?

CASSIANO

Da tua doudice, pois queres que to diga.

AMENTE

Cuidas que te hei-de fugir?

CASSIANO

Não andas tu nesses tratos. De Palermo não fugirás tu, mas de mim sim. Ora já que tu fazes o que não deves, deixa-me a mim fazer o que eu devo ¹¹.

Mais tarde, o regresso de Reinaldo a Palermo será ocasião para justificados temores, em especial por parte de certos criados de imaginação rica e não muitos escrúpulos.

Com este pai, autoritário, apegado ao seu dinheiro, impermeável aos desejos dos jovens, dialoga de vez em quando um outro na comédia clássica portuguesa; trata-se de um homem prudente e moderado, ainda zeloso dos bons e antigos costumes, nem sempre indulgente, mas já capaz de escutar as vozes de uma nova mentalidade; em intervenções muito espaçadas, encadeia considerações sobre a família, o casamento, as relações pai-filho e marido-mulher.

Conheçamo-lo no *Bristo*:

CALIDONIO

Também eu cuidei assaz nisso, e inda esta noite o pratiquei com minha mulher na cama.

ROBERTO

Como? E estes segredos confias tu se não de ti mesmo?

CALIDONIO

Estranhas dar parte deles a minha mulher?

ROBERTO

Antes me espanto muito, porque às mulheres não se há de descobrir mais que o que tem necessidade de seu consentimento.

CALIDONIO

E não queres, havendo eu de casar meus filhos, que também são seus, que o saiba ela?

ROBERTO

Não, antes da cousa feita, pois não está em sua mão fazê-lo, nem desfazê-lo. Queres apostar que o sabem já teus filhos?

CALIDONIO

Isso não ousaria ela, que eu também som agastado.

ROBERTO

Eu grande bem quero a minha mulher, mas cousas semelhantes nunca lhas descubro, se não em seu tempo, e sei que me pode conselhar.

CALIDONIO

Toda via sogear assim uns moços tão cedo a tamanha carga, não me parece bem feito, porque inda também o tempo não acabou de descobrir neles o que pode estar encoberto.

ROBERTO

Dizem lá, que de pequenino verás; eles sempre té qui foram bons, daqui por diante, o siso e a idade os fará melhores.

CALIDONIO

O matrimonio requer idade perfeita, prudencia e conselho pera saber tratar a mulher, grangear a fazenda, ensinar os filhos e mandar a casa ¹².

Quando no uso do monólogo, vai este pai alicerçando os seus juízos sem pressas e deixando amadurecer projectos de intervenção.

As suas falas matizam a rigidez da divergência geracional que se verifica em muitos textos clássicos e italianos.

N' *O Cioso*, o único pai participante na acção tem alguma coisa de resultado de um cruzamento entre o pai autoritário e incompreensivo e o anteriormente citado.

Foi um pai que impôs à filha a sua vontade, em matéria de casamento, e acabou por arrepender-se do lugar dado a motivações materiais:

... onde cuidei de casar uma só filha que tinha, ali a fiz viuva, onde cuidei de a honrar, a desonrei, onde cuidei de a enriquecer e descansar a empobreci e cativei. Ó pensamentos vão, cegueiras deste mundo, quem cuida que melhor vê, esse vai cego. Oh cobiça quanto podes, nem nos dás descanso neste mundo, nem a glória no outro, nem sei remédio que tenha ¹³.

Concluamos este primeiro apartado lembrando que, ao contrário do que sucede, por exemplo, na obra do comediógrafo espanhol Torres Naharro, nunca há nesta comédia um confronto aberto entre pais e filhos; cada um sabe por mediadores das intenções do outro e esforça-se por remar contra elas ¹⁴.

De um debate falámos já: o dos pais de recorte psicológico discordante; a outros nos vamos referir em seguida.

O jovem apaixonado é uma figura relativamente desbotada nestes textos; comunica e defende verbalmente os seus interesses amorosos, em diálogos com o aio, um amigo, o criado ou o alcoviteiro e em raros monólogos; nunca contracena com a mulher que ama, a qual, aliás, como era habitual na comédia clássica, nas obras de Sá de Miranda, se mantém sempre afastada do contacto com o espectador.

De entre os diálogos deste moço, que muito ama e pouco age, sem coragem para tirar proveito das andanças astuciosas do criado, n' *Os Estrangeiros*, e incapaz até de pressentir o risco de um rival, no *Bristo*,

vale a pena reter os que trava com um amigo mais desembaraçado em amores e de raciocínio menos perturbado. Neles são dois modos de conceber o amor que se contrariam, à maneira do amor *pela activa* e do amor *pela passiva* de que falam Filodemo e Duriano no auto camoniano¹⁵, ou é a desigualdade de forças entre amor e razão que se discute ou ainda a fidelidade e a versatilidade amorosa que se apreciam.

Prestemos atenção a este troço do diálogo entre Alexandre e Lionardo no *Bristo*:

ALEXANDRE

... Não sei por que não queres olhar por ti.

LIONARDO

Não posso que estou a mil nós atado!

ALEXANDRE

Todos os quebrarás com a razão que é mais forte, se a quiseses conhecer ¹⁶.

E comparemos estes dois pontos de vista no ajuizar do amor, num diálogo d' *O Cioso*:

BERNARDO

Não pode ser, que com a sua alma andava eu de amores.

OCTÁVIO

Com a sua alma?

BERNARDO

Espantas-te?

OCTÁVIO

Não queres que me espante de amores tão novos?

BERNARDO

Pois crê que o bom amor é este, é só dos homens.

OCTÁVIO

Quanto eu, não me namoro se não de um corpo bem feito e de uns olhos graciosos.

BERNARDO

Isso não são amores, mas deleite de amor ¹⁷.

Permuta de ideias entre os pais, troca de pareceres entre os filhos, e ainda conversas entre marido e mulher sobre os mesmos problemas, com particular relevância n' *O Cioso*, em cujo acto III, cena 3, por exemplo, o casal reconsidera atitudes anteriores face ao casamento da filha; do mesmo modo, diálogos entre a cortesã apaixonada e a amiga leviana (*O Cioso*), entre a mãe interesseira e a filha que dela tenta libertar-se (*Bristo*), entre a ama e a jovem que ela criou (*O Cioso*).

Mas bem podem os jovens amigos, quase sempre no I acto, divergir sobre constância e honestidade no amor: o que está do lado do bom senso ou da mobilidade amorosa acaba de facto vencido. O caso mais evidente é o do *Bristo* onde Alexandre, bem liberto de amarras e convicto no aconselhar nas primeiras cenas, termina irremediavelmente apaixonado pela mesma mulher de quem tentara afastar o amigo.

N' *O Cioso* é o marido libertino que se converte à harmonia conjugal e troca os prazeres passageiros pela estabilidade da vida em família. Nas outras três comédias, muitos são os pretendentes que, movidos por amores de duvidosas intenções, acabam ridicularizados e «cornudos», no dizer do parasita que serve hipocritamente o soldado fanfarrão de uma das peças (*Bristo*, V, 3).

Não nos admiremos com tal louvor implícito da lealdade amorosa, porque o próprio alcoviteiro, que conhecemos noutros textos egoísta e aferrado ao dinheiro, está nas comédias de Sá de Miranda e de António Ferreira sentimentalmente aliado aos que melhor amam.

Quando o jovem interessado no bom andamento dos seus afectos não é o principal motor da acção, alguém terá de o ser por ele. A solução já estava, claro, nesta altura encontrada e experimentada. Era com frequência o criado manhoso e ladino, algumas vezes, o alcoviteiro profissional.

Para o alcoviteiro fica n' *Os Vilhalpandos* e no *Bristo* a responsabilidade pelos avanços e recuos da intriga, embora, como já foi dito, só o reconhecimento venha a permitir o desenlace.

Ao seu encontro vão todos os pretendentes, directamente ou através de intermediários (o criado ou o parasita). No final, são-lhe confiadas várias réplicas; ele é quem normalmente põe o leitor/espectador a par do regozijo causado, fora de cena, aquando da descoberta da identidade da jovem requestada.

Nem Milvo d' *Os Vilhalpandos*, nem *Bristo*, nem, aliás, o casamenteiro Dório d' *Os Estrangeiros* são figuras antipáticas. Ganham é certo a sua vida com actividades muito discutíveis, mas, como foi dito, colocam-se por gosto do lado das uniões duplamente desejadas.

O soldado fanfarrão está cheio de dinheiro para recompensar *Bristo*, mas este, embora entretenha algum tempo as suas pretensões,

favorece muito claramente Lionardo, o apaixonado mais leal, apesar de menos abonado; Milvo acaba por perder os favores do rico Vilhalpando porque o substitui pelo Vilhalpando II, para satisfazer Aurélia que a este, sim, quer realmente bem.

Porque Aurélia, cortesã por desejo da mãe, tal como a sua parceira Faustina d' *O Cioso*, também antepõe o coração ao dinheiro e tudo tenta para conseguir o que deseja.

O alcoviteiro tem artes para levar a bom termo os seus estratagemas, ainda que eles sejam de monta, de muito mais monta que os do criado prestável.

No teatro português, o criado é ainda habilidoso e atrevido, mas os seus planos são muito mais modestos que os de conhecidos servos latinos ou italianos. A sua presença continua a ser uma constante ao longo dos cinco actos, mas as suas tarefas (mesmo as de Antoniotto d' *Os Vilhalpandos*, o mais activo de todos eles) não vão além de sonegar algum dinheiro para expedientes imediatos. Estes expedientes nunca adiantam o desenlace; muitos deles, pelo contrário, saldaram-se até por um fracasso.

O que, porém, vale a pena notar é que, especialmente nos textos de António Ferreira, aflora nestes criados um certo bom senso realista que os aproxima dos irmãos literários do teatro peninsular de Torres Naharro ou de Camões, quando não de Gil Vicente.

Assim, por exemplo, no acto IV, cena 3, do *Bristo*, Pilarte revela-se um prudente conselheiro:

Bofé, Alexandre, farias bem de tomar meu conselho! Bristo enganou-nos. Camília não te conhece, Lionardo dá-o por casado, tu não tens remédio. Meu parecer era que pois se Deus quis lembrar de ti, sejas em conhecimento desta mercê tamanha e ponhas diante dos olhos a vergonha de Lionardo e a ira de seu pai¹⁸.

Quanto a Ardélino, d' *O Cioso*, ajusta-se-lhe ainda melhor o modelo do criado camoniano que comenta, com jeitos de troça realista, a pouca ambição sexual do amo e tem ele próprio os seus amores, bem pela *activa*, com a criada da cortesã:

Cousa [s] há aí que parece que acinte as ordena o diabo e as desta noite tais foram. Eu não sei do que mais me ria se da parvoíce de Bernardo, ou dos desastres de Júlio, ou da lealdade de Faustina com Octávio. Parece-vos que um frade capucho tivera a consciência

de meu amo? Chamado de uma mulher a que queria bem, e que o queria a ele e que se aventurava a tamanho risco, sair-se assim sem um só abraço dela, viu-se nunca tal paciência?¹⁹

*

*

*

À laia de conclusão, admitamos sem hesitações que nem Sá de Miranda nem António Ferreira foram dramaturgos tão apreciados e populares como os que engrossaram o filão do auto tradicional.

Mas acrescentemos, por dever de justiça, que, se, de acordo com as normas estéticas de uma época, imitaram Plauto, Terêncio, Ariosto e outros, isso não basta para que lhes neguemos objectivos específicos, segundo os quais repensaram o desenho dramático de muitas figuras e situações.

(1983)

COMEDIAS
FAMOSAS
PORTUGUESAS.

*Dos Doctores Francisco de Saa de Mirada,
& Antonio Ferreira.*

Dedicadas a Gaspar Seuerim de Faria.



EM LISBOA.

Com todas as licenças, & approvações necessarias.

Por Antonio Alvarez Impressor, & mercader de Livro
Escreva a sua custa. Anno 1622.

1. A 1ª edição da *Propalladia* é de 1517, de Nápoles. As edições de 1520 e de 1524 acrescentam novas comédias às da 1ª edição.
2. Sá de Miranda deve ter escrito *Os Estrangeiros* em 1528 e *Os Vilhalpandos* em 1538. A sua publicação só se verificou mais tarde, respectivamente em 1519 e 1560.
Da *Comédia do Fanchono*, posteriormente *Bristo*, de António Ferreira, existe uma edição de 1562; a data de sua composição situa-se cerca de 1552.
Em 1622, foram estas três comédias incluídas numa edição conjunta de *Comédias Famosas Portuguesas*, levada a cabo em Lisboa pelo impressor António Alvarez. Dela constava também *O Cioso* de António Ferreira, provavelmente já antes publicado, em edição que se desconhece, e redigido entre 1554 e 1558.
Neste trabalho, sigo, para as comédias de Sá de Miranda, a 3ª edição de *Obras Completas*, volume II, texto fixado, notas e prefácio de Rodrigues Lapa, Sá da Costa, Lisboa, 1960, e, para as de António Ferreira, respectivamente a de Adrien Roig, *La Comédie de Bristo ou l'Entremetteur*, P. U. F., Paris, 1973, e a d' *O Cioso* apresentada no já citado volume de 1622.
3. *Auto dos Sátiros*, editado por Eugenio Asensio, em *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, I, 2, Lisboa, 1950, p. 197.
4. António Ribeiro Chiado, *Auto da Natural Invenção*, edição de Cleonice Berardinelli e Ronaldo Menegaz dos Autos de A. R. C., vol. I, Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, 1968, p. 54.
5. António Prestes, *Auto dos Dous Irmãos*, em *Autos e Comédias Portuguesas feitas por António Prestes, e por Luís de Camões e por outros Autores*, ed. fac-similada da de 1587, Lysia, Lisboa, 1972, p. 75.
6. *Os Estrangeiros*, ed. cit., p. 121.
7. Vale a pena notar que o problema das diferentes concepções na educação dos

jovens já fora abordado, por exemplo, nos *Adelfos* de Terêncio.

8. Na comédia clássica portuguesa, nunca se verifica a situação, frequente no teatro latino, de convergência dos interesses amorosos de pai e filho numa mesma mulher.
9. Diferente é a problemática d' *O Cioso*.
10. *Os Estrangeiros*, ed. cit., p. 165, *Bristo*, ed. cit., p. 406. Actualizou-se a ortografia, procurando conservar a fonética.
11. *Os Estrangeiros*, ed. cit., p. 125.
12. *Bristo*, ed. cit., pp. 160, 174 e 176.
13. *O Cioso*, ed. cit., pp. 126-126 v.
14. O confronto entre pai e filho encontra-se, por exemplo, na jornada IV da comédia *Calamita*, publicada em 1520, na 2ª edição da *Propalladia*.
15. Lembremos que o *Auto do Filodemo* foi impresso pela primeira vez em 1587. Ver nota 5.
16. *Bristo*, ed. cit., p. 138.
17. *O Cioso*, ed. cit., p. 1331 v.
18. *Bristo*, ed. cit., p. 350.
19. *O Cioso*, ed. cit., p. 151.

TEATRO ESPANHOL E TEATRO FRANCÊS:
O PARECER CRÍTICO
DOS ROMÂNTICOS PORTUGUESES

Na história da nossa dramaturgia, a representação de *Um Auto de Gil Vicente* de Almeida Garrett, no ano de 1838, pode tomar-se como ponto de partida de uma série de iniciativas e reflexões que colocam em debate o teatro português.

De 1836, era o projecto-lei de reforma, elaborado pelo mesmo Garrett, a pedido de Passos Manuel; de 1837, a conversão provisória do velho Teatro da Rua dos Condes em Teatro Nacional e Normal.

Só, porém, em 1839, o Conservatório inicia o seu funcionamento regular; nessa mesma data, efectua-se o concurso dramático que distingue *Os Dous Renegados* de Mendes Leal, *O Cativo de Fez* de Silva Abranches, *Camões no Rossio*, de Inácio Maria Feijó e *Os Dois Campeões* de Pedro de Sousa Macedo.

Dois anos mais tarde, subirá à cena *O Alfageme de Santarém*, seguido em 1843 pelo *Frei Luís de Sousa*, dado a conhecer no palco dum teatrinho particular. Garrett, como se sabe, Inspector Geral dos Teatros, entre 1836 e 1841, tinha entretanto sido demitido pelo Governo de Costa Cabral. De certo por isso, o seu drama maior só em 1850 entraria no reportório do Teatro D. Maria, inaugurado em 1846.

Outros resultados fecundos do incremento do teatro português poderiam ser aduzidos. Do mesmo modo que não seria difícil seriar os vários desaires que paralelamente se iam registando.

Mais, no entanto, do que uma recapitulação directa dos acertos e desacertos das experiências teatrais, interessa-nos por agora surpreender, em algumas páginas de doutrinação dramática da época, os movimentos da crítica que as avaliava; da crítica que, entre reservada, contundente ou encorajante, ia procedendo ao balanço dos caminhos encetados e traçando

novos programas de aprendizagem; de uma crítica que, com frequência, se reclamava das lições do passado dramático peninsular e dos ensinamentos da dramaturgia francesa, para examinar critérios e alicerçar direcções correctas.

O *corpus* mais imediatamente disponível para este trabalho conta com textos de Alexandre Herculano, António Pedro Lopes de Mendonça, Rebelo da Silva, Mendes Leal e Tibúrcio Craveiro, compreendidos, dum modo geral, entre 1838, data de importância já assinalada, e meados da década seguinte; isto é, coincide, na generalidade, com a voga em cena do chamado drama histórico².

O PÚBLICO E A CRÍTICA

Sabe-se bem que o gosto das plateias está nesta época em quase exclusiva sintonia com o figurino teatral do Romantismo francês, ininterruptamente oferecido nos palcos, recomendado por muitos simpatizantes, acomodado ao paladar português por escritores, quantas vezes menos convencidos dos valores reais da moda que seduzidos pela miragem de uma fácil e compensadora popularidade.

A situação tem sido muitas vezes referida pelos historiadores do teatro português; ainda, em obra recente, Luís Francisco Rebelo a resume nestes termos:

O modelo mais próximo de toda esta dramaturgia era o teatro francês, revelado pela companhia de Émile Dour na sua passagem pelo Teatro da Rua dos Condes, entre 1835 e 37, e compendiado numa 'coleção selecta' que, sob designação de Arquivo Teatral, se publicou de 1838 a 45 e incluía, entre cerca de uma centena, obras de Vítor Hugo, Dumas pai, Scribe, Bayard e outros experimentados fornecedores do género. Mas a tais excessos foi levada a imitação, que (aliás tal como para a poesia sua contemporânea) se pôde qualificá-la de 'ultra-romântica', ou, como Garrett viria a chamar-lhe mais tarde, *plus-quam romântica*, ao reprovar essa 'dança macabra de assassinios, de adultérios e de incestos, tripudiada ao som das blasfémias e das maldições, como hoje, se quer fazer o drama' ³.

Mas já, em 1936, Vitorino Nemésio sobre ela tecera considerações para os leitores das *Relações francesas do Romantismo português*:

Assim, o entusiasmo causado entre nós pelo teatro de Victor Hugo tem de ser principalmente procurado na história das plateias de Lisboa, num reportório português alimentado por alguns dramaturgos hoje inteiramente esquecidos, de que é genuíno representante o engenhoso e declamativo Mendes Leal de Os Dois Renegados. Eram esses que importavam dos dramas franceses, de Hugo e sobretudo de Dumas, os contrastes lancinantes, as tiradas horríficas e os cordelinhos inverosímeis. E só isso. Do que era vivo, colorido e poeticamente fantástico no drama romântico pouco ou nada passava.

[.....]

Este gosto de 1840 pelo drama romântico francês não passa de um romantismo de plateia, que delira ao ver encenadas as situações sentimentais que a poesia não-dramática apenas evocava e sugeria, e é capaz de interessar-se pelo processo movido por Victor Hugo contra os empresários do Teatro Italiano, que tinham feito musicar a Lucrécia por Donizetti. É um entusiasmo efêmero, sem consequências sérias na literatura que conta; um andaço que morre com os jornais que o noticiam. Quando muito, um Mendes Leal, um Rebelo, um Costa Cascais irão aí beber o picante de alguns enredos ⁴.

Muitas censuras escritas ao *francesismo* vão, porém, cercando a pouco e pouco esta onda contagiante do drama *à francesa*.

Para além da insuficiente qualidade das peças nacionais, que lhe garantem o prolongamento, o que se lamenta é, antes de mais, uma certa *fúria imitativa*⁵, consequência de um antigo e reprovável acanhamento mental. Na sua dependência de hábitos enraizados, a questão é assim aclarada por Rebelo da Silva:

Nós, os portugueses, e os nossos vizinhos espanhóis, pecamos todos por defeito de preguiça, por isso imitamos tanto e tão mal quase sempre. Não queremos meditar; e aborrece-nos o estudo um pouco árido das origens natais da nossa poesia.

[.....]

O que fomos com a Literatura morta de Roma e de Atenas somos hoje com a poesia viva da França ⁶.

Herculano queixara-se, em 1839, que as regras dos retóricos e pedantes persuadiam

[...] o vulgo da república das letras de que qualquer drama, a não ser grego ou romano, ou não trazendo, pelo menos pós, casaca de seda e espadim à moda de Luís XIV, é forçosamente bárbaro, rude ou absurdo⁷.

Anos mais tarde, o autor d'*A Mocidade de D. João V* acrescentava, inquieto com a mais recente forma de subserviência literária:

Afrancesámos tudo; e, por fim, o público cansou-se da gaiola de feras em que o metiam; dos berreiros com que o ensurdeciam; e da martelada eterna com que esses ciclopes do horror teatral feriam incessantes na bigorna teatral ⁸.

Os prejuízos deste apressado e submisso afrancesamento eram evidentes; e, entre todos, não era por certo de menor monta o da perda da originalidade teatral portuguesa, de resto, em acentuado depauperamento desde há mais de uma centena de anos.

É ainda Rebelo da Silva quem assim intenta esclarecer e aconselhar os dramaturgos nacionais:

Se a poesia de Calderón, de Lope de Vega e de Tirso de Molina, não encerra o espírito vivo, apaixonado e inquieto do meio dia, não esperes encontrá-lo às Margens do Sena. Paris, o cérebro ateniense da sociedade moderna, deslumbra-nos mas afasta-nos da originalidade peninsular, realce o atractivo da Literatura espanhola e da nossa.

[.....]

Eu estudaria tudo, mas seguiria só o que estivesse em harmonia com os costumes e a índole da península ⁹.

Embora de proporções que começavam a assustar, o mal estava, porém, ainda a tempo de ser atalhado. E nem sequer o acesso à mezinha certa se afigurava muito controverso aos autores destes textos.

Era o regresso a Gil Vicente e à sua escola de teatro, na linha do que Garrett, saudado sempre como o grande dramaturgo do momento, vinha ensaiando com tão bons frutos. Regresso através da leitura avisada, da prática dramática, da adaptação cautelosa.

Vale a pena aduzir uma vez mais pareceres de Rebelo da Silva:

Quando se estuda com reflexão a nossa literatura dramática não pode ter-se o coração que não deplora a esterilidade desta manifestação de arte em Portugal [...] O engenho original e a veia satírica tão fácil, que inspirava a Gil Vicente, ao nosso Plauto português, o Clérigo da Beira e tantas composições engraçadas, em tempos menos eruditos teria frutificado; [...] havia de sair do berço áulico, descer ao seio das multidões e receber o baptismo popular do drama moderno.¹⁰

Sobre esta mesma paralisação de uma actividade dramática de semente nacional, desabafa A. P. Lopes de Mendonça:

Por que é que o drama, depois de haver nascido quase neste canto da Península, foi abandonado de todo até ao nosso século?

[.....]

Podemos afoutamente dizer que, além de Gil Vicente e das informes tentativas de Camões, nada produzimos no drama. ¹¹

Importa, pois, voltar atrás para ir dar de novo ao trilho certo. Importa, se necessário, transgredir normas e padrões, com êxito assegurado, mas de duvidoso contributo para uma Literatura dramática à medida de um povo com um passado teatral vigoroso, a acenar com propostas e sugestões a que é insensato não dar ouvidos; esta, uma verdade que se impõe como remate necessário de uma cadeia de considerações sobre identidade cultural e literária; e uma verdade que confirma o exemplo de quantos souberam ir ao encontro dessa herança a repartir.

Porque, reabrir o filão do autêntico teatro peninsular não significa apenas dar-se pressa na reconciliação com Gil Vicente; significa também conviver de novo com os que a ele se chegaram, sem solução de continuidade: os grandes dramaturgos espanhóis do século XVII, isto é, Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca.

A *nossa regeneração dramática*, garante Herculano, passa pelo reconhecimento de que

[...] os Portugueses devem ser em literatura uma só nação com os espanhóis [...]

Por isso,

[...] se quisermos ter originalidade, nacionalidade, e, o que é mais, verdade, estudemos Lope, Calderón e os seus contemporâneos; não nos envergonhemos de folhear livros por onde constantemente estudam os mais ilustres escritores dramáticos da Alemanha e da Inglaterra, apesar de não poderem tirar deles todo o proveito que nós por certo tiraremos ¹².

E Rebelo da Silva reforça:

Do estudo profundo e da reflexão detida sobre o teatro espanhol comparado ao teatro de Shakespeare tínhamos fé que se veria alguma revelação donde surgisse a criação duma cena portuguesa nossa, original, filha legítima desta terra [...] ¹³

Infelizmente, porém, muito pouco se lia e ainda menos se representava este teatro em Portugal. Enraizado no solo peninsular, animado, como nenhum outro, pelo espírito do meio dia ¹⁴, testemunho de um modo hispânico de estar na vida, o drama barroco, de Lope e de Calderón, por então atentamente aplaudido na Inglaterra e na Alemanha do Romantismo ¹⁵, passava quase completamente despercebido aos autores e espectadores portugueses de meados do século XIX ¹⁶.

DUAS ADVERTÊNCIAS

Arrisquemos, um pouco à margem dos textos, mas sem deles nos arredarmos por completo, duas chamadas de atenção complementares.

A primeira tem a forma de recomendação: convém ter presente que, por estes anos em Portugal, ou ao menos em alguns sectores da sociedade portuguesa, se esboçava uma inclinação iberista, de cunho, de resto, mais retórico que prático; não deve, por isso, este saudável propósito de reatamento de relações com o teatro espanhol ser apreciado apenas como um sintoma de questionação de padrões dramáticos.

Com alguma frequência, os intelectuais portugueses lamentam *a antipatia que faz estranhas uma à outra* duas culturas tão íntimas como a portuguesa e a espanhola; contemplam com mágoa *a muralha de completa indiferença* que as afasta; lastimam que não se encontre *um livro português em Madrid, nem um livro espanhol em Lisboa* ¹⁷.

A segunda é uma prevenção contra qualquer juízo apressado sobre o papel da França nesta desejada relação literária.

Com alguma surpresa, ao mesmo tempo que atinadamente discorrem sobre a ausência de um intercâmbio luso-espanhol e sobre algumas das suas causas próximas, os nossos intelectuais vêem-se forçados a admitir que, se o desconhecimento da Literatura espanhola não era ainda mais radical, a essa mesma França, em parte responsável pelo distanciamento cultural dos povos peninsulares, isso se ficava a dever. Porque os poucos livros de Espanha, que em Portugal circulavam, aqui aportavam precisamente através de Paris.

É entre a estranheza e a indignação que um articulista do jornal pró-ibérico *A Península* fala aos seus leitores:

Em Portugal não há um só livro moderno espanhol impresso em uma tipografia espanhola. O que sabemos e o que podemos haver da literatura e ciência moderna de Espanha, devemos-lo às edições francesas.

[.....]

Realmente é vergonhosa a nossa ignorância; ao passo que estamos em dia com todas as obras, que a ciência e a literatura publicam quotidianamente em França, que temos algum conhecimento da literatura inglesa, e que começamos a estudar os livros alemães, apenas um ou outro livro espanhol nos chega às mãos vindo de França, onde se imprimiu, sem que nem um só volume nos venha directamente de Espanha! Estão os livreiros entulhados de livros bons, medíocres e péssimos de tudo o que é francês, e nem um só se encontra à venda, que seja original espanhol!

[.....]

Quisemos mandar vir algumas obras espanholas, de que tínhamos conhecimento, e não encontrámos um só livreiro, que quisesse encarregar-se de no-las mandar vir; ofereciam-se para mandar vir de França as que eram edições francesas! Procurámos um catálogo de obras modernas espanholas, e nem o encontrámos, nem se prontificaram a mandá-lo vir de algum livreiro de Espanha.¹⁶

Tudo nos leva a crer que experiências deste teor se repetiam com frequência.

O que se passa com o teatro do século XVII pode ser, neste aspecto, paradigmático. Encontramos, nas nossas bibliotecas públicas, vários exemplares de traduções francesas oitocentistas de obras de Lope e de Calderón, alguns dos quais constam também dos catálogos de livrarias particulares e são citados em revistas desta época. É o que acontece, por exemplo, com a antologia de *Chefs d'oeuvre des théâtres étrangers* que destinou dois volumes a Lope de Vega e outros dois a Calderón de la Barca¹⁹.

Posteriores em algumas décadas, serão as traduções de Damas Hinard que também entre nós transitaram²⁰.

Para meados do século remetem as editadas por Henri Gautier²¹ e, talvez, uns *Morceaux Choisis* de Lope de Vega, vertidos para o francês por M. H. Barthe.

Paralelamente, de entre os, aliás pouco numerosos, estudos biográficos ou críticos, que as revistas iberizantes de quando em quando incluem, alguns são traduções do francês. Sirvam de exemplo os artigos de Claude Fauriel sobre Lope de Vega, publicados na *Revue des Deux Mondes*, e trasladados em 1840 na *Revista Literária do Porto*.

Finalmente, Paris não nos remeteu apenas versões francesas de Lope e de Calderón; endereçou-nos também a que foi, então, talvez a melhor edição espanhola do primeiro destes autores, o *Teatro Escogido*, incluído por D. Eugenio Ochoa no *Tesoro del Teatro Espanol*, publicado pela Baudry.

Neste teatro espanhol do Século de Ouro, que tão positivamente os interpelava, saboreiam os nossos críticos do Romantismo a sua natureza de *filho do solo*²², a *imaginação* e o *engenho* de que é produto, a *paixão* com que anima os afectos, a *opulência* da linguagem lírica²³.

Leiam-se, a título elucidativo, estas palavras de Mendes Leal sobre Calderón:

Calderón de la Barca com as suas férteis e ricas ideias de um espanhol, com a alma de um árabe, encanta, arrebatava, apodera-se do espectador, ainda mesmo quando sacrifica o génio do poeta aos hábitos do povo. E, se uma ou outra vez parece enfático, há por suas obras tantas cousas belíssimas, tanto vigor, tanta verdade; há, no seu estilo, tanta elevação, tantas preciosidades, que não fica a menor sombra à sua glória²⁴.

Simultaneamente, aplaudem a sua coragem de discutir as regras e de resistir à caricatura dos modelos greco-romanos; a sua recusa de copiar acriticamente e de se deixar constranger por imposições formais.

Em 1856, Mendes Leal, tecendo uma sequência de reparos às demasias da má colagem ao teatro grego, encarece esta afirmação de personalidade literária:

Só os nossos vizinhos, criando a comédia de capa e espada, com Lope de Vega, Calderón, Alarcón, Tirso de Molina e o Moratino, puderam eximir-se melhor á influência, cunhando uma enérgica individualidade, que ainda hoje subsidia de ideias fecundas outros que têm o ceptro da moda²⁵.

Vários anos antes, já Herculano mencionara com agrado o esforço dos dramaturgos espanhóis para subverter a rigidez dos teorizadores:

Digno é de notar-se que já no século XVI se acha em Espanha travada a guerra entre os escritores dramáticos, que pugnavam pela sua liberdade, e os críticos, que os queriam sujeitar aos preceitos de Aristóteles. Era assim que enquanto o retórico Pinciano clamava que respeitasse as três unidades, de que nenhum caso se fazia, João de la Cueva tomava despejadamente a seu cargo defender as liberdades dramáticas no seu Exemplar Poético²⁶.

A simpatia romântica por Lope de Vega e por Calderón de la Barca não é, no entanto, ilimitada. Muitas notas discordantes se embrecham no perfil caloroso que da sua obra nos é composto.

O total desdém de Lope pelo código dramático clássico, benevolmente desculpado por alguns críticos, é por outros acusado de imprudente negligência ²⁷.

As denúncias de inverosimilhança, insuficiente aplicação ao real, impurezas múltiplas, não faltam nestes textos ²⁸.

Mas, o mais grave senão, apontado sobretudo a Lope de Vega, é o de secundarizar a arte para lisonjear o gosto popular. Herculano é, quanto a isto, particularmente intolerante:

Lope de Vega tinha o grandíssimo e principal dote para primar na carreira que seguia: era este dote o conhecer profundamente o gosto e paixões do povo para quem escrevia; porém do que nunca ele deu mostras, foi do mais importante e nobre mérito de estimar a arte e cultivá-la com entusiasmo. O efeito, segundo a vulgaríssima acepção deste vocábulo, não era só o seu principal objecto, como cumpre que seja para todo o verdadeiro escritor dramático, mas único – as miras todas pô-las unicamente em bater neste alvo ²⁹.

A sensibilização a estes defeitos tem de certo alguma coisa a ver com a justamente falada moderação dos Românticos portugueses. Moderação apenas doutrinária de alguns que, como Mendes Leal, a enjeitam no trabalho dramático, moderação largamente testada de outros como Garrett e Herculano.

E não é de certo independente da atitude reverente que todos eles mantêm para com os grandes trágicos da Antiguidade.

Por menos conhecido, vale a pena comentar aqui o depoimento de um tradutor de Voltaire, Tibúrcio Craveiro, que não é uma vocação romântica, mas que escreve em 1843 um *Ensaio àcerca da Tragédia*.

Depois de se ocupar da essência do género e da caracterização do herói trágico, distribui por cinco tempos a história da dramaturgia universal.

O mais antigo, o dos tragediógrafos gregos, desperta-lhe uma incontida admiração. Na combinação de um vasto leque de assuntos (*extensos, variáveis, filosóficos, morais*) com uma matriz, em que cabem todas as faces previsíveis do homem, está o mais alto mérito das letras greco-latinas:

Aqui temos pois uma variedade deleitável em todos estes assuntos, ou argumentos do género trágico, desterrada a monotonia, que produz a uniformidade da acção, que apenas sabe variar em suas mesquinhas tortuosidades como o curso da lebre, desigual e ardiloso. O género é tão infinito nas suas espécies variadas como o são as causas, que podem excitar-nos à compaixão, e ao terror. Além do deleite, que a variedade dos assuntos gera, e cria, é também ela muito mais moral, e salutar, porque se alonga, e se dilata a sua esfera abrangendo a vida inteira de um indivíduo, de um povo, de um reino, e da sociedade enfim, em vez da uniformidade que se acanha, e se embrulha em miseráveis intrigas a máxima parte inverosímeis, em localidades mesquinhas, em episódios entre cozidos, e em interesses desconexos.

[.....]

Foram muito embora, se o querem, outros os fundidores, mas a matriz é uma natureza, e não se adultera, nem se perde: cultivaram mãos mais velhas, ou mais grosseiras, mas o terreno, e semente são os mesmos. Eles quase tudo nos legaram em artes, letras, e ciências; e d'elas há algumas, que ainda não pudemos emparelhar, quanto mais exceder ³⁰.

Para o segundo período, o da tragédia clássica dos séculos XVI e XVII, inventaria Craveiro virtudes e defeitos; virtudes, no respeito pelas formas do género e na novidade da separação dos actos; defeitos, no que respeita à restrição dos assuntos, com despótica prioridade para o amor, e aos excessos na imposição das regras que passam a ser condição absoluta de perfeição.

Sobre a exclusividade da temática amorosa, afirma nomeadamente:

A nova escola (com excepção de alguns dos teatros modernos), não concebeu tragédia sem amor, quer no fundo, quer nos acessórios. Converteu-se o género trágico em amoroso exclusivo, quando este não era mais que uma de suas numerosas espécies, e certo não fora a que criara o género, nem aquela, para quem ele fora exclusivamente criado ³¹.

A terceira, a quarta e a quinta fases da vida da Literatura dramática são ajuizadas com despropositada severidade:

Mas as escolas semi-romântica, romântica, e mista abalroaram com tudo, e sem piedade, nem respeito, arrasaram até aos alicerces para reconstruírem a seu jeito, e sabor, à maneira dessas aluviões tremendas, que levam sementeiras, e campos, e se assinalam pelo avultado, e disperso das ruínas. Foi cratera, que jorrou lavas, que

tudo puseram em cinzas. Chamaram insensatas, e vãs às leis da unidade, que lhes entravavam os passos precipitados, e frenéticos; saltaram por cima desta dificuldade, que tanto embelezava a antiga escola, e a clássica, e que tão poderosamente contribuía para a ilusão cénica ³².

Não nos importa, por agora, aquilatar do discernimento, ou, talvez melhor, da precipitação desta censura.

O que, sim, nos cumpre reter é que, ao argumentar a favor do teatro greco-latino e a favor daqueles que nos séculos XVI e XVII souberam exactamente como reformulá-lo, o autor do *Ensaio à cerca da Tragédia* se confessa claro admirador de Racine, em cuja *Tebaida* reconhece uma obra-prima da Literatura seiscentista ³³.

Ora, o apreço por um clássico francês, hábil bastante para ficar fora do campo da *informe imitação dos antigos* ³⁴, sem deixar de ter os olhos postos neles, não aparta Tibúrcio Craveiro do pensamento dos Românticos seus contemporâneos.

A estes, o mesmo comedimento doutrinário, que tão rapidamente os adverte dos excessos individualistas, os leva a aclamar as atitudes estéticas que têm a ver com a procura dum equilíbrio, na condução do argumento e na ponderação do recurso a normas.

Entusiastas do casticismo do teatro espanhol do Barroco, preferem contudo a segurança de Calderón às desmesuras de Lope, mas com ambos entram em desavença por causa de um certo desregramento na intriga e na estruturação das partes; agradados da Literatura greco-latina, são intransigentes e mordazes para com os que, à toa ou sem talento, a submetem a anacrónicos e precipitados arranjos; prestam, no entanto, a sua homenagem àqueles, de entre os clássicos, que a entenderam e renovaram sem servilismo.

É em parte por isto que nestes textos se cruzam, em referências elogiativas, os nomes de espanhóis e franceses.

Se Calderón *encanta, arrebat*a e se *apodera* do espectador, Racine *enternece-o suavemente* e *aterroriza-o altamente* e Corneille é respeitado como o *grave e sublime autor* do «Cid», de «Polyeucte» e de «Cinna» ³⁵. Os gregos e romanos de Corneille, tal como os de Shakespeare, *eram-no de veras*, ao contrário de outros que apenas o eram de corte, *de jeito, de feitio, mas nada ou pouquíssimo de espírito e inspiração* ³⁶.

Enfim, e citando Herculano, num artigo em que faz frente a quem parece hostilizar a sua capacidade de entendimento da razão de ser das regras clássicas:

[...] a escola moderna coloca quase a par de Shakespeare e acima talvez de Calderón e Lope da Vega dois escritores da arte dos preceitos: Molière e Corneille ³⁷.

Molière desfrutava, aliás, de particular carinho, nesta altura. Sobre a sua presença nas letras portuguesas do século XIX, já muito foi escrito. Os textos, que temos vindo a percorrer, aludem-lhe com especial deferência.

Para Lopes de Mendonça, ele é *filósofo e poeta* de excepcional grandeza e o maior dramaturgo do século de Luís XIV³⁸.

Com os *Marqueses* e as *Preciosas* e os *Tartufos* do seu tempo manteve a mesma proximidade que o grande Aristófanes com a sociedade de Atenas; pelo tesouro de *verdade humana*, que legou, é de todas as sociedades, porque é da *humanidade antes de tudo* ³⁹.

Celebrar o que é da humanidade inteira, sem deixar de dar passagem ao original, estar do lado da liberdade na arte, sem condenar os que, no campo dessa mesma arte, foram fiéis a códigos, ter o seu quinhão de identidade com os contemporâneos, sem fazer tábua rasa das dávidas dos antigos; enfim, ter a coragem de apontar rumos e de respeitar rumos não apontados, tal parece ter sido o sensato comportamento de alguns sectores da crítica portuguesa do Romantismo, no respeitante à Literatura teatral.

(1983)

1. Alexandre Herculano, «Teatro Moderno, I Teatro Espanhol», e «A Casa de Gonçalo», em *Opúsculos*, IX, tomo I, Bertrand, Lisboa, 1907; António Pedro Lopes de Mendonça, «A Poesia e a Mocidade», em *Ensaaios de Crítica e Literatura*, Tipografia da Revolução de Setembro, Lisboa, 1849; Luís Augusto Rebelo da Silva, *Apreciações Literárias*, vols. I e II, respectivamente, XXXII e XXXIII das *Obras Completas*, Empreza da História de Portugal, Lisboa, 1909, e *Bosquejos Histórico-Literários*, vol. I, XXIII das *Obras Completas*, Empreza da História de Portugal, Lisboa, 1909; Mendes Leal, introdução a *Os Dous Renegados*, Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis, Lisboa, 1838, e «Apontamentos para uma Questão d'Arte», em *A Redempção* de Ernesto Biester, Tipografia do Panorama, Lisboa, 1856; Tibúrcio Craveiro, *Ensaio àcerca da Tragédia*, Sociedade Propagadora (das Conhecimentos Úteis, Lisboa, 1843. Outros textos, acidentalmente aduzidos, serão oportunamente referenciados.
2. Os primeiros dramas de actualidade, como, por exemplo, *Os Homens de Mármore e O Homem de Ouro* de Mendes Leal e *Um Quadro da Vida* de Ernesto Biester, são publicados por esta altura.
3. Luís Francisco Rebello, *O Teatro Romântico (1838-1869)*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Biblioteca Breve, Lisboa, 1980, p. 53.
4. Vitorino Nemésio, *Relações francesas do Romantismo Português*, Biblioteca da Universidade, Coimbra, pp. 94 e 97.
5. Mendes Leal, *Uma questão*, p. XIV.
6. Rebelo da Silva, *Apreciações*, I, p. 63. O caso do teatro espanhol do século XVII será diferentemente avaliado.
7. A. Herculano, *Opúsculos*, IX, p. 141.

8. Rebelo da Silva, *Apreciações*, I, p. 64.
9. Lopes de Mendonça, em *A Revolução de Setembro*, 26 de Março de 1953.
10. Rebelo da Silva, *Apreciações*, I, pp. 58-59.
11. Lopes de Mendonça, *Ensaio*, pp. 55 e 63.
12. A. Herculano, *Opúsculos*, IX, p. 141.
13. Rebelo da Silva, *Apreciações*, II, p. 120.
14. Rebelo da Silva, *Apreciações*, I, p. 61.
15. A. Herculano, *Opúsculos*, IX, p. 141, e Rebelo da Silva, *Apreciações*, II, p. 113. Lembremos que a valorização deste teatro na Espanha de oitocentos foi posterior à que se verificou nestes dois países e na França.
16. Importa também não esquecer o acolhimento que estes dramas tiveram no despertar do Romantismo europeu.
17. Rebelo da Silva, *Bosquejos*, p. 73; A. F. Castilho, «Bibliografia Castelhana», em *Obras Completas*, vol. II, Empresa da História de Portugal, Lisboa, 1907, pp. 93-94.
18. A. Ribeiro da Costa, «Sobre as Relações literárias de Portugal com a Espanha», em *A Península*, Porto, 1852, I vol., pp. 253-254.
19. Chez l'advocat libraire, Paris, 1822-23.
20. Charpentier, Paris, 1869.
21. *La Découverte du Nouveau Monde*, tradução de Lope, e *Il y a du mieux*, tradução de Calderón.
22. «Teatro Castelhana», em *Jornal do Conservatório*, 22 de Março de 1840, p. 124.
24. Mendes Leal, *Os Dous Renegados*, p. X.
22. Mendes Leal, *Uma Questão*, p. XV.
26. A. Herculano, *Opúsculos*, IX, pp. 128-129.
27. Este é, aliás, o modo de pensar de Fauriel, no artigo traduzido na *Revista Literária do Porto* de 1840, vols. 26 e 27, p. 221.
28. Rebelo da Silva, *Apreciações*, I, pp. 74 e 97,

29. A. Herculano, *Opúsculos*, IX, p. 132.
30. T. Craveiro, *Ensaio*, pp. 12, 13 e 14.
31. T. Craveiro, *Ensaio*, p. 20.
32. T. Craveiro, *Ensaio*, pp. 32-33.
33. T. Craveiro, *Ensaio*, p. 9.
34. A. Herculano, *Opúsculos*, IX, p. 133.
35. Mendes Leal, *Os Dous Renegados*, p. XI. Parecer menos lisonjeiro é o de Silva Abranches que, na introdução a *O Cativo de Fez* (Tipografia Portuguesa, Lisboa, 1841), fala dos «Servis regulamentos do pautado e regreiro Corneille e Racine» (p. VII).
36. Mendes Leal, *Uma Questão*, p. XII.
37. A. Herculano, *Opúsculos*, IX, p. 190.
38. Lopes de Mendonça, *Ensaio*, p. 62.
39. Mendes Leal, *Uma Questão*, p. XXV, e Ernesto Biester, *Uma Viagem pela Literatura Contemporânea*, Tipografia do Panorama, Lisboa, 1856, p. 68.

FORTUNA E INFORTÚNIOS
DE LOPE DE VEGA EM PORTUGAL
(1580-1870)

Indagar das certezas, das inseguranças e dos alheamentos dos portugueses, no seu trato de quase três séculos (1580-1870) com Lope de Vega, é tarefa à partida mais virada para o deslindar de suspeitas que para a esperança de surpresas.

O paralelismo histórico-social luso-espanhol e os sentidos da rotação cultural europeia entre o Renascimento e o Romantismo colocam-nos, ao traçar a carreira afamada de um dramaturgo do Barroco, no início de uma curva cujos altos e baixos antecipadamente podemos supor.

Não é, no entanto, inútil ou tautológica uma tal averiguação.

Antes de mais, porque não é indiferente passar das margens da hesitação para a área da segurança possível. Em segundo lugar, porque os magros frutos, que, por ventura, se alcancem, deixam a claro lacunas que importará de futuro preencher.

Finalmente, porque, a propósito da ressonância de Lope em Portugal, algumas coordenadas do teatro português serão objecto de precisão e de novos quadros de relacionamento.

À linearidade cronológica de uma exposição sem rupturas, preferiu-se, na arrumação do material, a ordenação em fases, sinalizadas por testemunhos que estimulam a colocação de interrogações, para as quais se procurará respostas que as justifiquem, corrijam ou invalidem.

OS PRIMEIROS COMENTÁRIOS

Em 1657, na apresentação que de Lope de Vega nos fazia, directa ou indirectamente, D. Francisco Manuel de Melo, concertavam-se a simpatia do crítico e a admiração do espectador teatral ¹. O que não significa que a simpatia fosse incondicional nem que a admiração se irritasse com abalos que se avizinhassem.

Que Lope passava então nos palcos portugueses pelos primeiros dissabores, parece fora de dúvida; a outros e mais recentes dramaturgos se iam talvez apegando os frequentadores de teatro, naqueles tempos de mudança de hábitos e sensibilidades.

Esta é, pelo menos, a lição que pode colher-se do remate dos amenos e favoráveis pareceres que sobre ele se cruzam, no *Hospital das Letras*:

LÍPSIO

De que se queixa, finalmente?

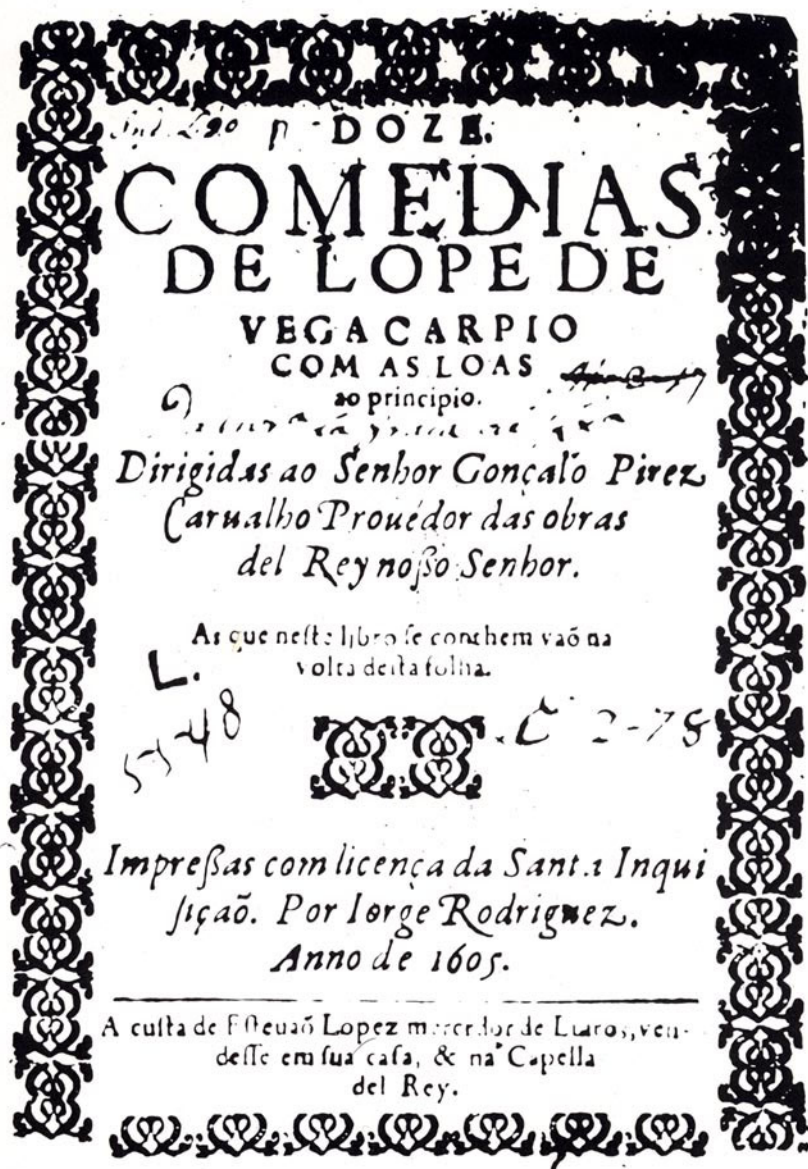
AUTOR

De que, chegando, ou sabendo de que seu nome servia de rubrica a toda a cousa boa, pois desde os vivos aos mortos e desde todo o sensível ao insensível não havia outro encarecimento de bondade se não dissesse era de Lope, e sendo isto assim, agora por momentos vai seu nome esquecendo.

LÍPSIO

Tenha paciência, que é só emplasto que serve nestas dores. Os gostos variam com os tempos, a cuja variedade os lisonjeiros quiseram hipotecar a fermosura da natureza, como se não fosse o mais civil e cruel de seus costumes desfazer umas cousas para fazer outras. Contudo, impossível é lograr uma estimação eterna, por onde aquele que por maior tempo possuiu honra da fama não tem de que queixar-se de a não ver perdurável. Parece que a Providência fora injusta, que não pode deixar de ser justíssima, com os que viemos tanto depois ao bafo da vida, se conservasse inteiro o aplauso dos que vieram tanto antes. É necessário que se despejem os ouvidos dos viventes, como se despejam os olhos da ocupação que lhes tem feito o nome e fama dos famosos passados, para que se vejam ou ouçam e estimem os nomes e famas dos presentes ².

Os limites na atitude valorativa, esses impunha-os um senão, e senão imperdoável, que às comédias lopescas retirava o expoente da perfeição. O dramaturgo cedia à facilidade, não se assumia regularmente como crítico de si mesmo, confiava em excesso num talento que, se com frequência lhe era suficiente para conseguir o triunfo merecido, ocasiões houve que o guiou por adversas vias e enganosamente lhe permitiu que se contentasse com resultados pouco acima da mediocridade ³.



EDIÇÃO PORTUGUESA DE DOZE COMÉDIAS, ENTRE AS QUAIS SE CONTAM
ALGUMAS DE LOPE DE VEJA (1605)

Significativa é, por parte de D. Francisco Manuel de Melo, a incidência bem humorada na rapidez com que Lope dava por concluídos alguns dos seus textos.

Depois de a ter publicitado, à laia de anedota na *Visita das Fontes*⁴, a ela regressa no mesmo tom galhofeiro no *Hospital das Letras*, implicitamente questionando o brio profissional de quem tão apressadamente se desliga de um trabalho de composição dramática; só que o remoque é, apesar de tudo, mais benévolo que severo; a censura atenua-se na maleabilidade propositada de uma linguagem que aconselha a perdoar:

QUEVEDO

Não tendes razão, que, certo, que nenhum desses que celebra a antiguidade, bebeu mais folgadamente as águas de Helícona; donde procedeu a grande e suave cópia dos seus versos, afirmando de si que correspondera cinco folhas de papel impresso a cada dia de sua vida.

BOCALINO

Agora, por essa cópia, me veio à lembrança o que acerca dela disse em Madrid um certo dómine da minha pátria a outro capigorrão espantadiço.

QUEVEDO

Como foi o caso? Contai-no-lo, se não é do número dos casos desestrados, que fazem agouro ouvidos, como o sal derramado na mesa de tacanho.

BOCALINO

Eis ali vai Lope de Vega – dizia o parvo do castelhano –, que é tão grande poeta, que, por amor de um seu amigo, fez em uma noite uma comédia, com loa e entremezes, que é a cabedela do contentamento. Sorriu-se, o nosso caporal e lhe tornou: – Senhor, se assim foi como dizeis, tendes provado que é bom amigo, mas não bom poeta ⁵.

A falta repreendida esbate-se de facto na rede apertada das grandezas e dos acertos de Lope de Vega. Nestes, claro, se adentra sobretudo a meditação literária de D. Francisco Manuel.

Datado, como se disse, de 1657, o *Hospital das Letras* era dos quatro *Apólogos Dialogais* aquele que o autor tinha em maior estima, apesar de ser talvez o menos logrado. A acumulação de nomes de autores e títulos de obras, muitos dos quais pouco conhecidos ou até praticamente ignorados, acaba por fatigar o leitor que nem sequer encontra no Apólogo os mesmos elementos de teatralidade que animavam os três anteriores.

Mas, a importância do *Hospital das Letras*, no conjunto da obra de D. Francisco Manuel de Melo, e até no panorama da Literatura setecentista, é inegável. Nele se condensam reflexões sobre os géneros literários e informes críticos que não só nos permitem conhecer melhor o pensamento do doutrinador, como até aclarar concepções e esquemas estéticos de toda uma época controversa como é o Barroco.

Por ordem de Apolo, os livros do Autor, os de Francisco Quevedo, os de flamengo Justo Lúpsio e os do italiano Trajano Boccalini reúnem-se numa livraria transformada em hospital, para diagnosticar as maleitas de autores e obras ali expostas.

São, no entanto, os escritores e não os textos que interpelam e replicam.

As apreciações denotam uma relativa uniformidade de critérios, embora cada um dos intervenientes tenha no Apólogo uma função determinada. Ao Autor, compete identificar os doentes do hospital e interpretar as suas queixas. A Quevedo e Boccalini cabem observações coerentes com dois grandes intérpretes do Barroco. A Justo Lúpsio, como mestre reconhecido de todos eles, pertence o enunciado dos princípios, o remate das discussões com uma doutrinação acertada, o esclarecimento das ideias menos claras.

É a propósito de poesia lírica que Justo Lúpsio é chamado, com mais frequência, a definir os seus conceitos. De um modo geral, podemos concluir das suas afirmações que, para ele, como para D. Francisco Manuel, o essencial da poesia se encontra no trabalho de forma; os conceitos subtis, o objectivo moralizador ou crítico, a própria fábula são ingredientes secundários.

Não só, porém, da poesia lírica se ocupam os quatro interlocutores. A epopeia merece-lhes também um conjunto de reflexões. Centram-se elas em torno das leis e preceitos cuja observância alguns críticos julgam fundamentais para a feitura do verdadeiro poema épico. A conclusão desta vez parece fornecê-la Boccalini que, minimizando o valor das regras, deseja que «faça cada um o seu poema segundo Deus lhe ajudar»⁶.

O paralelo entre a antiga farsa e a nova comédia é, no quadro do debate sobre a dramaturgia, objecto de vivo diálogo; Quevedo reclama para Lope de Vega o título de criador da verdadeira comédia, mas o autor português intervém e lembra os nomes de Gil Vicente, em seu entender «o mais engraçado cómico que nasceu dos Pirineus para cá»⁷, Sá de Miranda, Camões e tantos outros que o antecederam. Lúpsio encerra o assunto,

referindo o carácter morigerador que pode e deve ter toda a boa comédia.

Não nos arredemos, porém, de Lope de Vega. Na procissão dos submetidos a juízo crítico, ele segue-se de imediato a Gôngora e é introduzido como «aquele a quem seguiram todos: o aplaudido e universal poeta Lope de Vega Carpio»⁸.

Na sua variada trajectória de artista da palavra, são os textos dramáticos que lhe garantem o bom nome e a gratidão dos que o lêem ou vêem representar. Aliás, a comédia, como subgénero dramático, é em si mesma matéria de uma interferência acalorada de Justo Lipsisio; na sua força didáctica, como documento que previne contra «as trapças do mundo»⁹, está, segundo ele, a sua maior valia; valia que os antigos sempre lhe reconheceram e que os modernos se não atreveram a negar-lhe.

O comediógrafo tem, portanto, jus ao agradecimento e ao aplauso do público, porque com exemplos o ensina e diverte. Lope, autor de infinitas e diferentes comédias, deveria, pois, à partida, ter assegurado o acolhimento amigo destes doutos interlocutores do *Hospital de Letras*.

Mas, a verdade é que esta predisposição se concretiza em sentenças particularmente encomiásticas, porque ele não foi apenas um entre vários autores de comédias. Ele foi o iniciador de uma nova arte de fazer teatro que rompeu com a prolixidade da velha farsa e moldou a comédia a uma *agradável e conveniente forma*¹⁰. Estilo e traça da intriga mudaram com Lope: com ele nasceu o novo teatro espanhol, ainda que seja falso que ele tenha desprezado os antigos, como alguns menos avisados pretendem.

No teatro, fez escola, teve discípulos de razoável mérito, conquistou o diversificado público simpatizante do espectáculo; a sua excelente reputação justificava que rotular um texto como *de Lope* correspondesse a atestar a sua alta qualidade literária.

Só que, como nos ensinavam D. Francisco Manuel e os seus amigos, não há estrela que sempre brilhe, num universo em que vivem homens que mudam e costumes que se substituem. Ainda mal para o renome do grande Lope de Vega, mas ainda bem, como pensavam os que então o julgavam, para os poetas que vieram depois dele com saudáveis propósitos de se tornarem notados¹¹.

Perante um Lope, ainda relativamente ao abrigo do maldizer da crítica, mas talvez em riscos de decréscimo de popularidade junto do público espectador, nos encontramos, assim, aquando da publicação do *Hospital das Letras*. Irá o desfavor popular, que se anuncia, regredir ou estacionar, moderar-se ou crescer ainda? E, entre os responsáveis pela reflexão sobre a arte dramática, que posicionamento acabará por enxergar-se? Caminharão a par, nas suas adesões e nas suas resistências, os que apenas vão ao teatro e os que também pensam sobre ele?

Renunciemos por agora ao esclarecimento imediato e debruçemo-nos sobre uma resposta que nos chega um século mais tarde.

Em 1766, representa-se, no Teatro do Bairro Alto, o *Teatro Novo* de Correia Garção¹². Trata-se de uma peça de modestas ambições; nem uma intriga organizada, nem personagens capazes de agarrar o espectador, nem a devida cautela com a impreparação do público. Mas, trata-se, em todo o caso, de um texto que nos pode ser útil, na rota que vimos percorrendo.

O seu entrecho resume-se a pouco: um ex-agiota arruinado, mas hábil e imaginativo, procura obter a concordância de um velho compadre, recém-regressado do Brasil com uma gorda fortuna, para o seu projecto de abertura de um teatrinho rentável que o poupe à miséria e lhe afiance uma sossegada velhice.

Em sua casa, reúne então um pequeno grupo de gente do mundo do espectáculo, um cenarista, um mestre de música, um poeta e outros oficiais do ofício, as filhas, alguns amigos, e o indispensável compadre, aliás, irremediavelmente apaixonado por uma das raparigas.

Congraçam-se esforços para acertar num bom repertório, ou, antes ainda, no título com que há-de estreiar-se a companhia em formação.

Ignoremos a fragilidade da acção e a superficialidade das figuras dramáticas; porque o que realmente nos convém é comentar a ruidosa discórdia, que dificulta a selecção das obras, em termos de enfeixamento de tendências no teatro português setecentista e, claro, nele encaixar a ventura ou desventura da *comedia* espanhola.

Quem vem a terreno bater-se por ela? O septuagenário e ridículo brasileiro, espantado por nenhum dos presentes a ter ainda trazido à discussão:

Que podem parecer-me tais loucuras?
Estou tonto de ouvir estes senhores!
Parece-me que estou entre Paulistas
Que arrotando congonha, me aturiam
Co'a fabulosa ilustre descendência
De seus claros avós, que de cá foram
Em jaleco e ceroulas. Mas pergunto:
As comédias de Calderón, Moreto,
Cándamo e Salazar, isso não presta?
Têm bichos, meus senhores? Tanta gente,
Imperadores, réis, infantes, duques,
Os condes e os marqueses qu'as ouviam
Com gosto e com prazer, eram uns asnos?
Só estes meus senhores têm juízo? ¹³

Com o arrazoado do ricaço, alguma coisa aprendemos: ninguém, a não ser um velho bota de elástico, de poucas luzes e pouco tino, se lembra do teatro espanhol, quando se trata de aprontar um texto talhado para êxito de bilheteira; e mais, nem sequer a esse galã ao invés da moda ocorre o nome de Lope de Vega; Calderón e Moreto, Cándamo e Salazar são autores que de bom grado veria representados.

Quanto aos outros companheiros de tertúlia, cada cabeça sua sentença.

À jovem Branca, só a prendem as óperas portuguesas do popular António José da Silva, o Judeu, que as escrevia para cenas de bonifrates, em voga crescente no Teatro do Bairro Alto. ¹⁴

O cenarista propunha arranjos capazes de desencadear fortes emoções, elogiava as tramóias, as alterações bruscas dos espaços cénicos, a simulação de incêndios e trovoadas, de mares, de dragões, de batalhas ¹⁵.

E havia ainda quem estivesse do lado da pantomima com árias e duos, quem porfiasse na alternância entre prosa e música, quem confessasse deliciar-se com a pura ópera à italiana.

No final, porém, foi o conselho do poeta que a todos convenceu: certo de que o bom teatro recreia e moraliza ao mesmo tempo, ele apostava, desde o início do debate, no primado do texto literário, na língua portuguesa, na dicção esmerada, no apuro da frase e do verso, na elevação do assunto, na regularidade da construção dramática.

Recortemos, de uma das suas tiradas, alguns excertos:

Errado vai quem julga que o teatro
Só para divertir o povo rude
Dos antigos poetas foi achado.
Com mais alto desígnio, Atenas, Roma,
E outras cidades mil o receberam.
Pode nele ensinar-se à mocidade
Guardar as santas leis, a fé devida
À cara pátria, ao príncipe, aos amigos.

Pode nele mostrar-se quanto é feio
O pálido semblante da cobiça,
Da avareza infeliz, da triste inveja.

... ..

Daqui venho a tirar que no teatro
Não devemos sofrer drama imperfeito
Cuja graça consiste na doçura
D'afeminada música moderna,
Na remendada frase de mil vozes
Bárbaras, ou guindadas, ou rasteiras.
Longe, longe de nós esta mania:
Restauremos o português teatro,
Desagravando a casta língua nossa
Dos aleives que sem razão lhe assacam. ¹⁶

Muitas das suas anteriores palavras haviam, aliás, sublinhado que o ponto de partida de uma boa realização teatral tem de ser um bom texto dramático e que não há bons textos dramáticos sem o respeito pelas regras:

Senhor Aprígio Fafes, o teatro
Depende, mais que tudo, do poeta.
Que fazem bastidores e instrumentos
Sem dramas regulares? Uma boa
E perfeita tragédia, inda despida
Da magnífica pompa do aparato,
Tem mais graça e mais força qu'um mau drama
No teatro de Régio ou de Veneza,
Com soberbas tramóias recitado ¹⁷.

Inteiramente do seu lado, no final da sessão, o dono da casa decide-se por uma *Ifigénia*, de que ele era autor, e lança o repto para a restauração dum teatro português:

Inda o Fado não quer, inda não chega
A época feliz e suspirada
De lançar do teatro alheias Musas,
De restaurar a cena portuguesa.
Vós, Manes de Ferreira e de Miranda,
E tu, ó Gil Vicente, a quem as Graças
Embalaram o berço, e te gravaram
Na honrada campa o nome de Terêncio,
Esperai, esperai, qu'inda vingados
E soltos vos vereis do esquecimento.

Ilustres Portugueses, no teatro
Não negueis lugar às vossas Musas:
Elas, não as alheias, publicarão
De vossos bons avós os grandes feitos,
Que eternos soarão em seus escritos.
E podeis esperar paga tão nobre
Se, detestando parecer ingrato,
Lhe defenderdes o paterno ninho
E quiserdes com honra agasalhá-las ¹⁸.

Sobre este propósito de relançamento de um teatro nacional, com raízes quinhentistas, mas doutrinariamente dependente da preceptiva neoclássica, se manifestou, de resto, em muitas ocasiões, Correia Garção; assim se integrava, aliás, numa das zonas de combate da Arcádia Lusitana que, em 1756, planeara com Cruz e Silva e de que continuaria a ser um dos membros mais ilustres.

Nas suas *Dissertações* ¹⁹, Garção é o divulgador competente de uma teorização literária de cunho neo-aristotélico que abarca a poesia em geral, mas investe com particular empenho no exame do género dramático; o culto do racional e do verosímil, o conceito de imitação, a limitação do cómico e do trágico, a legitimidade dos preceitos são alguns dos temas que desenvolve.

E não é por acaso que, ao concatenar umas com as outras as suas posições, se nos esboça um sistema estético de sinal bem contrário àquele outro que, século e meio antes, em 1609, Lope de Vega dera a saber em *Arte Nuevo de hacer Comedias*. Basta trazer à lembrança a sua inclinação

pela tragicomédia, o seu modo insubmisso de olhar para as leis das unidades, em suma, a sua descontraída desavença com Aristóteles:

... ..
no hay que advertir que pase en el período
de un sol, aunque es consejo de Aristóteles,
porque ya le perdimos el respeto
cuando mezclamos la sentencia trágica
a la humildad de la bajeza cómica;
pase en el menos tiempo que ser pueda,
si no es cuando el poeta escriba historia
en que hayan de pasar algunos años,
que éstos podrá poner en as distancias,
de los dos actos, o, si fuere fuerza,
hacer algún camincho una figura,
cosa que tanto ofende a quien lo entiende,
pero no vaya a verlas quien se ofende ²⁰.

Ao tratado de Lope, não terão decerto faltado em Portugal adeptos e discípulos, divulgadores e comentaristas. No entanto, em meados do século XVIII, em signo de neoclassicismo e de neo-aristotelismo, não era por ele que se guiavam os teorizadores, nem era a sua leitura que formava os dramaturgos.

E, se Lope doutrinador estava assim longe do doutrinador Correia Garção, que admira que do seu teatro se esquecesse o dramaturgo do *Teatro Novo*?

Mas, e aqui ficam mais interrogações à espera de resposta, que significado real tem esta frieza para com os comediógrafos de Espanha? Cumpriram-se de facto os receios de Lope, quanto a um progressivo voltar de costas ao seu teatro? Ou, o que é diferente, espelhava o *Teatro Novo* os preconceitos de um grupo minoritário de cultura aristocratizante, para a qual contava mais saber imitar, espartilhar e arremedar harmonia, que criar, passar ao lado dos preceitos e acudir à variedade e à diferença?

Fosse como fosse, a estrela de Lope de Vega estava bastante mais embaciada que cem anos antes. E só muito mais tarde se lhe atentaria de novo no brilho.

Em 1830, Alexandre Herculano²¹ projecta, para a revista *Panorama*, uma série de artigos sobre *História do Teatro Moderno*²², cuja oportunidade justifica com o interesse crescente dos seus compatriotas pelas coisas de teatro:

Há um ano a esta parte que o teatro começa a ter entre nós a importância que há muito tinha entre as outras nações da Europa. Acontecimentos, vulgarmente sabidos e que não vêm ao nosso propósito, contribuíram para que a reforma do teatro, em todas as suas partes, que em todas dela carecia, excitasse o espírito público: os periódicos falam já das actuais representações, e julgam bem ou mal, não só as novas tentativas literárias que se têm feito, mas o modo por que são levadas à cena e executadas pelos actores; e não são, por certo, esses artigos os que se lêem com menos avidez²³.

Num destes artigos, tem o teatro espanhol o seu quinhão. Nem tudo o que nele se diz é encomiástico; muito pouco se fica pelo lugar comum; quase tudo é revisto, à luz de critérios modernos, a que não é estranho um pendor benevolente e apreciativo.

Seguindo uma linha diacrónica, Herculano endossa a Torres Naharro a feliz paternidade dos «primeiros dramas regulares espanhóis»²⁴, nos quais celebra a *invenção feliz*, os *caracteres bem traçados* e o *diálogo vivo*²⁵.

Tal não obsta, no entanto, a que aceite ser Lope de Rueda o fundador do teatro nacional e popular em Espanha; grande poeta e grande actor, cabe-lhe a honra de ter generalizado a divisão em jornadas e os intróitos, mais tarde chamados loas; de poeta ambulante passou a poeta da corte, e na corte foi benquisto e continuado.

A construção dos primeiros teatros fixos e o avanço da pompa cénica suscitam a Herculano várias considerações; é, porém, ao dar-nos conta da polémica sobre a libertação da arte e do papel de Juan de la Cueva, que o seu ideário começa a definir-se mais claramente:

Digno é de notar-se que já no século XVI se acha em Espanha travada a guerra entre os escritores dramáticos, que pugnavam pela sua liberdade, e os críticos, que os queriam sujeitar aos preceitos de Aristóteles. Era assim que enquanto o retórico Pinciano clamava que respeitassem as três unidades, de que nenhum caso se fazia, João de la Cueva tomava despejadamente a seu cargo defender as liberdades dramáticas no seu Exemplar Poético. Pugnava por elas porque eram o fruto de uma série de

séculos que tinham abolido todos os antigos costumes; – porque eram mais favoráveis aos voos atrevidos da imaginação: – e porque, enfim, eram o mais adaptado meio de agradar ao público. Mas, apresentando tão judiciosa opinião, estabelecia máximas para regular as composições dramáticas, tais que serão sempre aprovadas pelo bom juízo e bom gosto, posto que os seus compatriotas nem destas mesmas fizeram caso, no seu ardor contra toda a casta de restrições literárias ²⁶.

Estas afirmações e as que as completam, sobre a imaginação dos espanhóis, introduzem a meditação acerca do teatro barroco.

Olhados por uma compreensão entre reservada e generosa, os acertos e desacertos de Lope de Vega não tardarão a ser esmiuçados.

Ouçamos os desacertos: prezou em demasia o efeito, e em demasia menosprezou o apuro artístico; abandonou-se ao excesso na feitura das cenas, no emaranhado de certas réplicas, no pluralismo da versificação.

E verifiquemos como são em parte compensados pelos acertos: tirava sábio partido do gosto e das paixões do público, era bem sucedido na diversidade dos incidentes, no manejo do diálogo, no enlace dos sentimentos, na concepção dos caracteres; não teve modelos nem imitadores de muita qualidade, mas fez uma escola; em Calderón de la Barca, viria Lope a encontrar o sucessor capaz de o ultrapassar, em talento e em sabedoria dramática.

Retenhamos a síntese positiva:

Na grande porção que nos resta das suas inumeráveis composições, o que mais admira é a inexaurível invenção de incidentes, a variedade de caracteres, o jogo das paixões, e o mimoso e subtil do diálogo; mas todas estas brilhantes circunstâncias estão como que afogadas na espantosa exuberância com que pululam, em cada cena, em cada fala, e até em cada verso. Cumpre, porém, que digamos que, nem no seu país nem fora dele, teve Lope de Vega modelo que imitasse, ou rival que excitasse a sua emulação ²⁷.

Para Calderón, como já esperávamos, reservará o autor mais rasgados e pormenorizados elogios, apoiando, na sua obra, a convergência perfeita do saber e da inspiração, do amor pelo público e do respeito pela arte, da imaginação e do rigor.

Se a Lope menos enaltece e mais censura, é porque a sua tão justamente apregoada moderação a isso o obriga. Em todo o caso, a sua

voz crítica é a primeira que, depois de quase duzentos anos, se levanta, em Portugal, para registar com decisão as suas qualidades dramáticas e até lamentar que, como outros, ande arredado das casas de representação. Porque, em começos do século XIX, isso sim, Lope e o teatro espanhol eram de facto ausências nos repertórios das companhias peninsulares:

Pelo que respeita a presente estimação teatral, que se faz dos antigos dramaturgos espanhóis no seu próprio país, devemos observar que, enquanto Lope de Vega está desterrado nas bibliotecas, e enquanto Calderón e Moreto raras vezes sobem à cena, Tirso de Molina, de quem já falámos, aparece mais frequentemente no teatro que outro qualquer antigo escritor dramático ²⁸.

OS PRIMEIROS TEMPOS

Antes de 1657, Lope de Vega era por certo um dramaturgo bem conhecido e muito apreciado em Portugal. Se sobre isto nos não deixam na indecisão as lisonjeiras palavras de D. Francisco Manuel, a verdade é que por muitas outras vias nos chegam notícias que lhes confirmam a pertinência.

A pesquisa por bibliotecas públicas e particulares revela-se, neste caso, pouco frutuosa, embora não deixe de ter interesse anotar que, do espólio de algumas, fazem parte, com proveniências várias, muitas das mais antigas edições de textos lopescos.

Assim, por exemplo, de *La Arcádia* (1589) encontram-se com frequência exemplares de 1602, 1617 e 1630, de *La Jerusalén Conquistada* (1609), é possível o acesso à primeira edição e às que imediatamente se lhe seguiram (1611 e 1613) e o mesmo pode dizer-se de *La Dorotea* (1632) e de *El Peregrino en su Pátria* (1604) ²⁹.

Quanto às *comedias*, porém, o panorama é diferente; muito acidentalmente, apenas as partes 2.^a, 6.^a, 20.^a, 23.^a e 25.^a figuram no acervo de algumas bibliotecas ³⁰. Destas, a 2.^a foi mesmo editada em Lisboa, em 1612³¹; aliás, já em 1603 e 1605 aqui tinham sido dadas a público as *Seis Comedias* e as *Doze Comedias* ³², colecções que contam com obras de Lope, mas lhe não são inteiramente consagradas.

Não é, pois, o inventário de textos escritos que nos encaminha para conclusões gratificantes sobre a popularidade do Fénix. E nem isso nos surpreende, porquanto ninguém ignora hoje que o texto teatral se destinava então directamente à representação; a leitura vinha posteriormente; a maior parte das edições de obras dramáticas era ulterior à exibição nos palcos.

Escasso seria assim o contributo dos poucos que liam Lope de Vega para a sua glória de comediógrafo; nas primeiras décadas do século XVII, era de imediato, nos pátios de comédias, nas casas senhoriais, nos improvisados tablados de província, que um amplo e variado público proclamava as suas preferências com aplausos e gestos de contentamento e, em Portugal, era o teatro espanhol que esse público mais prazenteiramente recebia, gozando da intimidade com as acções destemidas e com os lances amorosos em que ele era pródigo:

As primeiras companhias teatrais espanholas vêm para Lisboa atrás da Corte filipina. O teatro sai dos palácios e penetra na vida citadina.

A citação pertence a Luciana Stegagno Picchio, na sua *História do Teatro Português*³³, onde se acrescenta de seguida, quando se descrevem os espaços teatrais, que o *alfacinha* neles se regozijava com o melhor de Lope, Tirso, Calderón e Vélez de Guevara, interpretados sempre por célebres companhias castelhanas, a par de outros altos engenhos espanhóis e daqueles autores portugueses que, levados pela moda, usaram mais do castelhano que do português, como língua literária³⁴.

Pode escrever-se, sem margem de erro, que as companhias espanholas tiveram, na prática, o exclusivo do desempenho de comédias em Portugal, até aos tempos de D. João V; foi nessa altura que, no Pátio das Arcas, se revelaram os primeiros dramas falados em português e por portugueses.

Este Pátio das Arcas foi o mais importante de quantos, à semelhança dos *corrales* espanhóis, administrados pelos hospitais (no caso português, o Hospital de Todos-os-Santos), em Lisboa, se construíram.

É-lhe anterior o do Borratém (talvez 1588), mas por pouco, visto que da sua edificação foi encarregue, em 1591, Fernando Latorre, que viria a ser o seu primeiro empresário. Sucedeu-lhe sua mulher D. Catarina do Carvajal que por várias vezes viu alongadas mercês régias anteriores.³⁵

É exactamente esta, a mulher enérgica de quem se conta que «quando, uma tarde, a Câmara lhe tentou trancar as portas das Arcas» fez sair «o Bando da Misericórdia com charamelas, a apregoar a toda a freguesia de Santa Justa que ali se continuaria a representar Lope de Vega e Calderón de la Barca» ³⁶.

Salvou assim o seu pátio de imerecido encerramento e deixou-nos avisados da popularidade de Lope e de outros grandes do teatro de Espanha, na baixa lisboeta.

Sobre quais as companhias espanholas que actuaram no Pátio das Arcas, há muitas convicções e alguma informação.

Sabe-se que as numerosas companhias de *légua*, menos consideradas porque itinerantes, desorganizadas e às vezes dadas à pilhagem, passavam frequentemente a Portugal, quando não a Itália, à Flandres e até à América.

Mas, a um pátio com direcção responsável, acorreriam sobretudo as de *título* que, nem por serem *fixas*, deixavam de fazer as suas digressões a Sevilha, a Valladolid, a Lisboa.

Haviam começado com treze ou catorze actores, mas, cerca de 1620, contavam já com vinte, total, aliás, julgado ainda insuficiente.

Desde 1579, tinham ao seu dispor o *Teatro de la Cruz*, e, desde 1583, o *Teatro del Príncipe*, em Madrid. Eram doze, em tempos de Filipe IV, e não raro mantinham-se em cena por largos períodos de tempo.

Em alguns manuscritos e primeiras edições de peças lopescas, há indicação sobre as companhias, os autores e principais actores a quem era confiado o seu desempenho ³⁷.

Sabemos por isso que puseram em cena peças suas companhias tão acreditadas como as de Prados, Riquelme, Morales Medrano, Heredia, Tomaz Fernandez, Baltasar Osorio, Cristóval de Avendaño, Vallejo e Pinedo. Relativamente a estas últimas, podemos até avançar que Lope escreveu nada menos de que dezanove *comedias* previamente ajustadas às possibilidades práticas de execução teatral da companhia de Pinedo e louvou de modo especial a harmonia e a concórdia que reinavam na de Vallejo ³⁸.

Quanto aos actores, a que iam destinados os principais papéis, independentemente daqueles que os próprios autores das companhias por vezes para si reservavam, certificam-nos palavras do mesmo Lope que o representavam a contento Granados, Rios, Villegas, Vergara, Santiago Ortiz, Josefa e Mariana Vaca e Roque de Figueroa, entre outros.

Se, repetimos, de Espanha saíam muitas companhias de *título* para Portugal, muitas destas por cá terão por certo permanecido algum tempo e desfrutado do carinhoso acolhimento dos espectadores portugueses.

Gustavo de Matos Sequeira faz menção pormenorizada de algumas situações protagonizadas por actores e actrizes espanhóis ou ligadas à estada em Lisboa de certos agrupamentos teatrais.

Refere assim a *troupe do Heredia*, que trouxe a moda dos cenários à Lope de Rueda, as protagonistas Josefa Vaca, Barbara Coronel e Riquelme, que deram volta ao miolo dos portugueses, Garcês, que foi galã até aos oitenta anos, e ainda a dinastia dos Prado, os Escamillas, Cosme Peres, Felix Pascoal, Morales, Miguel e António Roiz, Amarilis, etc.³⁹

Não nos é ainda possível inventariar as obras de Lope constantes dos repertórios com que estes autores e actores cativavam o público português. Mas, do que fica dito, não se afigura temerário concluir que elas não seriam das mais esporádicas; esperadas com entusiasmo, aqui se apresentariam regularmente com os cenários, os gestos, as vozes e as figuras de excelentes companhias de cómicos.

Isto, desde finais do século XVI, repetimos, embora talvez mais ininterruptamente desde começos do século XVII.

O manuscrito de *La Prueba de los Amigos*, por exemplo, está datado de 1604; a obra estreou-se em Madrid, em 1608, e a licença para exibição em Portugal é de 1609⁴⁰.

Apesar de a sua publicação só se ter verificado em 1873, há sinais inequívocos da sua popularidade. Bem interpretada decerto por António de Granados, para quem expressamente foi desenhada a principal personagem, a obra dramatiza sequências que dificilmente deixariam indiferente a sensibilidade dos povos peninsulares. Aquele jovem, generoso, ainda que em excesso esbanjador, que, em momentos de necessidade extrema, se vê abandonado por todos aqueles a quem tinha valido, movia com facilidade a simpatia dos espectadores. Do mesmo modo que à mulher que, com desinteressado amor, de longe o fora acompanhando, e, para o livrar de apuros, se desfizera de jóias e dinheiro, não regateariam as plateias a sua ovação sentimental.

De 1618 está datada outra licença para representação em Lisboa, a de *La Discordia en los Casados* que deve ter sido divulgada em Madrid em 1611⁴¹.

O texto requer luxuosa e variada encenação; no palco, têm de alternar salas de duas cortes, igualmente ricas e requintadamente

adornadas, e zonas ao ar livre, onde possam brilhar festividades de camponeses com os seus cortejos alegóricos, travar-se duelos e batalhas campais, imaginar-se esconderijos e zonas armadilhadas. Os trajes terão de sublinhar o poder dos nobres, a alegria dos rudes, os disfarces dos traidores.

A acção é recheada de imprevistos e de expectativa e não desdenha o elemento macabro. Mas o remate deixa contentes os que vibraram com os amores daquele rei e daquela duquesa que infames cortesãos tudo fizeram para separar.

Demos, pois, por assente, apesar das omissões que importa resolver, e das generalidades que terão de ser parcelada e criteriosamente documentadas, que a capital portuguesa, e mais especialmente o seu concorrido Pátio das Arcas, apoiaram com fervor Lope de Vega na transição do século XVI para o XV e já entrado este.

Pelo que à província respeita, porém, muito escassos são os elementos de que dispomos, até mesmo para conjecturas.

Por isso vale a pena reproduzir e esmiuçar este testemunho: de Miguel Leitão de Andrade ⁴², ao dar contas de umas festa em Pedrogão-o-Grande, em honra de Nossa Senhora da Luz. Diz ele que, de noite, à luz de tochas, e no adro da Igreja, armou um teatro em cima de quatro tinhas, com vigas e tábua, juntaram-se bancos e cadeiras para os homens e reservaram-se janelas e telhados para as mulheres. Um grupo de jovens amadores, entre os quais muitos estudantes, com fatos idos de Lisboa, representou então *La Ocasión Perdida* do popular Lope de Vega, com grande perfeição e a contento dos assistentes ⁴³.

A peça, recordemos, reúne excelentes condições para ser apresentada de noite e ao ar livre, visto que só um ambiente nocturno poderá tornar minimamente verosímil a sua intriga. É que nela se obstinam amores impossíveis, que se cruzam, coberto de uma escuridão que torna irreconhecíveis os vultos de quantos, por prazer ou imposição, partem para insuspeitados diálogos com apaixonados que lhes desconhecem a verdadeira identidade.

O desfecho dá a cada qual a sua parte de felicidade: D. João de Haro, o protagonista, injustamente desterrado pelo rei de Leão, é reabilitado e casa relativamente a seu grado; uma princesa da Bretanha, que dele se enamorara, aceita desposar-se como a sua condição social exigia, com o rei de Leão que por ela perdera a cabeça; damas e cavaleiros das duas cortes, todos ele descobrem os pares adequados ao seu grau de fidalguia.

Perante esta acidentada e prazenteiramente concluída peripécia, pouco importaria, aos não muito exigentes espectadores, que a obra se ressentisse de certos desaires de construção, desculpáveis, aliás, em quem iniciava a sua carreira dramática, ou que o texto, que serviu de guião do espectáculo, tivesse lacunas e fraquezas.

APREÇOS E DESATENÇÕES

Diz Leitão de Andrade, e assim teriam reagido os assistentes à festa, que os papéis foram desempenhados *excelentissimamente* ⁴⁴ e que os cenários (?) *eram muito bons*, tão bons que um grupo profissional não faria melhor.

Excessos de um entusiasta, muito provavelmente, mas, em todo o caso, expressos de um modo que leva a supor que o dramaturgo em causa estava longe de ser estranho, mesmo fora dos circuitos de teatro mais habituais.

Sublinhe-se apenas de passagem algo que não carece já de reforço justificativo: a influência do teatro junto das gentes iletradas que nele encontravam uma das poucas formas de actualização e divertimento, naqueles séculos recuados de analfabetismo e ingenuidade.

Uma tal e tão acrítica influência era, como também se não desconhece, acompanhada com desconfiança pelas autoridades eclesiásticas, às quais o teatro se afigurava potencialmente nocivo para os bons costumes e para a submissão à hierarquia social e religiosa.

Por isso, os índices inquisitoriais tantas vezes condenaram textos dramáticos. Lope, por exemplo, não se livrou da sanha dos censores portugueses que prepararam o *Index Auctorum Danatae Memoriae*, publicado em Lisboa em 1624 ⁴⁵, e dividido em três partes : índice romano, índice de livros proibidos para Portugal e índice expurgatório de passos isolados. Dele se tem sempre dito que desencadeou contra o teatro uma ofensiva pouco comum e até que marca «talvez o ponto culminante da repressão intelectual» entre nós ⁴⁶. Gil Vicente, Chiado, Baltasar Dias, Sá de Miranda estão entre os muitos que a malha apertada dos inquisidores mais tenazmente constrangeu.

De Lope, são censurados um tratado de *La Arcádia*, vários grupos de versos dos *Pastores de Belén* e das *Rimas Sacras*, fragmentos de réplicas de algumas comédias da parte sexta; desta mesma parte é proibido na íntegra o drama *El Duque de Viseo*.

Nas recusas e supressões impostas, ficam espelhadas as principais preocupações dos censores: limitar as adaptações de versículos bíblicos e evitar os equívocos na interpretação de alusões ao destino, ao acaso, ao fado, à sorte.

O que se passa com *El Duque de Viseo* é especial. Tomando como partida o relato pormenorizado que Rui de Pina ⁴⁷ faz das conjuras contra o rei D. João II, nos anos de 1483 e 1484, mas sem desprezar outras versões dos acontecimentos, como, por exemplo, as dos romances populares, Lope de Vega imprime, em 1617, esta comédia cuja validade dramática não tem, talvez, sido devidamente considerada.

O ponto de vista de Lope é muito abertamente o da hostilidade ao rei que, desde o início, apresenta insensível e vingativo. O Duque de Bragança (na peça Duque de Guimarães) e os seus irmãos, aos quais os historiadores sempre imputaram propósitos de matar ou, pelo menos, de afastar do trono D. João, são, na leitura lopesca, leais servidores e valentes guerreiros, incapazes de se levantarem contra o seu legítimo senhor.

Ao Duque de Viseu, irmão da rainha, com fortes razões suspeito de ser parte interessada na conspiração, Lope fá-lo protagonista de um argumento em que a cada passo se colocam em primeiro plano as suas rectas intenções, o seu espírito de justiça, o seu ascendente natural junto dum povo que o ama e deseja para rei. A tragédia que sobre ele se abate – morte às mãos do próprio D. João II – tal como a que pouco antes vitimara o Duque de Guimarães – degolado, para exemplo – resulta, no texto em causa, unicamente das intrigas mal intencionadas de um perverso cortesão e dos ciúmes que o monarca cruel por ele experimenta.

O espírito inquisitorial não podia, sob pena de o não ser de facto, sancionar implicitamente uma perspectiva tão contrária ao bom nome de um rei de Portugal.

Saudado com alegria pelo povo que ia ao teatro e olhado com alguma suspeição por quem lhe receava a influência, Lope de Vega era também, nas primeiras décadas do século XVII, objecto da alta estima dos académicos portugueses.

Muitas referências ao seu talento, difusas mas altamente elogiativas, se encontram nas actas das sessões da Academia dos Singulares de Lisboa ⁴⁸.

Esta Academia é apenas uma entre as várias que, no Portugal seiscentista, testemunham a vitalidade de uma cultura mundana de

carácter literário, que congregava os letrados da época e recebia o apoio de casas senhoriais ou de dignatários eclesiásticos.

Os académicos reuniam-se em sessões (as Academias) cujo esquema se repetia: a um discurso introdutório do Presidente, seguiam-se os contributos dos restantes membros. Os temas, como pode avaliar-se por esta breve resenha, não tinham elevação nem unidade:

... uma dama a quem pedindo Fábio uma prenda, soltou o cabelo e lhe deu com a mão uma figa; a convalescença de Amariles; uma dama que expelindo da boca uma folha de rosa, que nela tinha, se lhe pôs em uma face; uma dama que chorava por haver perdido umas contas de lágrimas de cristal; uma dama que cegou de chorar uma ausência; uma dama que lendo a uma luz um papel de seu amante, queimou parte do seu cabelo; uma dama que chorou tanto sobre o retrato de seu amante que lhe apagou a pintura; uma dama que tendo no peito um Cupido de azeviche, lhe estalou aos raios do Sol; uma formosa dama que tendo bons olhos não tinha nem um dente; Filis, que deu a Fábio a espadinha na cabeça por lhe haver pedido uma prenda; Filis, a quem pediu Fábio uma mão e negando-lha lhe concedeu um cravo que nela tinha; Fábio, a quem disse sua dama que lhe parecia melhor às luzes de uma vela que aos raios do Sol; uma dama que trazendo em si vários corações de pedras e metais, disse que o de ferro estimava mais que todos: a morte de uma religiosa do Convento de Santa Clara de Lisboa, chamada Brites da Glória; uma dama que Fábio amava por ser calva ⁴⁹.

A nós, porém, importa-nos a averiguação da incidência de Lope na doutrinação dos académicos, independentemente da conotação ligeira e assistemática que ela possa assumir. E a verdade é que os dados colhidos num tal inquérito, são acessíveis precisos e abundantes: a *Academia dos Singulares* venerava Lope de Vega como conceituado homem de letras, digno de emparceirar com os maiores que a humanidade conheceria.

O primeiro tomo dos relatos das suas sessões, dedicadas Apolo, exhibe no rosto um emblema constituído por uma pirâmide de livros – Homero, Aristóteles, Virgílio, Ovídio, Horácio, Camões, Gracián, Góngora, Lope – coroada no topo por um sol radioso e tendo na base esta indicação : *solaque non possunt haec monumenta mori*.

Deste grupo dos nove grandes das letras, que rodeiam o deus Apolo, é sempre elemento Lope de Vega:

Nove prodígios eram
Que com luz de ciência à fama deram
Pera voar seus nomes tais motivos
Que, quando mortos, nela estão mais vivos.
Horácio, Aristóteles, Homero
Vergílio, Ovídio, o sempre celebrado
E crédito melhor dos portugueses,
Nosso insigne Camões, cujos arnezes
E pena publicarão em toda a parte
Seu valor, seu engenho, esforço e arte.
Gongora, Lope e o brando Garcilaso,
O mimo do Parnasso ⁵⁰.

Nove engenhos, filhos dilectos de Apolo, e benquistos naturalmente pelas musas. Quando vem a propósito que elas manifestem as suas preferências, Talia, que desde a época romana simboliza a comédia, não dispensa, como é compreensível, a presença amiga do grande Lope ⁵¹.

Distinguido como *príncipe dos cómicos* ⁵², ele é, no entanto, não raro referenciado em termos mais gerais como poeta de qualidade, rico de talento e exemplo para poetas jovens.

Se quereis ser claros no mundo pela clareza do estilo, aí tendes a um Lope de Vega, Fénix singular, e por antonomasia o Fénix, ele vos ensinará em várias partes de suas obras, as excelências deste estilo ⁵³.

E, como a glória deve sempre premiar o merecimento,

Um Gongora, um Lope, um Garcilaso sejam estima dos dos Príncipes de Espanha ⁵⁴.

A estima dos príncipes, pois, a par da do povo e da dos intelectuais. Em meados do século XVII, era realmente o triunfo ⁵⁵.

Nesses meados do século XVII, os sagazes e desembaraçados conversadores do *Hospital das Letras* discutiam a fortuna de livros e de autores que, se não eram lidos por muitos, porque poucos liam por aqueles tempos, eram pelo menos familiares aos menos incultos.

Lope de Vega, que era por eles colocado sem restrições entre os melhores, dava então as primeiras mostras de sobressalto diante dos favores que alguns jovens rivais começavam a grangear.

Reformulemos, para agora, sim, lhes respondermos através de contributos anteriores ao de Correia Garção, as principais questões equacionadas ao fechar a síntese a que então procedemos.

Veio o futuro próximo a avalizar a justeza dos temores de 1657, ou pelo contrário a denunciar a sua precipitação?

Empalideceu seriamente o prestígio de Lope junto dos portugueses? Ou deveremos antes admitir um vaivém de carinhos e desafectos?

Diferenciação de gostos ou diferença entre os oficiais da crítica e os espectadores que a ignoram?

Um rápido levantamento de algumas das achegas disponíveis autoriza-nos a garantir que as boas graças do público afagaram o nosso astro ainda durante largos anos; muitas das suas peças figuram no rol daquelas que as gentes continuavam a festejar, esquecendo fronteiras entre ficção e realidade, familiarizadas com as personagens e com os sucessos em que elas se empenhavam.

Se recuo houve, se outros poetas alcançaram um índice de popularidade que retira a Lope o rótulo de inigualável, nem por isso a convivência com o seu teatro se desfez; apenas se conciliou com novos agrados e tendências.

De entre as diversas provas, que importará um dia reunir e hierarquizar, recorramos a dois divertidos registos de títulos dramáticos que, cada qual com o seu específico objectivo, circularam entre nós, nesta ampla faixa de tempo em que o teatro era amado e posto em causa; nestes séculos em que os espectadores com ele se comprometiam e ele por seu turno lhes dava ensejo a maliciosos cotejos entre o imaginado e o real.

A primeira dessas relações inventaria, com sucintos comentários, os factos mais relevantes ocorridos entre 1662 e 1680.

Um destes factos, segundo o anónimo autor, foi terem andado de

mão em mão, à volta de 1665, algumas obras em que com subtileza e irónico rigor se procedia à cognominação de figuras importantes da sociedade da época ⁵⁶.

Numa delas, eram certos «sujeitos de Lisboa» que se acomodavam a nomes «das ruas e becos da mesma cidade»⁵⁷; a impetuosidade satírica, que a sinopse supunha, foi causa da sua desgraça; o escritozinho foi rapidamente censurado e abafado.

A outra era mais condescendente e inofensiva e por isso gozou de mais larga expansão; nela ajustavam-se os «sujeitos da Corte, com os títulos das comédias que andam impressas, com galantaria e acerto ... » ⁵⁸.

Dava pela designação de *Memoria de las más famosas comedias que hasta aora han salido en España* e dizia-se responsável por ela um tal Sacristão de São Trocas.

Como reza a sua apresentação, é uma lista de nomes célebres a que se adaptam alcunhas, que são, todas elas, títulos de comédias.

Exemplifiquemos, de preferência com duplos que façam pensar em Lope, naturalmente:

La Obediencia laureada	—	Duque de Cadaval
El Valor de las Mujeres	—	Marquesa de Castelo Melhor
La Madrasta más Honrada	—	Condessa Viúva de Vila Nova
Engañar a quien engaña	—	Nicolau de Pisa
La Ventura de la Fea	—	Condessa de Santa Cruz
El Villano en su Rincón	—	D. António da Cunha

Bastante posterior a este, o segundo texto-documento ao nosso alcance corrobora a tardia persistência da comédia lopesca nos tablados portugueses.

Trata-se de uma despretenciosa tentativa dramática de Tomás Pinto Brandão, vinda a lume, ao que parece, em 1732, e que se apresenta como uma *comedia famosa* intitulada *La Comedia de Comedias*; remata um volume de versos, na sua maior parte de temática fútil e de circunstância, à maneira académica que o século anterior legara aos escritores da primeira metade de setecentos ⁹.

Escrita em castelhano, ao contrário da restante produção do *Pinto Renascido* e dividida em três jornadas, *La Comedia de Comedias* é, sem dúvida, mais rica pelo afã noticioso que pelas virtudes dramáticas.

A acção conta com os ingredientes habituais do teatro ligeiro da época: lances cómicos de amor e ciúmes, falsos duelos, receios e perdão real.

Em contrapartida, são numerosas as pistas que ela nos faculta para o conhecimento do labor teatral setecentista : paródia aos acidentes de uma célebre Companhia, a do autor Garcês; circuito Lisboa-Madrid e outros trajectos de peças e actores; troça ou pelo menos encaixamento humorístico de figuras e cenas alegóricas; sondagem de preferências de obras e autores.

Será pela última perspectiva enunciada que a enfocaremos, como é óbvio; as outras têm o seu lugar, mas noutro campo de averiguações.

Pinto Brandão, que era um assíduo e perspicaz frequentador dos meios teatrais, apetrechou-se com os elementos necessários para compor uma comédia cujas personagens se identificam, na maior parte, com títulos de outras comédias, e em cujo diálogo se encadeiam estrofes de quatro versos, dos quais o último repete sempre denominações de texto dramáticos.

Assim, entre as *personas que gritan* ⁶⁰, neste desenfadado colóquio, contam-se:

El Diablo Predicador
El Maestro de Danzar
El Licenciado Vidriera
La Niña de Gomez Arias
El Cavallero de Gracia ⁶¹

Da sequência das réplicas, por seu turno, pode dar-se uma imagem, reparando em alguns excertos:

RICO

... ..
Hasta que una noche obscura,
de un silencio tan callado
que solamente se via
El perro del hortelano
Junto al umbral de su puerta
encontré a un rebozado
que intentó reconocerne
El valiente Campuzano ⁶²

REY

... ..
Y quien sois vos tan neutral?

GRACIOSO

El Cavallero de Olmedo

CRIADA

Pues yo neutral en mi afan
hede seguir mi marido;
porque con el siempre he sido
La esclava de su galán ⁶³.

A lição a tirar está à vista: nem o elenco das figuras se compõe sem a ajuda de Lope, nem sem ele passam as séries estróficas; sucede até que muitas são as réplicas que, como estas, transcrevem títulos seus, entre os de outros dramaturgos.

A ocorrência não carece de apreciação, como de apreciação não carecem as escolhas do disfarçado Sacristão de São Trocas; se as comédias referenciadas não transitassem já em Portugal, se não fossem ao menos recordadas por um grande número de espectadores, tanto as quadras de Pinto Brandão como a resenha de alcunhas da *Memoria* resultariam inócuas ou até enfadonhas; o seu pendor jocoso, pelo menos, passaria despercebido.

Por tudo isto, talvez D. Francisco Manuel de Melo, no *Hospital das Letras*, tivesse sido mais avisado se, a um Lope em vias de desgostar-se com o público, tivesse anteposto um Lope a adivinhar os futuros ataques da crítica literária. Porque aí, realmente a inflexão não tardaria em processar-se no sentido de uma crescente incompreensão.

Divórcio entre os que iam ao teatro para bater palmas, acenar aos amigos, entrar deveras no mundo da ficção e os que o não frequentavam ou o frequentavam para sancionar o cumprimento de códigos e coleccionar incorrecções?

Em boa parte, sim; não radicalizemos, porém, demasiado as posições, porque o facto é que um relativo cansaço perante teatro à espanhola começava a afectar aqueles sectores da população que as modas recém-chegadas de Itália e de França lenta mas persistentemente iam cercando.

Todos os historiadores do teatro português têm examinado as direcções e as fases desta transição: não vale, portanto, sequer a pena esmiuçá-la ou re-interpretá-la; basta que aceitemos que, enquanto a crítica dos críticos avança sem desvios pelo caminho do menosprezo e da agressividade para com o teatro de Espanha, o público (e entre ele havia gente de todas as classes sociais) ou se reparte ou transige,

tolerante e alternadamente, com as várias vias da arte do espectáculo.

Entre os mais preparados seriam até talvez frequentes os debates sobre técnicas e metodologias dramáticas, sobre textos e possibilidade de os pôr em cena.

De um deles (1739-1740), entre dois grandes senhores, o Marquês de Valença, solidário ainda com a *comedia* de Espanha, e provavelmente Adriano de Gusmão, simpatizante convicto do novo drama francês, temos notícia pormenorizada ⁶⁴.

Do lado do Marquês, o elogio de Calderón, do estilo amplo ornamental, da força dos sentimentos; do outro lado, os louvores a Corneille, ao respeito pelas regras, ao culto da razão.

Adentrados, pois, no xadrez teatral setecentista, ouçamos mais de perto as sentenças dos críticos literários, investigando sobre Lope, quando de Lope se ocupam explicitamente os nossos textos de referência, ou endossando-lhe, como parte responsável, os juízos que sobre a *comedia* espanhola, em geral, nos aparecem enunciados.

No itinerário, que delineámos, situam-se três textos de capital importância para a história das ideias literárias em Portugal : a *Nova Arte de Conceitos* (1718-1721) de Francisco Leitão Ferreira, o *Verdadeiro Método de Estudar* (1746) de Luís António Verney e a *Arte Poética* (1748) de Francisco José Freire, de pseudónimo Cândido Lusitano⁶⁵.

A *Nova Arte de Conceitos* reúne um conjunto de lições professadas pelo seu autor na Academia dos Anónimos.

O seu propósito é a elaboração de uma doutrina coerente acerca do conceito e da metáfora; embora sem recusar por completo os ensinamentos de espanhóis e franceses, Leitão Ferreira sedimenta a sua teorização sobretudo com o conselho dos doutrinadores italianos e com a revisão da preceptiva de alguns clássicos, como Aristóteles e Cícero.

No eixo estético-literário, que deixa definido, há marcas evidentes de um intuito de harmonização entre o Barroco e o anti-Barroco; no ponto de partida do seu trabalho crítico, está a simpatia aberta pelas teorias do Barroco, mas o vigor das propostas de equilíbrio e de comedimento indiciam já um incontrolável desafio anti-Barroco.

Interessa-nos anotar o seu largo conhecimento da obra de Lope, que, a par de Camões, Boscán ou Garcilaso, muitas vezes cita, orientando, porém, as suas observações para o elogio ou para a censura.

O sistema dramático lopesco não experimenta, porém, qualquer abalo, porque as advertências são sempre feitas a modo de balanço

judicativo de exemplos de linguagem poética, e atêm-se em especial a passos de *La Jerusalén* e de *La Arcadia*; de *El Guante de doña Blanca* recomenda-se uma *comparação engenhosa*, entre o sol e o diamante⁶⁶.

Quando, em 1746, Luís António Verney publica, como cartas fictícias, dirigidas de Roma por um Barbadinho da Congregação do Oratório a um Doutor da Universidade de Coimbra, o *Verdadeiro Método de Estudar*, a renovação iluminista era já irrecusável em Portugal.

No entanto, a sua obra é talvez aquela que, de feição mais polémica e intolerante, pontua a reacção frontal contra o sentimento e as teorias retóricas e literárias do Barroco.

Não vem agora ao caso encarecer a amplitude dos seus planos de reforma global do sistema pedagógico; nem, aliás, as virulentas reflexões *Sobre Poesia* sistematizadas na *Carta 7ª* merecem, na presente perspectiva, clarificação circunstanciada.

Porém, ao corpo de ideias que esta mesma *Carta* explicita sobre a *comedia* espanhola não poderemos negar uma atenção interessada.

A dissociação entre o público sedento, de emoções e de imprevistos e uma minoria de bom gosto e bom senso é uma constante no pensamento de Verney:

A maior parte daquelas comédias que, em cidades inteiras, têm tido grandes aplausos, examinadas de perto merecem compaixão. Os poetas ajuntaram muitas ideias ridículas com que pudessem divertir os ignorantes e adular as suas inclinações, e, como estes são os mais, daqui nasce que se dão aplausos a coisas que os não merecem. O homem de juízo vai à comédia com outros olhos que não o ignorante e rude ⁶⁷.

Comédias destas, que adulam o gosto dos ignorantes e indignam a gente bem pensante, admite o autor que muitos povos as têm infelizmente celebrado; em Portugal, porém, é o repertório das companhias espanholas que as privilegia e impõe; representadas em castelhano e por castelhanos, contam com a passividade e a negligência dos poucos empresários portugueses, eles próprios desinteressados do teatro nacional.

Complementarmente, lamenta Verney a pouca aplicação dos portugueses ao poema dramático; tal descuido resultaria antes de mais de um infundado receio relativamente às potencialidades dramáticas da língua portuguesa; erradamente, embora, muitos estavam persuadidos

«que o drama não tem tanta graça em português como, em espanhol» ⁶⁸.

E, deste modo, o ciclo vicioso não se quebrava: os portugueses desavinhavam-se da composição dramática, os espectadores careciam de capacidade crítica e os dislates e irregularidades das representações castelhanas continuavam a suscitar levianos aplausos.

Reforcemos, com mais palavras suas, a opinião de Verney, sem deixar passar o tom desdenhoso com que pontua o papel inovador de Lope de Vega:

... a estes modernos não agrada o modo de compor a comédia antiga e só se deleitam com esta moderna (de que parece ter sido inventor Lope de Vega) e como esta é composta de mil subtilezas e coisas semelhantes; por isso gostam das espanholas que abundam disto. Mas como este estilo é muito mau e se deve praticar outra coisa diferente, daqui vem que devem reconhecer que a língua portuguesa é tão capaz para o drama como a espanhola ⁶⁹.

A preferência pela *comédia antiga* e o enaltecimento da língua portuguesa que, em Verney, acompanham a concordância com a separação entre os géneros dramáticos, com a finalidade didáctica do teatro, com o primado da verosimilhança e da naturalidade, com a observância do decoro, apontam de modo inegável para a matriz neoclássica da sua doutrinação; traçam a linha de coincidência entre o seu perfil de pensador e o dos futuros árcades.

Situam-no, em termos de avaliação das normas dramáticas, na dependência de Boileau, cuja *Arte Poética* estava traduzida em manuscrito desde 1697, e na zona de hostilidade a todos quantos tinham vivido ou ainda viviam pela hora libertadora de *Arte Nuevo de hacer Comedias*.

Ao *Verdadeiro Método de Estudar*, como a todas as obras polémicas, não faltaram detractores e advogados.

Entre os mais lúcidos e coerentes dos seus admiradores, conta-se Francisco José Freire, da Congregação do Oratório, cuja *Arte Poética* tem sido juntamente considerada o manifesto do Arcadismo português.

De estrutura escolástica, o longo tratado divide-se em três livros: questões gerais de estética literária, questões respeitantes aos géneros teatrais clássicos e questões referentes aos géneros épico e lírico.

O magistério de equilíbrio e meio termo, que desenvolve particularmente no Livro I, apoia-se em abundante exemplificação. Uma

parte desta exemplificação é evidentemente positiva, isto é, alvitra padrões a seguir, achados felizes que convidam ao comprazimento e a uma razoável imitação; outra parte, porém, e não é a menor, tem propósitos diferentes, ou seja, exagera desacertos, comenta usos inapropriados da linguagem, explica a sem razão das escolhas estilísticas de alguns poetas.

Lope de Vega é contundentemente remetido para o número daqueles a cujo legado estético mais importa voltar costas que acudir para aprender.

Na sua lírica, encontra o Cândido Lusitano um cortejo de metáforas falseadas pela inverosimilhança; de parceria com Marino, ele é responsável pela peste dos contrapontos e equívocos; com Gôngora e Quevedo, é culpado pela mediocridade poética com que a Espanha contaminou Portugal.

Enquanto épico, aparece-lhe Lope descuidado e falho de talento; *La Jerusalén Conquistada* não ultrapassa graves deficiências de estrutura e de acção.

É, no entanto, quando, no capítulo XXIV do Livro II, submete a rigorosa destriça os defeitos mais comuns das comédias modernas, que a agressividade do doutrinador contra Lope mais imperiosa se manifesta.

Não, porque ao mesmo tratamento azedo escape a *comedia* espanhola em geral, mas porque, mais do que qualquer outro dramaturgo seu contemporâneo, vê este as suas peças mencionadas a propósito de opções dramáticas que se desaconselham ou asperamente censuram.

Assim, a respeito da *fábula cómica*, verberando, embora, o desinteresse geral dos comediógrafos espanhóis pelas regras das três unidades, é de textos atribuídos a Lope de Vega que Francisco José Freire lança mão para ampliar as consequências que, em seu entender, resultam de tão grave transgressão ⁷⁰.

Comédias em que coexistem três acções, comédias cujo entrecho se prolonga por anos e séculos, comédias que exigem alterações desordenadas de lugar são sucessivamente ridicularizadas, em nome da verosimilhança e da prudência.

Em nome da verosimilhança, aliás, se reprovam muitas outras, porque se consideram falsos os caracteres, inadequada a linguagem, impróprias certas intervenções do sobrenatural. Desfilam então mais

títulos de Lope, alguns também de Calderón, e, a rematá-los, esta sentença alargada:

Tratando destas impropriedades, não me esquecerei de outras, que muitas vezes se observam em infinitas comédias espanholas ⁷¹.

Impropriedades que se parodiam, *impropriedades* que minuciosamente se desdobram e racionalmente se desmontam e ainda *impropriedade* que se calam porque, saibamos ler nas entrelinhas, talvez o que fica dito seja suficiente para irritar não poucos leitores, uma vez que «entre nós é grande o número de defensores da Poesia cómica espanhola» ⁷².

CENSURAS E PROIBIÇÕES

Não percamos de vista as intenções da *Más Famosa Comedia* e do *Pinto Renascido*, este, recordemos, de 1732; saibamos tirar a devida lição do azedume de Verney e de Francisco José Freire, e convenhamos, portanto, em que Correia Garção deve ter exagerado quando, no *Teatro Novo*, encomendou a apologia da comedia espanhola a um tosco e endinheirado bota de elástico ⁷³.

O seu zelo pela restauração de um teatro português, a sua determinação cultural antibarroca, a sua qualidade de membro ilustre da Arcádia Lusitana distorceram em boa parte a sua avaliação da realidade. Realidade menos compartimentada e mais flutuante do que a imagem que dela intenta dar-nos. Realidade em que as influências se cruzavam e contaminavam.

Realidade em que o teatro em português e por portugueses ocupava um espaço muito restrito e um espaço que não coincidia com aquele que Garção gostaria de assegurar-lhe⁷⁴. Realidade em que a *comedia* espanhola, talvez mais à maneira de Calderón que à de Lope, tinha ainda garantidas as possibilidades de sucesso e de motivação de discípulos.

Com a sua sátira, confirmamos, contudo, aquilo que vínhamos aprendendo.

Fixemos, no entanto, que o teatro espanhol estava longe de ter o monopólio das mercês do público, e que o escol intelectual da época o não admirava. E aprendamos alguma coisa mais que Lope de Vega

andava mais arredado das memórias que os dramaturgos que se lhe seguiram na cena espanhola.

Acrescentemos agora que, ao identificar-se com o posicionamento da Arcádia e, dum modo geral, com as inclinações iluminista e neoclássica, contrárias ao desregramento e às demasias dos dramaturgos do século XVII, o nosso autor antecipa involuntariamente os receios e as precauções com que, poucos anos mais tarde, a censura oficial irá actuar relativamente a eles e a todos os que de algum modo se assenhorearam da sua maneira de fazer teatro.

Essa censura não é naturalmente já a da Inquisição ⁷⁵; é a que, desde Abril de 1768, reinando D. José e governando o Marquês de Pombal, a Real Mesa Censória, por este criada, vinha estabelecendo, substituindo alguns dos antigos critérios por exigências políticas dos novos tempos e insistindo naqueles que, por estratégia ou dissimulados interesses, não seria oportuno secundarizar.

No acompanhamento crítico da actividade dramática, norteavam-se antes de mais os censores pelas regras a que os vinculava o próprio diploma que instituirá a Real Mesa; isto é, eram forçosamente repudiados os originais que contivessem actos ou expressões *contra a Fé, contra a Fé e contra as Escrituras, lances indecorosos contra a Majestade, observações contra os Príncipes ou contra o Governo* ⁷⁶.

A verdade, porém, é que eles tinham ainda outras normas a respeitar, resultantes algumas de preocupações estéticas individuais, mas decorrentes muitas outras da moldura histórico-cultural que lhes era comum. Estavam entre estas as que tinham a ver com a correcta utilização da língua, com a clareza e a sobriedade do estilo, com a adequação a uma preceptiva mais virada para a dependência de regras que para a aceitação da pluralidade e da surpresa.

Isto é, sobre o ideário estético-teatral dos censores encartados pode quase repetir-se o que tem sido dito a propósito das intenções de árcades e iluministas.

Corrobore-se o que já sobre elas se escreveu, com estas asserções de António José Saraiva:

No teatro, separação nítida dos géneros (tragédia e comédia); primazia do conteúdo literário e moralizante sobre o espectacular; respeito da verosimilhança; acatamento das três unidades (acção, tempo e lugar); tratamento perfeitamente unitário e consequente do carácter psicológico, ou, como os clássicos dizem, do *decorum* de cada

personagem; encadeamento lógico da *fábula*, ou enredo; sobriedade de efeitos, evitando o *deus ex machina*, o excesso de tramóias mecânicas e a representação visível (*coram populo*) de cenas truculentas ⁷⁷.

Assim sendo, não nos surpreende que, a muitas proibições para a impressão de manuscritos, ande associado o estigma da sua ligação, mais próxima ou mais longínqua, a uma arte espanhola de fazer *comedias*.

Entre 1768 e 1772, por exemplo, é frequente encontrar razões deste tipo entre as interdições para publicação de textos. Seleccionemos algumas cuja transcrição dispensa comentários.

Da ópera *O mais Heroico Valor*, de Francisco Xavier Freire (1768), dizem os censores que, além das imprecisões de linguagem, a caracteriza lamentavelmente

... um estilo e um gosto inteiramente à espanhola e que já hoje não serve se não de excitar o enjoo e displicencia dos sábios ⁷⁸.

Meses mais tarde, é de igual modo emitida informação negativa para a comédia *Lances de valor e zelos*, asperamente criticada pelo rol de *inverosimilhanças* e por ser sem disfarce *formada ao estilo espanhol* ⁷⁹.

Em 1770, são produzidas pelo menos duas sentenças afins das que acabamos de verificar.

A primeira afecta a *Selva de Diana* de Manuel Amado Coelho:

...é uma daquelas produções com que o génio castelhano corrompeu os seus teatros... ⁸⁰.

A segunda proíbe *Aristeo em Creta*, imitada de D. António Solís, imputando-lhe vários defeitos, segundo o *costume ou abuso do teatro espanhol* ⁸¹.

Acusados de frivalidade, ausência de méritos artísticos, despreocupação moral, contaminação pelos habituais procedimentos do teatro espanhol, seriam ainda finalmente o *Entremez dos dous Lacaios* (1771) e a *Musa Jocosa* (1772) ⁸².

A interpretação destes e de outros pareceres da Real Mesa Censória está à vista: se os poderes oficiais combatiam do lado da minoria intelectual portuguesa na oposição à comédia espanhola, os

autores, esses não cediam facilmente e persistiam em tomá-la como modelo. Sintoma quase seguro de que para ela havia ainda um público razoável, nessa segunda e avançada metade da século XVIII ⁸³.

Concluamos, uma vez ainda, com parágrafos de António José Saraiva:

A influência da comédia espanhola é ainda suficientemente forte para que os dramaturgos de formação arcádica sintam a necessidade de a hostilizar durante toda a segunda metade do século XVIII. Na verdade, a influência persiste também no teatro popular. Este é constituído por diversos géneros em que, ora se notam reflexos da ópera ou até da comédia burguesa traduzida, ora se verificam sobrevivências da comédia lopesca, do auto sacramental e até da velha farsa vicentina. Tais são as peças para bonifrates, em cujo repertório brilham ainda as *mágicas* de António José da Silva e dos seus continuadores, Alexandre António de Lima e Rocha Saldanha; tais as *mogigangas* ou *entremezes*, que ridicularizam sobretudo vários tipos sociais miseravelmente dependentes: o criado, o galego, o peralta, o sacristão, a beata, etc.; tais são os sainetes, comparáveis aos intermédios musicais com introito cómico dos palhaços de hoje; os *presépios* e *loas*, que se ligam principalmente com o período de festividades do Natal e com certas lendas dos santos populares.

O desenvolvimento material e cultural da burguesia em fins do século XVIII, produzindo novos hábitos de sociabilidade (piqueniques, serões com modinhas brasileiras, recitativos ou cantatas, assembleias ou funções) favorece um tipo especial de entremez, o *provérbio*, isto é, uma pequena representação, hoje diríamos um *sketch*, que não passa de simples ilustração dramática de certo adágio moralista. Neste género distinguiu-se Manuel José de Paiva, mais conhecido pelo pseudónimo de Silvestre Silvério da Silveira e Silva, que imitou sobretudo, para o efeito, o manancial da comediografia espanhola. Todos estes géneros populares foram amplamente divulgados pela literatura de cordel, constituída por folhetos baratos que, como diz Tolentino, se vendiam *a cavalo num barbante* em certas ruas lisboetas de maior concorrência ⁸⁴.

No decurso da dramaturgia portuguesa do século XIX, a representação d'*Um Auto de Gil Vicente*, de Almeida Garrett, no ano de 1838, pode tomar-se como a primeira de uma cadeia ininterrupta de realizações e actividades que a pouco e pouco irão preenchendo os maiores vazios do teatro da época ⁸⁵.

Com a revalorização de um teatro nacional, chegaria a de Lope e a dos seus contemporâneos. Tal como o de Calderón, o seu drama enraizado num modo hispânico de estar na vida e testemunho de um tempo cultural que os românticos redescobriram, voltaria, graças ao zelo e à autenticidade de uma crítica amadurecida, embora historicamente muito situada, a uma posição de prestígio e magistério na Literatura teatral.

Não se trata, é bom não esquecer, de uma proposta estético-literária independente dum contexto mais amplo; a convicção de que, no estudo e correcto aproveitamento do teatro barroco de Espanha, está em boa parte a solução para as carências e para a desintegração do teatro nacional português pauta-se por coordenadas que a ultrapassam.

Mas, em parte porque os tempos eram de apego ao teatro, em parte pela linha de continuidade que se traçava entre Lope, Tirso, Calderón e o portuguêsíssimo Gil Vicente, esta problemática era particularmente querida dos nossos doutrinadores.

No teatro espanhol do Século de Ouro, talvez mais em Calderón que em nenhum outro dramaturgo, admiravam eles a sua ligação à terra peninsular, a *imaginação* e o *engenho* que supunha, a *paixão* com que tornava vivos os afectos, a *opulência* do lirismo ⁸⁶.

Complementarmente, elogiavam a sua ousadia de resistir às regras e à caricatura dos modelos greco-romanos; a sua recusa de copiar à toa e de se deixar dominar por imposições formais.

Lembremos como, em 1856, Mendes Leal, irritado com as demasias da má imitação do teatro grego, elogia esta afirmação de personalidade literária:

Só os nossos vizinhos, criando a comedia de capa e espada, com Lope de Vega, Calderón, Alarcón, Tirso de Molina e o Moratino, puderam eximir-se melhor à influência, cunhando uma enérgica individualidade, que ainda hoje subsidia de ideias fecundas outros que têm o ceptro da moda ⁸⁷.

Sobre Lope, em particular, que poderemos concluir? Que por esta altura ele é sempre um, entre os vários reconhecidos mestres da técnica dramática; que não é o melhor, que o melhor é talvez Calderón de la Barca; que tem debilidades a que estes românticos cheios de prudência são ainda sensíveis.

Não resta, no entanto, dúvida de que assistimos a uma recuperação, a gestos críticos de entendimento, a projectos de representação.

Lastimamos hoje que estes projectos só muito acidentalmente se tenham concretizado; a crítica, essa, não tardou em mostrar-se ainda mais encomiástica. Anos mais tarde, Lope era para Teófilo Braga *aquele único génio* (1870) da teatro dos tempos áureos⁸⁸.

(1986)

1. D. Francisco Manuel de Meio (1608-1666) foi um autor culto e aristocrata. Distinguiu-se na poesia lírica, na historiografia, na epistolografia e no teatro. No domínio da crítica de costumes ou das modas literárias, deixou-nos os *Apólogos Dialogais*. Esta obra será citada pela edição Sá da Costa, 2 vols., Lisboa, 1959. O 1.º volume contém *Relógios Falantes* e *Visita das Fontes*; o 2º abarca *Escritório Avarento* e *Hospital das Letras*.
2. *Hospital das Letras*, ed. cit., pp. 122-123.
3. Sublinhe-se desde já que este reparo antecede muitos outros do mesmo teor feitos a Lope de Vega, ao longo dos séculos.
4. *A Visita das Fontes* deve ter sido redigida também em 1657.
5. *Hospital das Letras*, ed. cit., p. 113.
6. *Ob. cit.*, ed. cit., p. 120.
7. *Ob. cit.*, ed. cit., p. 114.
8. *Ob. cit.*, ed. cit., p. 111.
9. *Ob. cit.*, ed. cit., p. 115.
10. *Ob. cit.*, ed. cit., p. 112.
11. *Ob. cit.*, ed. cit., pp. 122-123.
12. Pedro António Correia Garção (1724-1772) foi o membro mais ilustre da Arcádia Lusitana. Educado no culto das Letras clássicas, frequentou o Curso de Direito. O seu texto mais célebre é a *Cantata de Dido*, incluída na comédia *Assembleia ou Partida*. Nas citações, utilizarei a edição da Livraria Sá da Costa, 2 vols., Lisboa, 1958. O

Teatro Novo encontra-se no volume II.

13. *Teatro Novo*, ed. cit., p. 32. Bances Cándamo (1662-1702) e Salazar y Torres (1562-1635); Agustín Moreto (1618-1669) é um dramaturgo do ciclo de Calderón (1600-1681).
14. António José da Silva, o Judeu, (1705-1739), de família cristã-nova, viria a ser várias vezes preso como judaizante e como tal condenado à morte. Animador das célebres *óperas de bonecos*, deixou, entre outras, as duas peças seguintes: *Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança* (1733) e *Guerras de Alecrim e Manjerona* (1737).
15. *Teatro Novo*, ed. cit., p. 29.
16. *Ob. cit.*, ed. cit., p. 27.
17. *Ob. cit.*, ed. cit., p. 26.
18. *Ob. cit.*, ed. cit., pp. 38-39.
19. *Ob. cit.*, vol. II.
20. Lope de Vega, *Arte Nuevo de hacer Comedias*, em Juan Manuel Rozas, *Significado y Doutrina del «Arte Nuevo» de Lope de Vega*, SGEL, col. Temas, Madrid, 1976, p. 187.
21. Alexandre Herculano de Carvalho Araújo (1810-1877) foi aluno do Colégio dos Oratorianos, da Aula de Comércio e do Curso de Diplomática. As tendências literárias, que cedo manifesta, dão-lhe entrada nos salões pré-românticos da Marquesa de Alorna. Participa nas lutas liberais, conhece o exílio e a vida política. Mas cedo se retira para a sua quinta de Vale de Lobos onde se consagra à vida literária. Deixou uma obra importante e significativa de que se destacam, no campo do romance histórico, *Eurico, o Presbítero* (1843) e *O Monge de Cister* (1848), na poesia lírica, *A Harpa do Crente* (1837), na história, a *História de Portugal* (1846-1853) e a *História da Origem e Estabelecimento da Inquisição* (1864-72, 2.^a edição).
22. O texto foi posteriormente publicado nos *Opúsculos*, vol. IX. Cito pela 3.^a edição, Bertrand, Lisboa, s.d.
23. *Ob. cit.*, ed. cit., p. 119.
24. *Ob. cit.*, ed. cit., p. 122,
25. *Ob. cit.*, ed. cit., p. 123.
26. *Ob. cit.*, ed. cit., pp. 128-129.
27. *Ob. cit.*, ed. cit., pp. 132-133.

28. *Ob. cit.*, ed. cit., p. 153. Herculano exagera manifestamente no que respeita à Espanha, porque Lope de Vega tinha regressado aos seus palcos nesta década de 1830.
29. Estas edições repartem-se pela Biblioteca Nacional de Lisboa, Biblioteca da Ajuda, Biblioteca da Academia das Ciências, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Biblioteca Municipal do Porto, Biblioteca Municipal de Braga e Biblioteca Municipal de Viana do Castelo.
30. Biblioteca Nacional de Lisboa, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Biblioteca Municipal do Porto e Biblioteca Municipal de Braga.
31. O editor foi Pedro Craesbeeck.
32. Edições respectivamente de Pedro Craesbeeck e Jorge Rodrigues.
33. Luciana Stegagno Picchio, *História do Teatro Português*, tradução de Manuel de Lucena, Portugália, Lisboa, 1963, p. 158.
34. *Ob. cit.*, ed. cit., p. 159.
35. Ver, de José Maria António Nogueira, *Memórias do Teatro Português*, em *Esparsos*, Coimbra, 1934, p. 40.
36. Gustavo de Matos Sequeira, «Os Pátios de Comédia e o Teatro de Cordel», em *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*, Lisboa, 1947, p. 230.
37. Sobre toda esta matéria, recordar alguns capítulos de José Maria Diez – *Borke, Sociedad y Teatro en la España de Lope de Vega*, António Bosch, Barcelona, 1978.
38. *Ob. cit.*, ed. cit., p. 43.
39. Gustavo Matos Sequeira, *ob. cit.*, ed. cit., pp. 242-244.
40. Lope de Vega, *Obras Escogidas*, tomo I, *Teatro*, Aguilar, Madrid, 1958, p. 1415.
41. Othón Arroniz, *Teatro y Escenarios del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1977, p. 192. A peça vem publicada no tomo II das *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Madrid, 1916.
42. Teófilo Braga transcreve passos da *Miscelânea do Sítio de Nossa Senhora da Luz de Pedrogão* em *História do Teatro Português*, secs. XVI e XVII, Imprensa Portuguesa, Porto, 1870, pp. 289-290. A *Miscelânea* é de 1629 e o seu autor, Miguel Leitão de Andrade (1553-1630), foi companheiro de D. Sebastião na jornada de Alcácer Quibir; conseguiu evadir-se, mas veio a ser preso por Felipe II por integrar o grupo do Prior do Crato.
43. A obra está incluída no tomo VIII das *Obras de Lope de Vega publicadas por La Real*

Academia Española, Madrid, 1930.

44. Teófilo Braga, ob. cit., ed. cit., p. 290.
45. A oficina foi a de Pedro Craesbeeck.
46. Raul Rego, *Os Índices Expurgatórios e a Cultura Portuguesa*, Biblioteca Breve, ICALP, Lisboa, 1982, p. 98.
47. Rui de Pina, *Crónica d'El-Rei D. João II*, editada tardiamente em 1792.
48. *Academia dos Singulares*, 1.º tomo, Lisboa, Oficina de Henrique Valente de Oliveira, 1665, 2º tomo, Lisboa, Oficina de António Craesbeeck, 1668.
49. João Palma Ferreira, *Academias Literárias dos Séculos XVII e XVIII*, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1982, pp. 23-24.
50. *Academia dos Singulares*, 1.º tomo, ed. cit., pp. 122-123.
51. *Ob. cit.*, 1.º tomo, ed. cit., p. 41.
52. *Ob. cit.*, 2.º tomo, ed. cit., p. 92.
53. *Ob. cit.*, 2.º tomo, ed. cit., p. 185.
54. *Ob. cit.*, 2.º tomo, ed. cit., p. 287.
55. A imitação de Lope de Vega por alguns dramaturgos portugueses como Jacinto Cordeiro, João de Matos Fragoso, António Henriques Gomes e talvez até D. Francisco Manuel de Melo merece estudo à parte.
56. Interessa-nos a *Memória de las más Famosas Comedias que hasta aora han salido en España*; foi publicada nas *Monstruosidades do Tempo e da Fortuna*, impressas tardiamente pela Tipografia da Viuva Sousa Neves, Lisboa, 1888.
57. *Ob. cit.*, ed. cit., p. 9.
58. *Ob. cit.*, ed. cit., p. 6.
59. *Pinto Renascido, Empenado e Desempenado...* acrescentado com a vida do seu autor e reimpresso por Reyneiro Bocache, Oficina de Pedro Ferreira, Lisboa, 1753. Tomás Pinto Brandão, seu autor (1664-1743), teve uma vida acidentada, parte passada em Portugal, parte no Brasil e em Angola.
60. *Ob. cit.*, ed. cit., p. 393.
61. De Lope é evidentemente *El Maestro de Danzar*; talvez *El Diabo Predicador* aluda a *Fray Diablo y el Diablo Predicador*.

62. *Ob. cit.*, ed. cit., p. 397,
63. *Ob. cit.*, ed. cit., p. 411.
64. A. J. da Costa Pimpão, *Escritos Diversos*, Acta Universitatis Conimbrigensis, Coimbra, 1972, pp. 465-484.
45. Francisco Leitão Ferreira, *Nova Arte de Conceitos*, Oficina de António Pedroso Galvão, Lisboa, 1718 e 1721. O autor (1667-1735) cursou Filosofia, Teologia e Retórica e, já depois de ordenado sacerdote, frequentou as Academias lisboetas. Luís António Verney, *Verdadeiro Método de Estudar*, Nápoles, 1746. Cito, neste caso, pela edição Sá da Costa, Lisboa, 1949-952. Verney (1713-1792) estudou Humanidades com os Jesuítas e licenciou-se em Filosofia. Em Roma, onde viveu desde 1736, obteve o Doutoramento em Teologia e Direito Civil. O Marquês de Pombal aproveitou muitas das suas ideias, na reforma cultural que empreendeu. Francisco José Freire, *Arte Poética*, Oficina de Francisco Luís Ameno, Lisboa, 1748. O Cândido Lusitano (1719-1773) foi o autor de numerosas obras que se enquadram no plano de estudos do Marquês de Pombal. Estudou Humanidades e professou em 1752 nos Congregados de S. Filipe Néri. Sobre estes três autores e respectivos textos, procurar informação mais abundante em Aníbal Pinto de Castro, *Retórica e Teorização Literária em Portugal*, Coimbra, 1973.
66. *Nova Arte de Conceitos*, ed. cit., lição 27, p. 355.
67. *Verdadeiro Método de Estudar*, ed. cit., p. 271.
68. *Ob. cit.*, ed. cit., p. 268.
69. *Ob. cit.*, ed. cit., p. 269.
70. *Arte Poética*, ed. cit., Livro II, pp. 129-130.
71. *Ob. cit.*, ed. cit., Livro II, p. 131.
72. *Ob. cit.*, ed. cit., Livro II, p. 133.
73. Idêntica é a posição de Manuel Figueiredo (1725-1801) n'Os *Censores do Teatro*, comédia em que critica os gostos teatrais dominantes. O *Teatro* de Manuel Figueiredo foi publicado em Lisboa, entre 1804 e 1815.
74. Note- e que as tentativas dramáticas dos árcades foram sempre mal recebidas pelo público e se revelam hoje de escassíssimo préstimo teatral. O *Teatro Novo*, por exemplo, foi ruidosamente pateado.
75. A partir de 1624 e até à criação da Real Mesa Censória, a história da Censura em Portugal está por fazer. Ler, de Graça Almeida Rodrigues, *Breve História da Censura Literária em Portugal*, Biblioteca Breve, ICALP, 1980, e, de Raul Rego, *Os Índices*

76. José da Costa Miranda, *Acerca do Teatro Espanhol em Portugal (Século XVIII): Alguns Apontamentos Críticos da Mesa Censória*, Sep. de Bracara Augusta, Braga, 1978.
77. António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, 13.^a edição, Porto Editora, Porto, 1985, p. 646.
78. José da Costa Miranda, *ob. cit.*, ed. cit., p. 10.
79. *Ob. cit.*, ed. cit., p. 12.
80. *Ob. cit.*, ed. cit., p. 14.
81. *Ob. cit.*, ed. cit., p. 13.
82. *Ob. cit.*, ed. cit., p. 14.
83. Aníbal Pinto de Castro, *Breves Reflexões sobre o Teatro em Portugal nos séculos XVII a XVIII*, Coimbra Editora, Coimbra, 1974.
84. António José Saraiva e Óscar Lopes, *ob. cit.*, ed. cit., pp. 657-658.
85. João Baptista da Silva Leitão, Visconde de Almeida Garrett (1799-1854), iniciou o seu aprendizado da Literatura com um tio frade que o destinava à carreira eclesiástica. Decidiu, porém, cursar Direito, em Coimbra, e enveredar pela carreira política, do lado liberal, o que o forçou ao exílio por mais de uma vez. Apesar da sua formação arcádica e iluminista, foi um dos introdutores do Romantismo em Portugal, especialmente com os poemas *Camões* e *D. Branca*. Para além de textos dramáticos de importância, como os acima citados, deixou-nos ainda poesia lírica (*Flores sem Fruto* e *Folhas Caídas*, por exemplo), várias novelas, uma das quais inserta na célebre e então ousada narrativa das *Viagens na Minha Terra* e muitos escritos de circunstância e de crítica literária.
86. Rebelo da Silva, *Apreciações Literárias*, vol. I, Empresa da História de Portugal, Lisboa, p. 74.
87. Mendes Leal, «Apontamentos para uma Questão d'Arte», em *A Redempção* de Ernesto Biester, Tipografia do Panorama, Lisboa, 1856, p. XV.
88. *História do Teatro Português*, secs. XVI e XVII, p. 289.

Certa informação biográfica e bibliográfica contida nestas notas apenas se justifica pelo facto de este estudo ter sido destinado inicialmente a leitores espanhóis.

LITERATURA E ESPIRITUALIDADE

LITERATURA E ANTI-SEMITISMO (SÉCULOS XVI E XVII)

OS TEXTOS E AS TENDÊNCIAS O OBJECTIVO APOLOGÉTICO

No amplo conjunto das manifestações escritas sustentadas por uma atitude polémica antijudaica, que tão nitidamente marcou o condicionalismo histórico-cultural ibérico, durante os séculos XVI e XVII, dois objectivos fundamentais se confrontam ¹.

Pode, antes de mais, referenciar-se um largo grupo de textos que, prioritariamente endereçados à conversão dos judeus, com uma argumentação enfeixada em função da sua *resistência, cegueira e obstinação*, se orientam secundariamente para a consolidação da fé dos crentes, sobretudo enquanto recém-convertidos. Acidentalmente, o esclarecimento e a dinamização dos católicos podem ainda detectar-se nestas obras, ao nível das intenções primordiais ².

Noutra área importa, porém, situar os escritos, aliás significativamente menos numerosos, cujas propostas têm a ver com o exacerbamento do anti-semitismo popular e se apresentam como um contributo directo para a expulsão dos judeus de Portugal ³.

A primeira das duas faces apontadas da polémica literária anti-semítica, que em Portugal fica esboçada no século XV, foi definida pelos textos de alguns judeus convertidos da Idade Média, de vários países da Europa Ocidental, aparecidos na sequência de uma série de tentativas feitas por estes novos cristãos para a adesão à Igreja Católica dos antigos irmãos na fé.

Estes escritos conheceram ampla aceitação. E compreende-se que assim tenha sido. A opção feita era já um bom argumento a favor das razões dos seus autores que conheciam bem as afinidades e as divergências entre as duas religiões, cotejavam com à-vontade os versículos do Antigo e do Novo Testamento, sabiam apontar no judaísmo os males a que vinham opor-se muitos valores cristãos. Logicamente, calariam o que não interessava divulgar, mas não podiam ser acusados de ajuizar com ligeireza, nem de desconhecerem o fundamento das convicções dos novos adversários. Animava-os o entusiasmo natural dos convertidos e era compreensível o empenhamento que punham nos interesses do povo a que pertenciam.

Os nossos escritores de espiritualidade dos séculos XVI e XVII conheceram as obras de alguns destes judeus conversos se não directamente, pelo menos através do enquadramento de textos seus em volumes de autores cristãos anteriores ou contemporâneos. Citam-nos com frequência, reconhecem por vezes; a necessidade de difusão dos seus escritos, empreendem ou aconselham traduções que os tornem mais acessíveis ⁴.

Um cristão novo português fez publicar, aliás, em 1616, um volumezinho que obedece às normas deste género de obras *Trata-se da Consolação Cristã e Luz para o Povo Hebreu* de João Baptista d'Este, dedicada a D. Teodósio de Bragança ⁵. É uma glosa dos Salmos de David que intenta focar a confluência em Jesus Cristo de todos os atributos do Messias profetizado. Termina o volume uma longa meditação do salmo *Beati immaculati in via*. Uma advertência ao leitor explica que obra resulta directamente duma necessidade de consolação pessoal. No entanto, o autor, que pensa antecipadamente uma reacção favorável das *peessoas devotas*, reconhece que a sua compilação de salmos traduzidos será um instrumento particularmente útil para afastar do judaísmo os espíritos bem intencionados ⁶.

Cinco anos mais tarde, o mesmo autor publica *Diálogo entre discípulo e mestre catequizante onde se resolvem todas as dúvidas que os judeus obstinados costumam fazer contra a verdade da Fé Católica. Com eficacíssimas razões, assim dos Profetas santos, como de seus mesmos Rabinos* ⁷. O objectivo está contido no título. No entanto, na dedicatória a Filipe IV, o autor precisa a sua dupla intenção: amparar os que deixaram o judaísmo e remover a objecção dos que nele permanecem. E, nas palavras habituais *Ao prudente leitor*, refere o impulso recebido dos Inquisidores que lhe

«manifestaram o muito, que estimariam, que algum da mesma nação lhes mostrasse (por suas mesmas escrituras) a verdade da fé de Jesus Cristo»⁸.

Orientar os judeus e judaizantes para o conhecimento dos seus erros, através de uma paráfrase interpretativa dos textos da Escritura, tinha sido já parcialmente a finalidade de João de Barros, numa obra de 1542, intitulada *Diálogo Evangélico sobre os artigos da fé contra o Talmud dos Judeus* a que não foi concedida licença de impressão⁹.

A forma dialogada, aliás, muito frequente nesta Literatura polémica anti-semítica, não implica, neste caso, um confronto de pontos de vista. O pensamento do mestre, demoradamente exposto e reforçado com a alegação de autoridades, desdobra-se sem oscilações ou retrocessos. A função do discípulo não é contrapor-lhe uma opinião pessoal; é estimular a sua explicitação, através de breves questões, que podem ser índices de uma informação limitada ou de uma insuficiente capacidade de esclarecimento de dúvidas alheias, mas que manifestam sempre intacta a sua fé de convertido.

Na Dedicatória a D. Henrique, a breve alegoria, que clarifica a finalidade do autor, pode fazer-nos pensar que João de Barros teria tido apenas em mente prevenir as possibilidades de contaminação crescente da fé cristã pela heresia judaica, ao menos naqueles aspectos que os processos da Inquisição e os dois autos-de-fé já efectuados mostravam marcar com mais frequência o comportamento dos judaizantes.

O livro é, em seu entender, um instrumento de ajuda, uma tentativa de colaboração de um leigo com a autoridade eclesiástica na defesa da inteireza do Cristianismo do povo português, em risco de ser contagiado pela expansão do pensamento hebraico. Como o cão que auxilia o pastor na luta contra o lobo que persegue as ovelhas indefesas, o escritor põe ao dispor do Bispo e da Cristandade alguns meios de combate que lhes são necessários: «Vi e ouvi alguns lobos Talmudistas que perseguem o pegurhal eleito», e por isso «ladrey este Dialogo contra o lobo Talmud»¹⁰.

Mas a verdade é que o *Diálogo* pode também ser encarado como tentativa orientada para a conversão dos próprios judeus ou judaizantes, na medida em que a argumentação do autor, através da figura do Evangelho, se lhes dirige directamente; mais ainda, a controvérsia situa-se ao nível dos fundamentos das doutrinas em questão, põe a cada passo em causa uma diferenciação das perspectivas relativamente a

textos do Antigo Testamento comuns, e insiste de modo sistemático na refutação de todos os argumentos opostos pelos hebreus aos princípios elementares do Cristianismo expressos no Credo. Aliás, o ponto de partida da alegoria é precisamente a intenção manifestada pelo *Evangelho* de convencer o *Talmud* à sua verdade, quando os dois se encontram após a celebração dum auto-de-fé. Do «católico çurram» sairão «doze pedras»¹¹ que coincidem com os artigos da Fé que serão sucessivamente analisados e discutidos.

A sistematização cuidadosa da polémica, as características dos dois dialogantes, que conhecem com relativa profundidade os pontos de apoio do adversário, o teor da argumentação aduzida parecem indicar que João de Barros intentou não só reunir elementos úteis para os cristãos, mas também atingir, se possível, uma minoria hebraica de vítimas potenciais do Santo Ofício e de novos autos-de-fé que não tardariam.

Compreende-se, assim, que o autor se apresente mais como doutrinador rigoroso, ou, pelo menos, especialmente empenhado na explicitação e comentário dos princípios, que como moralista, atribuindo-se uma posição diferente da que, em 1532, o determinara à redacção de *Ropicapnefma*. Este sim, é um tratado para leitores cristãos; a crítica do judaísmo ocupa apenas alguns parágrafos da terceira parte da obra, em que os valores da fé cristã são equacionados em oposição aos pretensos argumentos dos «que andam per diversas opiniões e seitas»¹².

Mais ainda, a adequação das potências a figuras de colóquio confere também ao debate a feição de um conflito interno, possível em qualquer cristão de convicções mais frouxas ou tendências menos ordenadas.

O objectivo global, indicado na Dedicatória a Duarte de Resende - «converter a Cristo os que andam fora d'Ele» -, tem de ser, a cada passo, entendido como intenção de eliminar tudo aquilo que, no comportamento dos cristãos, não advem da infidelidade aos princípios, mas da recusa do esforço necessário para ultrapassar as limitações do pecado. A isto parece conduzir-nos o teor de muitos problemas esboçados, e é neste sentido que tem de interpretar-se o remate da obra.

Adversários da Razão em toda a alegoria, a Vontade, o Entendimento e o Tempo acabam por confessar que a sua persistente oposição resultava, não do desconhecimento das verdades que lhes eram impostas, mas da tentação de conservarem os bens e as facilidades a que se tinham apegado:

VONTADE

...Ser Cristo filho de Deos nós o tínhamos assi per fé e batismo que recebemos: quis fazer experiência de teu saber, e já passaste esta carreira tanto à força de espora que não sei como nos queres aqui mais deter em outros exames, pois ficas examinada para daqui a uns dias.

RAZÃO

Natural é aos contumaces nunca confessarem seu erro, se alguma hora são desenganados dele. E per qualquer maneira que seja confessares a Cristo ser verdadeiro Filho de Deos disso não recebes ao presente de mim louvor, pois o contradizes em o amor que ainda tens a essas tuas mercadorias. Se queres e desejas eterna multiplicação de teus talentos, estas hão-de ser queimadas per fogo de penitência e eles empregados em suas contrairas. Porque ter fé em Cristo sem obrar seus preceitos é obra morta pera merecer e viva pera te condenar ¹³.

Ao contrário das duas obras de João de Barros, o *Diálogo III* de Frei Amador Arrais, escrito em 1589, não é uma disputa e só parcialmente, mais no início que na parte final, se apresenta como um debate de opiniões¹⁴. Ambos os interlocutores são cristãos velhos, modelados pela consistência dos mesmos princípios e concordes na recusa das razões judaicas. Coincidem no essencial, em matéria de doutrina e de factos, aproxima-os a atitude crítica anti-hebraica, encontram-se na acusação ao comportamento dos judeus em Portugal. Na sua amistosa troca de impressões, há um convite aos católicos para o reforço da fé, há uma tentativa de comunicação de uma série de reflexões possíveis acerca da insegurança do judaísmo. O processo de argumentação, com progressos e retrocessos do pensamento, através de meditações alheias ao tema central, mas com interesse para o leitor cristão, mostra que o propósito do autor não é desencadear conversões, mas agrupar achegas para a confirmação dos crentes.

De resto, Frei Amador Arrais não parece acreditar na polémica como instrumento provável de viragem da posição judaica. Não se lhe afigura possível remover com pareceres humanos uma obstinação tão cimentada, tanto mais que os hebreus dificilmente suportam que os teólogos cristãos se mostrem razoáveis conhecedores da sua língua e da sua religião. O proveito de uma controvérsia, pública ou literária, está antecipadamente anulado pela resistência cega de um povo que já não deseja a verdade.

Simultaneamente, os erros, que não seriam corrigidos, poderiam, através de um debate ou de uma obra que os inventariasse e rebatesse, tornar-se mais conhecidos e abalar a fé dos menos fortes ¹⁵. Por isso, Antíoco, o interlocutor mais esclarecido, o que defende esta atitude mental, que tudo indica ser a do próprio escritor, restringe as vias de combate à infidelidade dos judeus à «palavra de Deos pregada por homēs doutos, prudentes, & exemplares» ¹⁶. E, uma vez mais, Aureliano recebe do prudente bom senso do amigo a oportunidade de apuramento dos seus próprios juízos, nem sempre suficientemente alicerçados.

As divergências entre os dois dialogantes resultam, aliás, em muitos casos, duma diferença de grau de maturidade e cultura. Normalmente, as ideias de Aureliano são menos reflectidas; às vezes, repousam em preconceitos, quase sempre pressupõem lacunas de conhecimentos ou de poder de interpretação. As suas dúvidas são as do homem comum pouco erudito ¹⁷. Em rigor, as suas palavras são quase sempre um incitamento às exposições sólidas de Antíoco, aos seus conhecimentos históricos, à sua fundamentação teológica. A sua posição é, no entanto, irredutível, no que diz respeito à assimilação dos cristãos novos pelas comunidades cristãs. Hesita perante o valor das conversões, particularmente quando as condiciona uma insistência dos poderes públicos, como no reinado de D. Manuel; é intérprete de uma corrente de opinião favorável à separação de cristãos e judeus, contrária ao baptismo imposto e ao afastamento das crianças judias do meio familiar ¹⁸.

A este mesmo grupo de obras pertence ainda o volume de Fernão Ximenez de Aragão, *Doutrina Cathólica para Instrução e confirmação dos fieis. E extinção das seitas supersticiosas. E em particular do Judaísmo* ¹⁹. O propósito, anunciado no título, é renovado na Dedicatória a D. Fernão Martins Mascarenhas, em frases que o precisam. Entre os processos de combate ao judaísmo, o autor reconhece, como dos mais eficazes: «divulgar doutrina que seja como arte em que se possa ver e aprender claramente as verdades católicas, sem pejo, nem temor de dano, e se desfaçam as cegueiras dos erros contrários: para que com esta lição os fiéis se confirmem mais na fé, os fracos se esforcem, e os cegos se desenganem, e reduzam a ela» ²⁰.

Do seu trabalho, afirma que «não somente pode aproveitar aos fracos, mas aos fortes, pois ainda esses enquanto vivem têm necessidade de crescer na fé, e pedir a Deus aumento, e confirmação nela» ²¹.

Embora as três partes do livro se articulem como respostas ao que o autor considera os três principais erros dos judeus, a verdade é que não é o leitor hebreu mas o cristão que o autor tem em mente. Não é no *cego*, mas no *fiel* e no *fraco* que ele pensa, embora retoricamente possa muitas vezes dirigir-se ao primeiro. A parte inicial da obra redonda num encarecimento do Catolicismo que, nos termos em que é feito, apenas nos cristãos pode encontrar correspondência. Os milagres, os martírios, e outras *excelências* da fé cristã só serão tomados como matéria de reflexão por quem neles acreditar. E se, na segunda parte, a tentativa de anulação da esperança messiânica se poderia pensar também endereçada aos próprios judeus, a terceira não deixa dúvidas quanto à intenção de pôr ao alcance dos crentes os meios adequados para uma defesa no campo da doutrina e dos preceitos.

Integralmente dirigido aos católicos nos parece o *Encómio XXIII* da obra de Frei Luís da Natividade intitulada *Divindade do Filho de Deus Humanado* ²². Prédica para um Domingo da Quinquagésima, tem como tema *Cristo objecto e fim das Escrituras*, e nele reforça o autor a argumentação em torno da vinda do Messias e da sem-razão das dúvidas dos judeus. Cristo é aquele que veio revelar o verdadeiro sentido, das Escrituras. A sua vinda corresponde a uma promessa de Deus e são as «Promessas de Deus certas no cumprimento – incerto o tempo delas» ²³.

OS TEXTOS E AS TENDÊNCIAS O EXACERBAMENTO DO ANTI-SEMITISMO

O segundo caminho percorrido pelos polemistas portugueses do antijudaísmo pode documentar-se com duas obras publicadas no intervalo de dois anos, 1623 e 1625, respectivamente, *Breve Discurso contra a herética perfídia do Judaísmo e Honras Cristãs nas afrontas de Jesus Cristo*, ambas, aliás, destituídas de qualidade literária ²⁴. O seu autor, Vicente da Costa Matos, manifesta propósitos de índole muito diferente dos explicitados pelos autores já referidos. Um somatório desordenado de factos concretos e de afirmações de princípio, uma pretensa base histórica, a assimilação indiscriminada das mais diversas manifestações contra o povo judaico através dos tempos, como resultados de uma justiça que urgia repor, prepara, como foi dito, um exacerbamento do anti-semitismo português da época.

Conseguir a expulsão dos judeus do reino parece ser em última análise o objectivo do escritor, que a ela se refere, a cada passo, em termos da mais significativa necessidade.

Já no *Diálogo* de Amador Arrais se manifesta a existência de uma corrente de opinião favorável à expulsão dos judeus do reino. Quando Antíoco lhe refere o parecer de alguns que a advogavam, Aureliano expressa prontamente a sua concordância: «Os que deram esse voto eram homens de prudência, e com esses me tenho eu»²⁵.

Mas esta forma de pensar é, se não totalmente anulada, pelo menos parcialmente refutada por Antíoco, cujas razões parecem resultar mais directamente da opinião do Bispo autor.

Alguns anos depois, Ximenez de Aragão encara a expulsão dos judeus como um meio útil para a redução da heresia; coloca-a, no entanto, ao mesmo nível de alguns outros, como a vigilância da Inquisição e dos prelados e a difusão da boa doutrina, e não insiste nela no corpo da obra²⁶.

No *Breve Discurso*, o desterro dos judeus é requerido insistentemente. Aos estados de Portugal, Costa Matos pede uma intervenção junto do rei para que ela se processe o mais rapidamente possível. Ao leitor lembra os castigos que, em seu entender, advêm ao reino da presença da comunidade judaica. Os capítulos do livro orientam-se quase todos para uma mesma conclusão: sem que os judeus sejam obrigatoriamente removidos do reino, os portugueses não poderão desfrutar dos bens legítimos, como católicos ou como cidadãos; a permanência da nação hebraica, que lhes impede a expansão espiritual, dificulta-lhes igualmente o bem-estar material a que têm direito.

O desterro deverá fazer-se para o estrangeiro e não para o Ultramar; abrangará, necessariamente, mulheres e crianças.

O *Breve Discurso* acusa repetidamente a raça judaica, em geral, de crueldade, sodomia, idolatria; acusa os judeus portugueses de exercício desonesto e indevido das profissões liberais, do sacerdócio, de inúmeros cargos lucrativos; a todos acusa de desacatos a Cristo, às imagens, aos templos.

O anti-semitismo de Costa Matos, tal como se revela nesta obra e se repete dois anos depois, nas *Honras Cristãs*, parece, apesar da suposta aceitação por parte de algum público, ter sido criticado com relativa violência. Na Dedicatória ao Bispo Conde, o autor refere-se a uma

edição anterior que teria sido amplamente controvertida ²⁷, e apresenta-se, em vários momentos, como vítima de maquinações de poderes mal intencionados e da ingenuidade de alguns católicos que o não apoiaram.

Nas *Honras Cristãs*, as palavras ao Marquês de Castel Rodrigo são ainda um pedido de protecção contra os adversários ²⁸, tanto mais justificado quanto a obra retoma em bloco a orientação do *Breve Discurso* e só acidentalmente se ocupa de aspectos ainda não focados. Há agora uma insistência especial no perigo das falsas conversões e, consequentemente, uma frequente chamada de atenção para os riscos da boa fé e da credulidade; simultaneamente, tornam-se mais repetidas as manifestações de isenção por parte do autor, que justifica como um serviço à Cristandade a sua tomada de posição.

Duma tal agressividade se afasta a violência crítica de João de Barros, na *Ropicapnefma*, entre outros motivos por se polarizar em sentidos tão diferentes que a incidência no comportamento dos judeus não se avoluma na economia geral da obra. Além disso, o autor prefere censurar situações dum passado histórico remoto e omitir sucessos contemporâneos. O paralelo entre Moisés e Cristo redundava logicamente no enfraquecimento da figura do Patriarca; os sacrifícios judaicos são considerados manifestações de um culto primitivo, sangüinário e desumano; mas a verdade é que o leitor se sente convidado para uma discussão no plano das ideias, que visa, é certo, provar a falsidade de uma doutrina e enaltecer outra, mas nunca em primeiro plano fomentar o ódio de homem a homem.

É também curioso notar que, no *Diálogo Evangélico*, em que, particularmente nas falas que antecedem o debate em torno dos artigos do *Credo*, abundam as alusões a acontecimentos da época, o embuste dos falsos Messias é tão censurado pelo Evangelho como pelo Talmud; o caso do sapateiro de Setúbal, castigado em auto-de-fé, indigna o interlocutor judeu que se mantém extremamente reservado perante os desacatos a cristãos que lhe são narrados ²⁹.

Também Frei Amador Arrais comenta, em vários passos, a responsabilidade dos judeus em alguns distúrbios ocorridos em Portugal em épocas próximas. Antíoco refere-se a desacatos cometidos em Gouveia e justifica, parcialmente, com eles o pedido do estabelecimento da Inquisição feito pelo rei ao Papa ³⁰. Aureliano indigna-se com o embuste dos falsos Messias e denuncia o perigo das conversões superficiais ³¹. A ambos, o povo judaico aparece particularmente marcado pela cobiça ³²,

pela ingratidão e pela crueldade ³³. No entanto, a prudência e a moderação dos juízos de Antíoco equilibram as expressões de violência de Aureliano e atenuam o anti-semitismo dos interlocutores.

OS TEXTOS E AS TENDÊNCIAS UMA PERSPECTIVA COMUM

Comum a todos estes textos é, no entanto, a atitude básica de acusação. Há um passado já longo de controvérsias e de preconceitos que induz à insistência nas oposições; há, especialmente enraizado, o hábito da remissão para o que se considera o ódio do judeu ao cristão, sem se admitir a realidade da atitude recíproca. Assim é que, por exemplo, Frei Amador Arrais, que chega a lembrar o dever de caridade para com os hebreus, «porque recebendo eles Cristo, e sendo verdadeiros israelitas, pouco dista, ou nada a sua religião da nossa»³⁴ e insiste em que os cristãos devem rogar a Deus por eles, remata esta advertência com uma alusão ao «ódio raivoso que nos têm os judeus»³⁵.

De um modo geral, é a *cegueira* do povo judaico que estes escritores mais directamente hostilizam. No *Diálogo* de João de Barros, ainda antes do debate doutrinário, o Evangelho reconhece imediatamente o Talmud como *cego* e *guia de cegos* ³⁶.

Na terceira parte da *Doutrina Católica*, Fernão Ximenez de Aragão introduz cada um dos comentários à sem-razão dos *escândalos* dos israelitas com uma referência ao *cego judeu* ³⁷.

Esta *cegueira* é para todos os autores um motivo de espanto, dada a força e a clareza dos factores que a deveriam anular. Só uma voluntária e mal intencionada recusa da evidência da verdade a pode explicar. Por parte dos judeus, a segurança nas convicções é uma forma de pertinácia censurável; a sua boa vontade na busca é insustentável porquanto, a ser autêntica e rigorosa, ela já os teria encaminhado para a única solução possível.

Ximenez de Aragão recorda a concordância de todos os testemunhos que consolidam as bases do Cristianismo e tornam simultaneamente incompreensível a posição judaica ³⁸.

Frei Luís da Natividade estranha que os hebreus permaneçam alheios ao verdadeiro sentido das Escrituras revelado por Jesus Cristo ³⁹.

Mas é sobretudo Amador Arrais que se demora na interpretação

da tão prolongada e estranha *cegueira*. Na sua origem estarão alguns pecados, ponte para outros sucessivamente mais graves, que redundaram na negação e morte do Messias esperado. Esta *cegueira* não é, no entanto, gratuita. Corresponde a um plano de Deus que dela tem feito decorrer um triplo proveito. Insensíveis à divindade de Jesus, os judeus crucificaram-no, mas dessa morte, que lhes mereceu um castigo que não terá fim, resultou, afinal, a redenção do género humano. Este foi o primeiro proveito. O segundo estará na transferência para o povo gentio de todos os benefícios inicialmente reservados ao povo eleito. Foi, afinal, o desdobramento do núcleo dos escolhidos que resultou da ingratidão dos israelitas ao cumprimento da promessa de Deus. Complementarmente, o exílio por terras estranhas torna de todos conhecido o crime dos hebreus que, conduzindo consigo as Escrituras, difundem involuntariamente a própria verdade que negam ⁴⁰. Quanto às causas mais próximas da persistência dessa cegueira, há que salientar a desmesura da cobiça que os prende aos bens temporais. A proibição da usura nas comunidades cristãs justificará, em grande parte, que os judeus persistam numa situação marginal e mascarem a verdadeira razão - da sua conduta com a fidelidade a princípios em que já pouco acreditam ⁴¹.

Finalmente, em Vicente da Costa Matos encontramos a *cegueira* judaica interpretada como consequência de um prestígio temporal que os israelitas receariam ver desacreditado se, publicamente, confessassem os erros somados ao longo dos séculos de injustificada malquerença aos cristãos. Enraizada num povo estigmatizado pelos mais pesados vícios, numa pertinácia desmedida, fecha os hebreus à aceitação da doutrina católica que intimamente não podem deixar de reconhecer como verdadeira ⁴².

OS TEMAS

A ORGANIZAÇÃO DO CONTEÚDO

Independentemente das oscilações de perspectiva na abordagem do problema judaico e do desigual significado literário destas obras, a conexão entre elas torna-se mais nítida quando nos detemos no núcleo de temas que interessaram os respectivos autores.

Em primeiro plano, deparamos naturalmente com o tratamento mais ou menos circunstanciado das divergências doutrinárias entre judaísmo e Cristianismo. Assim, são pólos de discussão, em todos os

textos citados, a vinda do Messias, a Encarnação do Verbo, a humanidade de Jesus, o sentido da vida e da Paixão de Cristo e o Mistério da Santíssima Trindade.

Encadeando, a maior parte das vezes, estas questões, que tão directamente se relacionam entre si, incidem os vários escritores na sem-razão da esperança messiânica do povo hebreu cujos fundamentos pretendem caducos e irresistíveis a uma argumentação adequada. A permanência do Messias entre os homens implica logicamente a controvérsia em torno da pessoa humana e divina de Jesus e a valorização das condições por ele escolhidas para viver e morrer. Remete-se, então, para a pobreza e para a humildade como duas das maiores virtudes cristãs. E acentua-se o lugar do sofrimento, a importância da Cruz livremente aceite. Configurado o Redentor, resta a sua inserção na Trindade Divina, já preparada pela identidade de natureza entre o Pai e o Filho, lembrada a propósito da Encarnação.

Estas as questões de fundo que opõem judeus e cristãos, estes os pontos que não poderiam ser omitidos num debate doutrinário, quer o oriente um sério propósito de entendimento ou uma intenção polémica de desarticulação do adversário.

Mas, em torno de cada um destes temas centrais, podem confluir múltiplas questões secundárias que, não entroncando propriamente no ponto de partida das oposições básicas, delas viriam, no entanto, a derivar, à medida que a Igreja Católica foi definindo o seu corpo doutrinário. A elas se referem acidentalmente alguns destes autores, com maior demora numas ou noutras, consoante as preferências pessoais ou o ângulo de visão determinado.

Assim, a exaltação dos sacramentos e particularmente da Eucaristia ocupa, com frequência, um lugar de relevo nestes textos. Igualmente frequentes são o enaltecimento e as explicações da razão de ser de muitas cerimónias cristãs e a insistência na caducidade das cerimónias judaicas que lhes correspondem. Justificam-se as aparentes divergências entre os dois Testamentos, com a imaturidade do povo vinculado à Lei Antiga; as concessões em matéria moral, o consentimento de alguns sacrifícios posteriormente condenados apenas fazem pensar na prudência divina que aligeirou o rigor de uma doutrina para uma comunidade insuficientemente preparada. A Redenção criou novas exigências, porque deu aos homens uma força nova e tornou inúteis as prefigurações do sacrifício para sempre consumado em Cristo.

Aparecem também repetidamente esclarecimentos sobre certas tomadas de posição como o culto das imagens, a guarda do domingo, a importância do jejum, tal como o impõe a hierarquia católica.

A consideração destes temas pode ter como suporte um esquema doutrinário bem definido ou processar-se de modo aparentemente mais maleável. Nesta segunda hipótese, os tópicos oferecidos para matéria de reflexão enquadram-se sem ordenação prévia visível numa troca de pontos de vista, algumas vezes, de mais vastas intenções, num debate em que aparecem como elementos dominantes, mas não exclusivos.

Das obras citadas, como pode depreender-se pelo que já foi dito, o *Diálogo Evangélico* de João de Barros, a *Consolação e Luz para o povo hebreu* e o *Diálogo entre Discípulo e Mestre Catequizante* de João Baptista d'Este pertencem ao primeiro grupo.

No *Diálogo Evangélico*, como foi dito, cada pedra preciosa, que, alegoricamente, o Evangelho apresenta ao Talmud, corresponde a um artigo do Credo, que o autor isola na versão latina. Todo o Símbolo é assim, sucessivamente, analisado; cada um dos pontos expostos é, normalmente, fundamentado pelo interlocutor católico que aduz para a sua interpretação argumentos de vária ordem; controvertido, em seguida, pelo Talmud, é de novo reforçado no seu sentido primeiro pelo Evangelho.

Na *Consolação*, os Salmos reunidos, para situar a vinda do Messias no momento histórico da existência de Jesus, agrupam-se segundo a cronologia da própria vida de Cristo. Aos versículos proféticos de David sobre a Encarnação seguem-se linearmente os que prenunciam a Paixão, a Ressurreição, a Ascensão, o triunfo de Cristo e o abatimento dos judeus e a persistência da Igreja.

Na introdução *Ao prudente leitor do Diálogo entre Discípulo e Mestre Catequizante*, o autor considera dividida em três partes a matéria de que vai ocupar-se: Mistério da SS.^{me} Trindade, Encarnação do Verbo e vinda do Messias. Cada um dos temas será demoradamente debatido no corpo da obra que remata com a resposta a uma longa série de dúvidas aparentemente avulsas, mas em que é possível encontrar uma dupla finalidade comum: iluminar a face do verdadeiro Messias e esclarecer os bens que os judeus dele deveriam esperar.

Os textos do Antigo Testamento são aqui aduzidos a cada passo. O critério adoptado na análise de cada uma das questões centrais varia ligeiramente. A fundamentação da Trindade divina é unicamente

antevista num passo do *Génese* e explicada a partir de um símil. Já a Encarnação do Verbo é confirmada com uma ampla profusão de textos da Escritura que autorizam a segurança das várias conclusões relativamente às pessoas humana e divina do futuro Messias e à conveniência dessa dupla natureza no Reparador universal.

Mas, como, no entender do escritor, o ponto fundamental da dissidência judaico-cristã reside na aceitação, por parte de uns, de um Messias que os outros afirmam ainda não ter vivido entre os homens, a sua atenção fixa-se particularmente, na terceira parte, através do comentário de textos e de reflexões, na figura de Jesus. A sua identidade com o Messias prometido é afirmada, a propósito das mais conhecidas situações da sua vida, desde o nascimento até à morte.

Pertence ainda a este grupo de obras, elaboradas a partir de um plano prévio, o 23.º dos «Encómios» de Frei Luís da Natividade incluídos na *Divindade do Filho de Deus Humanado*. A subordinação da matéria à estrutura e ao objectivo do encómio é verificável na sucessão dos três discursos em que ela se organiza.

O tema enunciado -- Cristo, objecto e fim das Escrituras -- é sugerido por um texto do Novo Testamento. No primeiro discurso *prova-se o assunto*, caracterizam-se as promessas de Deus -- *certas no cumprimento, incerto o tempo delas* -- e demonstra-se como em Cristo se realizaram todas as promessas feitas pelo Pai. No segundo, dois parágrafos sobre a unidade da fé e da verdade preparam o desdobramento das profecias em torno da vinda e da figura do Messias. No terceiro e último discurso, justifica-se a incompreensão dos discípulos perante o que lhes ia sendo revelado, e remata-se com a conclusão reforçada de que ao Redentor se deve a iluminação do autêntico significado da Escritura Antiga.

Da Gente Judaica de Frei Amador Arrais e *Ropicapnefma* constituem expoentes de obras em que a doutrinação anti-semítica não preenche completamente o objectivo do autor.

Na alegoria de João de Barros, como já dissemos, ela ocupa apenas a última parte do colóquio. Os argumentos da Razão contra a Vontade, o Entendimento e o Tempo situam-se a três níveis. Antes de contrariar as perfeições da lei judaica propostas pela Vontade, e iniciar assim a sua diatribe contra os hebreus, a Razão ocupa-se da alma, da sua imortalidade e do destino de todos os homens depois da morte natural.

Mais ainda, os interlocutores não estão coagidos a um plano na expressão das ideias. Alguns assuntos marginais, trazidos por um livre discorrer sobre os problemas, podem merecer também os ensinamentos da Razão. É, entre outros, o caso das várias páginas sobre os deveres do príncipe insertas na terceira parte do livro ⁴³ e das considerações sobre a cultura da época enquadradas na parte inicial ⁴⁴.

Em Frei Amador Arrais, encontramos o primeiro diálogo liberto da convenção alegórica, relativamente adequado a um troca de pontos de vista entre dois amigos que, embora cultos se expressam num estilo corrente e directo. O ponto de arranque surge, de modo natural, após o encontro de Aureliano com médico ex-judeu que tratava Antíoco. O tom será pois o da conversa despretensiosa, incompatível com as imposições de um esquema prévio. Os assuntos progridem de acordo com os interesses dos interlocutores que se vão sucessivamente esboçando e mutuamente atraindo. Os temas organizam-se em núcleos com afinidades e podem ser retomados uma ou mais vezes; são frequentes os regressos, as interrupções, a bifurcação nas ideias em debate.

Por outro lado, também se nos oferecem desvios da controvérsia central, opiniões ou definições de princípio alheias à problemática anti-semítica. Assim, por exemplo, Aureliano e Antíoco parecem defender diferentes conceitos de cultura⁴⁵ ou reagir diversamente ao valor da fidalguia ⁴⁶; Antíoco permite-se mesmo uma extensa exposição sobre a missão do bom monarca ⁴⁷.

No entanto, a aparente desconexão das digressões não: sobrepõe às exigências de propósitos anteriores. Antes de mais o diálogo *Da Gente Judaica* pode ser um índice da existência na época de duas correntes de opinião sobre as tão discutidas com versões dos hebreus. Para Aureliano, os termos judeu e cristão-novo continuam a ser coincidentes, porque, em seu entender nunca, ou só muito acidentalmente, um israelita poderá integrar-se convictamente na comunidade cristã. Só a separação dos povos é desejável; os pseudo-convertidos transformam-se sucessivamente em elementos de perturbação social. Controvertendo os seus juízos, Antíoco parece afinal ser o porta-voz de uma política real, ao que parece, ainda com actualidade : a de D. Manuel, que, por razões que não é o momento de enunciar, optara sempre pela assimilação dos grupos hebraicos e, com esse objectivo, impusera o baptismo a um vasto grupo de judeus e ordenara a cristianização forçada de todos os menores residentes em Portugal ⁴⁸.

No plano doutrinário, Amador Arrais orienta-se de preferência para a insistência na *cegueira* judaica, multiplicando as tentativas de explicação das suas causas e fomentando nos leitores os motivos de perplexidade perante o que considera uma tão inexplicável atitude. Os judeus – repete em vários parágrafos – incorreram no desfavor de Deus, o seu povo está disperso e sofre a maior perseguição da sua longa história, as suas cerimónias caducaram; é estranho que não aceitem ter cometido um pecado sem perdão, o da morte do Filho de Deus.

Todavia, independentemente desta linha dominante, alguns capítulos elucidam-nos sobre a divindade do Messias e sobre o momento histórico da sua vinda já ocorrida.

Invertebradas e difusas, as duas obras citadas de Vicente da Costa Matos só recolhem alguma unidade do objectivo programático que lhes está na raiz. Assim, as observações, por via de regra desordenadas, que preenchem cada um dos capítulos, são sempre premissas de uma mesma conclusão: a de que o exílio dos judeus é aconselhável e necessário no caso português. Em qualquer hipótese, a ordem dos capítulos não parece, na intenção do autor, ser arbitrária, em nenhum dos volumes.

No *Breve Discurso*, os primeiros capítulos deveriam corresponder a uma perspectiva histórica, e os restantes atenderem a uma caracterização intemporal do povo judaico e à sua situação particular no reino português.

Nas *Honras Cristãs*, uma parte inicial focaria especialmente a figura de Jesus Cristo e a última os castigos e o desprezo geral em que os judeus incorreram pela recusa que lhe opuseram. A verdade, porém, é que, como já dissemos, em cada capítulo se cruzam as mais desencontradas observações e se esquece a fidelidade a qualquer provável esquema orientador.

AS LINHAS ARGUMENTATIVAS A REALIZAÇÃO DAS PROFECIAS

Reconhecidas as oscilações no espaço temático e apontada a diversidade de estrutura dos vários escritos considerados, importa, por fim, proceder a algumas reflexões sobre as vias argumentativas mais frequentemente percorridas pelos polemistas do anti-semitismo.

Ao longo da história, de S. Paulo aos séculos que nos ocupam, os caminhos trilhados por esta Literatura polémica não parecem ter variado

muito. Révah tem razão para afirmar, na introdução à sua edição do *Diálogo Evangélico* de João de Barros, que o artigo do *Dictionnaire de Théologie Catholique* reservado à controvérsia contra os judeus é suficientemente elucidativo da monotonia de processos de combate e da escassez de originalidade deste conjunto de textos, no que respeita às linhas mestras da argumentação.

Não obstante esta verdade, quatro orientações se diferenciam, mais como preferências que se não anulam mutuamente, que como caminhos exclusivos.

A um primeiro grupo, pertencem todos aqueles escritos em que os fundamentos doutrinários do Cristianismo são perspectivados em função de um ajustamento às profecias da Lei Antiga que apontam para a vinda e para a fisionomia do Messias.

A persistência triunfante da Igreja Católica face à adversidade funciona como argumento forte num segundo conjunto de textos em que é, sobretudo, o cumprimento das profecias de Cristo depois da sua morte o ponto de partida da posição polémica cristã.

Révah, na introdução já citada, recorda que as experiências de utilização de textos da Escritura (mais especificamente do Testamento Velho) foram fecundas sobretudo na época mais remota da apologética cristã, e salienta que, em contrapartida, os grandes Padres Medievais se interessaram predominantemente pelo exercício de subtilezas do raciocínio na demonstração das verdades da fé. Com a escola tomista, por exemplo, as possibilidades da inteligência aplicam-se ao conhecimento de Deus e procuram esgotar as razões justificativas da permanência da Igreja Católica. Uma boa parte da Literatura anti-hebraica é, assim, solicitada por um rumo mais intelectualista que os dois inicialmente apontados.

A quarta perspectiva assumida em obras deste teor é tardia e tem uma origem marcadamente peninsular. Caracteriza-a o recurso aos próprios textos judaicos, sobretudo o Talmud e os Midrashim, e determina-a um duplo objectivo: interpretar passos variados dos escritos contrários como índices da aceitação por certas autoridades religiosas judaicas de alguns fundamentos do Cristianismo e glosar outros como provas de abominações morais que o judaísmo imporia. As mesmas obras eram assim utilizadas em duas direcções mais paralelas que contrárias. Nelas haveria simultaneamente a projecção de uma inspiração divina e os ecos da corrupção dos homens, abandonados depois do pecado da morte do Salvador.

A nossa Literatura polémica anti-semítica não foi alheia a nenhum destes esquemas argumentativos e, embora alguns textos claramente se decidam pelo aproveitamento prioritário de um deles, a verdade é que o mais frequente é encontrá-los enfeixados ou alternadamente aduzidos.

A realização das profecias é o testemunho maior número de vezes referenciado e mais cuidadosamente comentado, quer pelos autores apenas empenhados numa confirmação doutrinária, quer pelos que mais directamente vêm propor aos judeus uma meditação sobre a inconsistência da fé que defendem. Naturalmente, o recurso aos versículos do Antigo Testamento revela-se mais eficaz que a análise das palavras de Cristo no Evangelho. As profecias são abundantes, os judeus aceitaram-nas sempre como verdades incontroversas, é possível situar o tempo marcado para o seu cumprimento; além disso, foram proferidas em várias épocas, por profetas diferentes, e remetem para aspectos distintos uns dos outros.

Por isso, em todas as obras referidas encontramos, como argumento dominante da identidade entre Cristo e o Messias esperado, a realização em Jesus de todas as condições pré-anunciadas para o Redentor universal.

Já verificámos como nesta linha de escritos, a *Consolação e Luz para o Povo Hebreu* é um caso especial de obra totalmente preenchida com a glosa de salmos de David relativos ao Messias e ordenados por épocas. Os versículos são citados e comentados em português: o texto latino da Vulgata figura sempre à margem. A interpretação de cada salmo não nos parece hoje obedecer a um rigor crítico razoável; as conclusões, para que o autor nos convida, ultrapassam em muito o alcance lógico das frases e resultam directamente de um desejo de encontrar nos vocábulos um sentido previamente estabelecido. Tanto quanto nos é possível ajuizar, há, muitas vezes, uma torção do conteúdo autêntico dos versículos, uma ampliação deformante das ideias neles explanadas. Um exemplo: onde o texto da Vulgata diz «*Deus in domibus eius cognoscetur: cum suscipiet eam*», a glosa de João Baptista d'Este explana: «*E já nas casas desta inexpugnável cidade; quero dizer, em as províncias, & igrejas particulares, sojeitas a esta universal de Roma, adorão ao mesmo Deos que a edificou, & fortaleceo & fauorecerá sempre*»⁴⁹.

No *Diálogo entre Discípulo e Mestre Catequizante*, do mesmo autor, repete-se a incidência sistemática nas profecias do Antigo Testamento, paralelamente às remissões para textos rabínicos, como adiante verificaremos. A troca de ideias movimenta-se normalmente no sentido

de contrapor a interpretação cristã das frases proféticas enunciadas à interpretação judaica, que é refutada com base em razões de bom senso, com o esclarecimento sobre o verdadeiro significado hebraico de certas expressões, com os conhecimentos cabalísticos de que o argumentador dispõe.

O volume de João Batpista d'Este coincide bastante, aliás, na técnica de argumentação, com o *Diálogo Evangélico* de João de Barros. Neste, o recurso à cabala como possibilidade explicativa é talvez mais escasso; em contrapartida, as respostas do Talmud são mais consistentes e até embaraçosas que as frouxas intervenções do catecúmeno da obra posterior.

Nas suas tentativas de penetração nos diferentes passos do Antigo Testamento, João de Barros insiste sobretudo na *antinomia* entre o sentido metafórico e o literal; além disso, para ele, como de resto para muitos dos escritores que vimos seguindo, na Escritura nada é gratuito; o que na aparência pode ser tomado como ornamento depara-se-nos carregado de sentido numa consideração mais profunda. Por isso, enquanto o interlocutor judeu incorre, por via de regra, no erro da interpretação superficial, o Evangelho mostra-se seguro de ter captado a verdade íntima dos textos.

Assim, atente-se nesta divergência de opiniões:

TALMUD

O sustancial da Ley e Escritura de Deos está no sentido literal della, e nam em o alegorico e analogico, de que os teus Nazarenos sam muy devotos pera poderem retorcer a Escritura a seu [s] propósitos.

EVANGELHO

Aos quaes respondo com o que atrás fica, que em a Escritura do Senhor todalas palavras, todalas letras e gotas falam e contem em si mistérios e sacramentos ⁵⁰.

Embora em mais modesto plano e muito fragmentada por outros pólos de interesse, a chamada de atenção para o cumprimento das profecias mais remotas é também frequente em Frei Amador Arrais. Como é de esperar, numa troca de impressões entre amigos, este argumento não se desloca dum conjunto de reflexões que pode motivar ou rematar. É quase sempre Antíoco que o apresenta, em resposta a objecções ou pedidos de Aureliano. Recordem-se estes parágrafos do capítulo XXI:

AURELIANO

[...] Dizey me agora cõ que razões, ou autoridades das escripturas se mostra cõtra os Judeus a vinda do seu Missias; & que Jesu Christo filho natural de Deos he o Redẽptor que na Ley & Prophetas lhes estava prometido.

ANTIOCO

Ouvi primeyro S. João Crysostomo, sam nos necessarias demonstraçoẽs para que nossa verdade cõvença os Judeus, os quais se quiseram inquirir cõ perfeyta diligẽcia o tẽpo da vinda do Missias Christo, nam se deyxaram leuar do antichristo, nem cairam nas suas mãos por escaparem das de Christo seu, & nosso Redẽptor. Se os seus Principes mandaram ha tantas centenas de annos, de Hierusalem pergũtar a Sam João Baptista, quando baptizava no Rio Iordam, se era elle o Missias esperado, assi porque vião sua admiravel sanctidade que os fazia crer ser elle tal, & os ouuera de obrigar a darlhe credito, quando deu testemunho a Christo; como por verem o tempo comprido pelas setenta hedomadas que o Anjo Gabriel reuelou a Daniel Propheta, que despropósito he esperarẽ inda agora por elle? As palavras da Prophecia sam estas; setenta somanas (dizia Gabriel ao Propheta) estã definidas sobre o teu pouo, & sobre a Sancta Cidade, para consumir a preuaricação, destruir o peccado, purificar a maldade, trazer a Justiça sempreterna, & pera dar fim à visam & Prophecia, & ungir o Sancto dos Sanctos. Cousas tão magnificas nam podem pertencer se nem ao verdadeyro Missias. O que não podẽ negar os Rabinos ⁵¹.

Como é de supor, nem todos estes autores aduzem, nas suas demonstraçoẽs, as mesmas profecias. O relevo que elas ocupam nos Livros Sagrados facilita-lhes uma larga margem de escolha. Mas, como ficou implícito, os escritores portugueses nem sequer necessitavam de ser intérpretes imediatos dos textos da Lei ou de atribuir-se a tarefa de selecção das páginas proféticas mais adequadas à sua intenção. Muitos autores antes deles as tinham já interpretado e aproveitado como argumentos contra a fé judaica.

Apesar do natural coeficiente de diversidade, são praticamente constantes nestes escritos as profecias relacionáveis com o momento histórico da vinda de Jesus, nomeadamente as atribuídas a Daniel, a Ageu e a Isaías, e as que podem interpretar-se em termos de sinais do castigo do povo judaico.

Quanto ao significado profético de certos passos do Novo Testamento e ao interesse da sua realização, através dos tempos, na confirmação da doutrina cristã, apenas alguns destes autores os

assinalam. Na *Ropicapnefma*, por exemplo, João de Barros comenta as expressões de Cristo referidas no cap. 26 do Evangelho de S. Mateus como um aviso da destruição de Jerusalém, anos depois, levada a cabo pelos inimigos; recorda como se impôs o louvor a Maria Madalena que ele próprio afirmara que nunca seria esquecido (Lucas, 7) e como, em S. Pedro, de acordo com a manifestação de um desejo de Cristo, teve o seu ponto de partida a Igreja de Roma ⁵².

Estas mesmas profecias de Jesus serão utilizadas como índices da verdade da fé católica por Fernão Ximenez de Aragão, ao tratar da primeira excelência da religião cristã; neste caso, são, porém, reforçadas com o anúncio da extinção da idolatria (João, 12) e conversão dos gentios e com a meditação dos versículos iniciais de S. Lucas, à luz da projecção posterior das palavras da Virgem ⁵³.

A realização de tais profecias, ao longo dos tempos, aconselha, sem dúvida, o reconhecimento da continuidade e do florescimento da Igreja Católica, prometidos a S. Pedro. Mais ainda, ela remete para uma prosperidade inteiramente oposta à adversidade que fustiga a gente judaica, é resultado de uma protecção divina que acompanha os que são fiéis a Deus e abandona os indiferentes.

AS LINHAS ARGUMENTATIVAS OS BENS DO CRISTIANISMO O CASTIGO DOS JUDEUS

Os sinais da verdade da religião cristã não estão só no significado dos valores já apontados; estão também nos milagres repetidos com que é favorecida, estão no testemunho de tantos mártires que se não sacrificariam por valores accidentais.

Fruto inegável da autenticidade do Cristianismo, os milagres são encarecidos por quase todos os polemistas anti-hebraicos. Na *Ropicapnefma*, a Razão responde deste modo a uma objecção do Entendimento sobre a morte de Cristo:

RAZÃO

Bem dizes tu se, com a morte de Cristo acabaram as Suas cousas; mas Deos, por as mais glorificar, permiti-o em sua vida fazer menos milagres e converter menos gente do que fizeram os Seus Apóstolos, sendo os mais rústicos e fracos homens em poder e saber que havia em toda a terra ⁵⁴.

No *Diálogo* de Amor Arrais, Antíoco, com palavras muito próximas das da Razão da *Ropicapnefma*, esclarece Aureliano sobre a importância dos milagres, particularmente sobre o significado da conversão das gentes, e lamenta a insensibilidade dos hebreus à evidência da protecção de Deus à Igreja cristã ⁵⁵.

E Ximenez de Aragão considera-os uma das primeiras excelências da religião cristã, a par de outras, entre as quais enaltece devidamente a vocação dos mártires ⁵⁶.

Insubstituível em toda esta Literatura polémica anti-semítica é o tema do cativo judaico. Como ficou indicado, as suas razões são muitas vezes analisadas a partir das previsões com que o Antigo ou o Novo Testamento o prepararam durante séculos.

No enunciado das condições que mais imediatamente o precederam, recua-se, regra geral, à destruição de Jerusalém, anunciada já no capítulo 9 do Profeta Daniel ⁵⁷ e lamentada por Jesus Cristo em época mais remota ⁵⁸. Depois, ou mudando as descrições de factos historicamente comprováveis ou avolumando a interpretação de um provável plano divino que o poderá ter determinado, o exílio da raça judaica, a sua dispersão através de tantas nações, o mau acolhimento que em todos recebe, o sofrimento que consigo arrasta, são, a cada passo, matéria para consideração e aproveitamento apologético em favor do Cristianismo.

Da citação e análise dos textos proféticos caminha-se, muitas vezes, para uma elaboração mais racional do problema, fazendo convergir várias premissas para uma mesma conclusão: a de que os israelitas são instrumentos da punição do maior dos pecados. Os hebreus incorreram várias vezes na ira de Deus que a manifestou com a imposição de desterramentos mais ou menos prolongados. O tempo de exílio foi sempre proporcional à gravidade da falta, nunca, porém, tão duradouro como depois da morte de Cristo. A dedução torna-se evidente: a crucificação do Redentor foi o mais grave pecado cometido pelo povo hebreu. Este o argumento que, na esteira de tantos autores precedentes, João de Barros repete em vários pontos do *Diálogo Evangélico* ⁵⁹, que Amador Arrais desenvolve, ao historiar as fases mais difíceis da vida da gente hebraica ⁶⁰, e que Vicente da Costa Matos desdobra em vários capítulos.

Outra via conducente a idêntica conclusão será a que faz notar a ausência de consolações, nunca tão radical nos desterros do povo de Israel como no que se seguiu à queda de Jerusalém. Antíoco e Aureliano reflectem sobre a conexão entre estas duas faces de uma mesma realidade; e já na *Ropicapnefma* a Razão obrigava os seus adversários a repensarem a intenção divina, ao negar ao povo anteriormente eleito qualquer lenitivo ⁶¹.

Equivalente às anteriores é outra razão, igualmente apontada com frequência. Deus não está agradecido aos judeus pela condenação de um falso Messias; a sua recusa em marcar um limite aos tormentos, que os inquietam, não pode deixar dúvidas quanto à responsabilidade que lhes atribui; é-lhes imposta a expiação de um crime, não os beneficia a recompensa devida a um acto de justiça. E esta ausência de protecção é tanto mais significativa quanto as repúblicas cristãs vão conhecendo simultaneamente uma progressiva prosperidade. Na *Ropicapnefma*, a Razão lembra que, enquanto Cristo não foi castigado por a si próprio se intitular Deus, uma vez que na Igreja perdura a sua glória, ao povo hebraico foi negado o prémio a que teria direito a condenação de um malfeitor ⁶².

No *Diálogo* de João de Barros, o Evangelho reduz as objecções do Talmud sobre a morte de Jesus, lembrando-lhe que nenhum galardão obtiveram os que a levaram a cabo ⁶³. E Amador Arrais, que no capítulo XXVI do *Da Gente Judaica* chamara já a atenção para a «gloria & fermosura da Christandade», no XXVIII propõe-nos a evidência do raciocínio de Antíoco:

Se Christo fizera tão grande injuria, & crime laesae magestatis, ao Omnipotente & Vniversal Senhor do Vniverso, justo fora que se extinguiua seu nome, cessara a virtude de suas obras, & a efficacia de sua doutrina.

Mas nós vemos o contrario que a ignominia de sua morte descobrio aos homẽs a potencia de sua divindade, & meteo de baixo do jugo de sua Ley (sendo tam encontrada nos gostos da carne) a môr parte da terra, contra vontade dos que então erão Monarcas ⁶⁴.

O convite a uma adesão intelectual às verdades da fé, à orientação da inteligência para o encontro com os fundamentos da doutrina cristã, está assim já esboçado a propósito da interpretação do cativo judaico. Mas, como facilmente se verifica, o apelo a uma reflexão despretensiosa, o recurso aos resultados de um senso comum exercido sem esforço, predominam sobre a condução do raciocínio por vias pouco acessíveis ou reservadas a espíritos poderosos.

Em rigor, pode observar-se que, na nossa Literatura polémica antijudaica, a argumentação racional nem exige o domínio de um método elaborado, nem é, em nenhum dos autores, aplicada como elemento dominante. Pode aparecer a reforçar o testemunho da Escritura, às vezes paralelamente a ele, mas nunca sobrepondo-se-lhe em grau de importância.

Frequentemente, assume a feição da conveniência. Em vez de aduzir razões necessárias ou suficientes, a demonstração apoia-se na oportunidade de certas verdades admitidas, nas vantagens que lhe são inerentes por motivos que se enunciam. No *Diálogo* de Frei Amador Arrais, por exemplo, encontramos esta perspectiva no tratamento de dois pontos imprescindíveis nesta Literatura apologética. Convinha que o Reparador fosse simultaneamente Deus e homem e convinha que a vida de Jesus incluísse exactamente as fases e os factos que nela verificamos ⁶⁵.

E, seguindo uma direcção semelhante, o mesmo escritor, como já notámos, recorre também à insistência no aproveitamento dos factos que aparentemente não têm sentido que os ultrapasse. É o caso, por exemplo, da referência aos bens nascidos da recusa dos judeus à aceitação do Messias ⁶⁶.

Além disso, no mesmo escrito de Frei Amador Arrais, são ainda reconhecíveis vestígios de um outro processo argumentativo característico desta controvérsia. O interlocutor católico – neste caso particular, poderíamos dizer, o melhor informado – intenta convencer o outro das suas razões, colocando-o implicitamente perante o absurdo das contrárias. Seguindo esta linha, Antíoco fundamenta parcialmente a divindade do Verbo, mostrando-lhe que seria ilógico que Deus não

gerasse conforme a sua própria natureza e mais ilógico ainda que o Criador do universo fosse estéril ⁶⁷.

Entretanto, a busca de novos e mais esmagadores argumentos orientava também os polemistas do anti-semitismo para um caminho que, em força convincente, poderia igualar, se não ultrapassar, o comentário dos passos proféticos do Antigo e do Novo Testamento e a demonstração racional dos princípios cristãos. Tratava-se de procurar, nos próprios textos judaicos e nas exposições dos rabinos, provas iniludíveis da excelência do Cristianismo.

Em Espanha, o recurso ao Talmud, aos Midrashim e a outras tradições judaicas pela apologética católica tem o ponto de partida na obra de Raimundo Martí, *De Pugio fidei* (c. 1278), entre nós conhecida sobretudo através do plágio e ampla deturpação de Pedro Galatino.

João de Barros é o primeiro autor a aproveitar este filão promissor, no *Diálogo Evangélico*. Como dissemos, o Talmud é personagem, e, portanto, obviamente, procura esgotar os seus próprios ensinamentos. Ao Evangelho compete mostrar que os conhece bem, rebatê-los e – o que presentemente mais nos interessa – trazer a primeiro plano aqueles que o adversário mantém ocultos, pelo valor que conservam como índices da verdade católica que outros pretendem encobrir.

Um passo do *Diálogo* merece especial referência pelo que revela da concepção e consequente possibilidade de aproveitamento por parte de Barros do texto rabínico ⁶⁸. O Talmud reconhece ser constituído por três partes: Bíblia, Talmud propriamente dito, enformado por um sentido profético e detentor dos preceitos legais, e Midras, com as opiniões dos letrados acerca de assuntos vários e com as exposições sobre o nascimento e morte do Messias.

O Evangelho precisa do seguinte modo a genealogia do adversário: o primeiro volume ou Misná repete a declaração vocal da lei de Moisés segundo os rabinos, o segundo ou Talmud incorpora na Misná todas as Escrituras.

Este último foi composto em duas fases, uma redigida em Jerusalém, outra em Babilónia. Os escritos reunidos em Jerusalém são dignos do crédito dos cristãos, nos restantes apenas se sucedem blasfêmias.

Simultaneamente, considera o autor três grupos de rabinos: o dos contemporâneos dos profetas, o dos que viveram na época de Cristo e o dos que viveram posteriormente.

O pensamento dos mais antigos é correcto, revela-os intérpretes fiéis das Escrituras e, portanto, do plano de Deus; os que conheceram Jesus, de um modo geral, aceitaram-no como Messias, embora guardassem as cerimónias da Lei Antiga; os mais modernos empreenderam uma falsificação sistemática dos juízos e pareceres defendidos pelos antepassados. Uma conclusão se impõe então: o Talmud não constitui um todo condenável, uma boa parte da sua doutrina pode ser aceite pela Cristandade; nele estão alegadas as autoridades dos profetas e as palavras de muitos rabinos em tudo concordes com os preceitos católicos. Este conjunto de textos é, portanto, um património útil para o Evangelho que neles pode recrutar múltiplos argumentos a favor das suas razões e assim derrotar o adversário com as suas próprias armas. Pode nomeadamente citar os rabinos que acreditaram que Jesus era filho de Deus e aceitaram a Santíssima Trindade.

O *Diálogo entre Discípulo e Mestre Catequizante* de João Baptista d'Este retoma a mesma direcção da obra de João de Barros. Nos pareceres dos antigos rabinos, o autor encontra a confirmação das verdades cristãs, não só no que diz respeito à interpretação das profecias do Antigo Testamento, como no que se relaciona com a definição de princípios. Inversamente, são refutadas as opiniões e as glosas dos modernos rabinos.

É provável que a origem hebraica do autor, a par da intenção de mover mais imediatamente os ânimos daqueles cuja conversão se propunha, determinasse um recurso muito mais continuado às autoridades judaicas do que o que nos revela João de Barros. A verdade é que não há praticamente nenhum ponto doutrinário em discussão para que não sejam aduzidos os testemunhos dos rabinos antigos, embora haja incidência de um modo especial em torno da figura messiânica de Cristo ⁶⁹. Aliás, o próprio autor convertera já a discutida vinda do Messias na questão mais importante da controvérsia:

Por isso me parece ser mui necessario provar que o Messias é vindo. Porque provado isto, todas as outras cousas necessariamente correm direitas ⁷⁰.

A restituição da pureza inicial das palavras dos talmudistas do passado, bem como a redescoberta do sentido das profecias do

Testamento Antigo, prevertido pelos mais modernos mestres dos judeus, é, muitas vezes, empreendida através da cabala; o significado oculto antigo de certas letras ou palavras hebraicas, que o autor conhece bem e documenta com a análise de contextos variados, revela-se-lhe essencial para a compreensão do pensamento cristão, tal como ele se elaborou a partir dos textos.

Esta concepção de um Talmud resultante da justaposição de escritos de duas fases, sucessivas no tempo e diferenciadas nas intenções, atentos os primeiros à verdade dos factos e ao rigor das interpretações, e resultantes os segundos de uma intenção de encobrir a realidade e acumular erros sobre falsidades, encontramos-la também nos restantes autores. Simplesmente, a alusão às autoridades judaicas é neles accidental, vaga, sem remissões precisas.

Frei Amador Arrais admite que os rabinos de épocas mais remotas entenderam mais do Messias que os que vieram posteriormente⁷¹; Ximenez de Aragão recorda que alguns talmudistas confessaram os milagres de Cristo ⁷², que os antigos doutores hebreus descobriram o mistério da Santíssima Trindade no nome das doze letras, e, repetindo Galatino e Molina, cita dois testemunhos de mestres judaicos que admitiram a divindade do Messias e a função messiânica de Cristo ⁷³.

Vicente da Costa Matos, no *Breve Discurso*, refere igualmente a existência de rabinos que coincidem com os cristãos na fidelidade à missão redentora de Cristo e a de outros que acreditam que a gente judaica é alvo da ira de Deus pela morte de Jesus ⁷⁴. No entanto, a sua atitude de intransigência perante os valores do judaísmo orienta-o predominantemente por outra via. Mais do que alegar, como provas da excelência do Cristianismo, os textos dos rabinos de épocas longínquas, interessa-o insistir naqueles aspectos do Talmud que, na sequência de outros escritores, atribui aos mestres modernos. Neles avoluma toda a espécie de «blasfémias, mentiras, desatinos e falsidades» ⁷⁵; na doutrina que defendem só encontra «superstições, e torpezas» ⁷⁶.

Semelhante a esta é, aliás, a posição de Amador Arrais que, em vários passos do *Diálogo*, esclarece os leitores acerca das *mentiras* que sobre Deus e sobre o Messias se divulgam no Talmud e denuncia o perigo da sua influência sobre os cristãos ⁷⁷.

(1979)

1. Neste trabalho só serão tidas em conta obras impressas.
2. É o caso, por exemplo, do escrito de Frei Luís da Natividade intitulado *Divindade do Filho de Deus Humanado*, Lourenço de Anveres, Lisboa, 1645.
3. Ler, a este propósito, a Introdução de I. S. Révah à edição do *Diálogo Evangélico sobre os artigos da Fé contra o Talmud dos Judeus*, Livraria Studium Editora, Lisboa, 1950.
4. O Arcebispo de Goa, D. Gaspar de Leão, mandou traduzir, em 1565, um *Tratado* de Mestre Jerónimo, médico ido Papa Bento XIII, que é um bom expoente desta literatura polémico-apologética.
5. O autor nasceu em Itália, mas veio a ser baptizado em Portugal por D. Teodósio de Bragança. A *Consolação* foi editada por Pedro Crasbeeck, em Lisboa.
6. É este o sentido da *Introdução* ao Leitor.
7. Inocêncio Francisco da Silva refere-se à influência que esta obra veio a ter. Ver *Dicionário Bibliográfico*, Tomo III. p. 304.
8. João B. d'Este, *Diálogo...*, Geraldo da Vinha, Lisboa, 1621, ao prudente leitor.
9. I. S. Révah publicou o itexto em 1950, como ficou apontado.
10. João de Barros, *Diálogo*, ed. cit., p. 1.
11. *Ob. cit.*, ed. cit., p. 7.
12. João de Barros, *Ropicapnefma*, p. 90; cito pela edição do Instituto de Alta Cultura, Lisboa, 1955.

13. *Ob. cit.*, ed. cit., pp. 5 e 121.
14. Citarei pela edição de Diogo Gomes Loureiro, Coimbra, 1604.
15. Amador Arrais, *Da Gente Judaica*, ed. cit., p. 101.
16. *Ob. cit.*, ed. cit., p. 102.
17. *Ob. cit.*, ed. cit., pp. 90 v. e 93 v.
18. *Ob. cit.*, ed. cit., pp. 57 e ss.
19. Publicado por Pedro Crasbeeck, Lisboa, 1625.
20. Fernão Ximenez de Aragão, *Doutrina Cathólica*, ed. cit., p.4.
21. *Ob. cit.*, ed. cit., p. 4 v.
22. Publicado em Lisboa, em 1645, como foi indicado.
23. Luís da Natividade, *Divindade do Filho de Deus*, ed. cit., p. 394.
24. Os títulos são bem significativos da atitude agressiva que o autor assume. O editor de ambas as obras é Pedro Crasbeeck.
25. Amador Arrais, *Da Gente Judaica*, ed. cit., p. 57.
26. F. Ximenez de Aragão, *Doutrina Cathólica*, ed. cit., p. 3 v.
27. Vicente da Costa Matos, *Breve Discurso*, ed. cit., pp. 3 e ss.
28. Vicente da Costa Matos, *Honras Cristãs*, ed. cit., pp. 3 e ss.
29. João de Barros, *Diálogo Evangélico*, ed. cit., pp. 5-6.
30. Amador Arrais, *Da Gente judaica*, ed. cit., pp. 59-60.
31. *Ob. cit.*, p. 87 v.
32. *Ob. cit.*, cap. XXX.
33. *Ob. cit.*, cap. XXXIII.
34. *Ob. cit.*, ed. cit., p. 75.
35. *Ob. cit.*, ed. cit., p. 100.
36. João de Barros, *Diálogo Evangélico*, ed. cit., p. 22.

37. F. Ximenez de Aragão, *Doutrina Cathólica*, ed. cit., pp. 108, 112, 115 v., 117 v.
38. *Ob. cit.*, ed. cit., p. 3.
39. Frei Luís da Natividade, *Divindade do Filho de Deus*, ed. cit., p. 412.
40. Amador Arrais, *Da Gente Judaica*, ed. cit., pp. 70 e ss.
41. *Ob. cit.*, ed. cit., p. 95.
42. Vicente da Costa Matos, *Honras Cristãs*, ed. cit., pp. 127 e ss.
43. João de Barros, *Ropicapnefma*, ed. cit., pp. 129 e ss.
44. *Ob. cit.*, ed. cit., pp. 41 e ss.
45. Amador Arrais, *Da Gente Judaica*, ed. cit., p. 56.
46. *Ob. cit.*, ed. cit., p. 58 v.
47. *Ob. cit.*, ed. cit., p. 61 v.
48. D. Manuel aceitou a imposição de Castela no sentido de expulsar do reino os judeus que até Outubro de 1492 se não convertessem.
49. João Baptista d'Este, *Consolação*, ed. cit., p. 64 v.
50. João de Barros, *Diálogo Evangélico*, ed. cit., p. 22.
51. Amador Arrais, *Da Gente Judaica*, ed. cit., p. 83 v.
52. João de Barros, *Ropicapnefma*, ed. cit., p. 120.
53. F. Ximenez de Aragão, *Doutrina Catholica*, ed. cit., p. 9.
54. João de Barros, *Ropicapnefma*, ed. cit., p. 100.
55. Amador Arrais, *Da Gente Judaica*, ed. cit., pp. 93 e ss.
56. X. de Aragão, *Doutrina Catholica*, ed. cit., caps. IV e VIII.
57. Amador Arrais, *Da Gente Judaica*, ed. cit., p. 86.
58. João de Barros, *Ropicapnefma*, ed. cit., pp. 119-120.
59. João de Barros, *Diálogo Evangélico*, ed. cit., pp. 69 e ss.

60. Amador Arrais, *Da Gente Judaica*, ed. cit., pp. 65 e ss.
61. João de Barros, *Ropicapnefma*, ed. cit., p. 63.
62. *Ob. cit.*, ed. cit., pp. 99 e 117.
63. João de Barros, *Diálogo Evangélico*, ed. cit., p.
64. Amador Arrais, *Da Gente Judaica*, ed. cit., p. 93.
65. *Ob. cit.* ed. cit., pp. 95-96.
66. *Ob. cit.*, ed. cit., p. 70.
67. *Ob. cit.*, ed. cit., pp. 90-90 v.
68. João de Barros, *Diálogo Evangélico*, ed. cit., pp. 58-59.
69. João Baptista d'Este, *Diálogo*, ed. cit., p. 75
70. *Ob. cit.*, ed. cit., p. 80 v.
71. Amador Arrais, *Da Gente Judaica*, ed. cit., p. 91 v.
72. X. de Aragão, *Doutrina Catholica*, ed. cit., p. 12.
73. *Ob. cit.*, ed. cit., p. 100.
74. V. da Costa Matos, *Breve Discurso*, ed. cit., cap. IV.
75. V. da Costa Matos, *Honras Cristãs*, ed. cit., p. 121 v.
76. *Ob. cit.*, ed. cit., p. 118.
77. Amador Arrais, *Da Gente Judaica*, ed. cit., pp. 72, 73 e 96 v.

LUÍS DE GRANADA,
BARTOLOMEU DOS MÁRTIRES
E LUÍS DE SOUSA:
O RELACIONAMENTO ATRAVÉS DOS TEXTOS

A aproximação entre Bartolomeu dos Mártires, Luís de Granada e Luís de Sousa, razoavelmente clarificada já no que respeita a semelhanças de orientação espiritual e de práticas de vida, merece sem dúvida ser reforçada com algumas reflexões sobre a interferência de cada um destes Padres de S. Domingos na obra escrita dos outros.

Esta interferência verifica-se em quatro direcções complementares:

- 1 – Luís de Granada é autor de uma *Vida* de Bartolomeu dos Mártires;
- 2 – Luís de Granada promove a edição de escritos de Bartolomeu dos Mártires;
- 3 – O *Compêndio* de Granada e o *Catecismo* de Mártires têm numerosos pontos de contacto;
- 4 – Luís de Sousa aproveita um texto de Granada na sua biografia do Arcebispo de Braga.

LUIS GRANADA, AUTOR DE UMA
«VIDA» DE BARTOLOMEU DOS MÁRTIRES

Tal como as restantes biografias atribuídas a Frei Luís de Granada, a *Vida de Don Fr. Bartolomé de los Mártires* foi redigida já numa fase tardia da actividade do escritor.

Um mesmo propósito anima estas histórias de personalidades tão diversas (duas freiras, duas mulheres leigas, um pregador, dois bispos): embora dando a conhecer formas de comportamento necessariamente variáveis, todas elas têm como suporte o esquema do cristão perfeito.

Talvez por isto, é facilmente detectável o seu parentesco com os Tratados de espiritualidade; mediatizam, como eles, um programa que tem em conta os mais elevados graus da vida cristã, justificadamente considerados ao alcance de todos.

Não há assim por que estranhar a multiplicidade dos traços comuns a todos os biografados de Granada. São eles sempre homens e mulheres de oração e frequência de sacramentos; escolhem a humildade como ponto de partida do seu itinerário ascético e olham para a caridade como meta do seu caminho; dão constantes mostras de desapego dos bens materiais, são *esmoleres*, pacientes nas tribulações, amigos da mortificação, do jejum, da abstinência e inimigos activos do pecado.

Metodologicamente, são também mais numerosas as afinidades que as divergências entre as várias narrativas.

Como atitude historiográfica, Frei Luís professa a insistência na verdade do narrado, aduz o seu convívio com os biografados, recolhe testemunhos, insere excertos do punho daqueles sobre quem escreve.

Temos, porém, de admitir que a sua objectividade é mais a do hagiógrafo que a do cronista isento; a sua preocupação doutrinária, a sua extraordinária credulidade, a intenção de retratar figuras paradigmáticas levam-no naturalmente a ignorar ou atenuar tudo quanto não interesse à imagem positiva que pretende reter.

Na *história* de Frei Bartolomeu, como, aliás, na do Cardeal D. Henrique, pretendeu Luís de Granada fixar o perfil do bispo acabado, do pastor que a Igreja pós-tridentina exigia e de que os primeiros tempos do Cristianismo tinham conhecido abundantes exemplos.

Mantinha-se, como inicialmente, a assistência de Cristo à sua Igreja e eram os imperativos postos ao pastor de almas tão ou mais prementes que os dos primeiros séculos; por isso, no entender de Frei Luís, nenhuma razão válida poderiam alegar os que sustentavam a impossibilidade de encontrar, entre os prelados contemporâneos, homens com a estatura moral dos grandes apóstolos de outros tempos ¹.

A reflexão sobre o actuar episcopal de alguns religiosos, então vivos ou há pouco falecidos, entre os quais, por ter deles um melhor conhecimento, distinguia Granada o Cardeal D. Henrique e Frei Bartolomeu, era suficiente para rebater qualquer objecção deste teor.

Decerto por esta razão, a *Vida* do Arcebispo é muito escassa em efemérides biográficas; um reduzido número de sucessos permite o apuramento das necessárias conclusões.

O elogio introdutório, que sublinha a importância exemplar do comportamento do protagonista, inculca, desde o princípio do relato, a lição a tirar pelo leitor; lição que os factos posteriormente narrados virão precisar e confirmar:

Servirá esta história para que los que fueren celosos de la salvación de sus almas y de sus ovejas, reciban este, desegño y tengan este ejemplo que imitar, y los que no lo hicieren, no tengan con que honestamente excusarse ².

No esboço biográfico de D. Frei Bartolomeu, estabelece o autor duas partes, uma em que se ocupa das virtudes pessoais do biografado e outra em que acompanha o seu zelo no exercício do cargo.

As raízes cristãs da actuação do Arcebispo são basicamente indicadas: a oração e a penitência, a humildade e a caridade, o apego à sobriedade e à temperança.

No desempenho do *munus* episcopal, assinala-se o esforço no combate à ignorância de curas e pregadores e na selecção dos colaboradores. Mas, é a ausência de aparato, na casa episcopal e na sua pessoa, o aspecto que Frei Luís melhor pontua, não tanto provavelmente por lhe parecer o mais importante, como pelo valor de que ele se revestia numa época da história da Igreja em que os bispos se tinham transformado em grandes senhores:

Considerando, pues, esto, nuestro buen Pastor entendió que primero habia de reformar su vida y su casa que las ajenas; por tanto, determinó guardar lo que al principio habia prometido, que era conservar en su persona y en su casa la templanza y la modestia que él habia tenido en el monasterio; lo cual de tal manera cumplió, que antes excedió la obra á la promesa, que faltó ³.

Uma linha de conduta muito nítida nesta narrativa é a da convivência do Arcebispo com os vários núcleos populacionais da diocese, impulsionada por um objectivo que, sendo em parte de esclarecimento da fé, era principalmente de moralização de costumes. O capítulo sétimo, em que se descreve e comenta a visita pastoral, é a este respeito particularmente elucidativo ⁴.

Demorada conta nos é também dada da deslocação de Bartolomeu dos Mártires a Trento e do processo corajoso como aí manifestou o seu desejo de uma transformação rápida da Cristandade. Procedimento este

tanto mais valorizado por Granada, quanto a sua visão de Frei Bartolomeu não é a de um prelado cioso das suas opiniões pessoais, mas antes a de um crente dominado, no seu dia-a-dia, pelo temor de Deus e pelos escrúpulos de consciência.

GRANADA E A EDIÇÃO DE OBRAS DE FREI BARTOLOMEU

A Frei Luís de Granada ficou a dever-se a edição de dois escritos latinos de Bartolomeu dos Mártires, o *Stimulus Pastorum*, de 1565, e o *Compendium Spiritualis Doctrinae*, de 1582.

Ocupa-se a primeira destas obras como, aliás, outras do seu tempo, da figura do bispo *ideal*; a segunda é um Tratado de piedade.

Que a Granada coube fundamentalmente a iniciativa da edição do *Stimulus Pastorum*, ele próprio disso nos adverte em diversos momentos.

Na biografia do Arcebispo, quando, no capítulo segundo, acentua a sua diligência pastoral e, a propósito dela, remete para a sua intimidade com os escritos dos Padres antigos, refere-se nestes termos à antologia de lugares levada a cabo por Frei Bartolomeu:

Y, para mayor cumplimiento, la primera cosa que él hizo fué sacar del Pastoral de San Gregorio y de los otros santos pontífices la manera de vida que los imitadores dellos han de seguir, para lo cual recopiló un tratado que llamó Stimulus Pastorum, en el cual trata muy en particular de as virtudes propias del obispo, esto es, de su doctrina, de sus limosnas, de su familia y casa, y otras cosas semejantes; el cual tratado dejó en poder del Ilustrísimo Cardenál Borromeo, y dél vino á mis manos, y yo, vista la utilidad y importancia del libro, sin licencia del autor, le hice imprimir ⁵.

Análogo esclarecimento pode recolher-se numa carta a S. Carlos Borromeo de 1582. Nela se recorda que, quando o *Stimulus*, deixado em Milão por Frei Bartolomeu, foi pelo Arcebispo italiano enviado para Portugal, aproveitou Frei Luís a oportunidade de o ter entre mãos para, sem o conhecimento do autor, o mandar imprimir:

Cuando vino á mis manos el Stimulus Pastorum que V. S. Reverendísima enviaba á su autor, sin que él supiese nada, le hice imprimir en esta ciudad ⁶.

O apreço de Granada pelo Tratado do companheiro de hábito resulta claro, não só desta tomada de posição, como também dos juízos encomiásticos que sobre ele muitas vezes teceu.

A dedicatória a D. João de Ribera da edição conjunta do *Stimulus* e de uma obrita sua testemunha desde logo este apreço. Frei Luís apresenta-o como «librito de oro» e «obra excelentísima» e insiste na modéstia do seu contributo perante o de Frei Bartolomeu ⁷.

Pouco depois, em carta ao mesmo prelado espanhol, completa uma longa meditação sobre os males da Cristandade e sobre a urgência duma reformulação do comportamento dos bispos com um convite à leitura atenta do *Stimulus Pastorum*:

Y entre as cosas que hay que moderar, una de as principales es el fausto delas casas y familia de los perlados sobre a cual materia hallará V.M. mucho escrito en el *Stimulus Pastorum* del Arzobispo de Braga, que es un libro que todos los perlados debían leer ⁸.

Escrito ou retocado em Trento, o *Stimulus* vale mais pela intenção de reformismo moral que pela originalidade do pensamento ou pela sedução da linguagem. Rigorosamente, a Frei Bartolomeu apenas pertence a coordenação da matéria, de acordo com um plano básico. São sobretudo textos de Padres antigos que ele colige e dispõe de modo a oferecer ao leitor uma imagem do bispo empenhado nas tarefas da salvação e no exemplo a dar.

A primeira parte da obra quase se limita a uma justaposição de excertos de São Gregório, São Bernardo, Santo Agostinho, São Crisóstomo e outros, sobre critérios de escolha e exigências a impor ao verdadeiro pastor de almas.

Na segunda, embora as remissões para parágrafos dos mesmos autores se verifiquem a cada passo, é como uma sequência das qualidades do bispo que o texto se articula.

Na linha dos mentores da espiritualidade de choque do seu tempo, Bartolomeu dos Mártires defende o primado da oração na vida cristã e a harmonia entre as tarefas episcopais e o recolhimento íntimo:

Sit episcopus singulis per compassionem socius, super omnes contemplatione suspensus, interiorum curam exteriorum providentiam internorum sollicitudine non relinquens ⁹.

Segundo esta perspectiva, recusa qualquer coincidência entre o prelado e o grande senhor e identifica o bom pastor pela simplicidade, pela humildade e pela prudência nos gestos e nas palavras ¹⁰.

O alcance destes atributos concretiza-se frequentemente com a fixação de obrigações imediatas e precisas. Entre elas, distinguem-se as de residência e da visita pastoral, de provisão dos benefícios e esmola e sobretudo a da pregação, em que de modo especial se incide, apontando a lição do próprio Cristo ¹¹.

Na mesma carta, em que recordava a Carlos Borromeo a impressão remota do *Stimulus Pastorum*, informava-o Frei Luís de que, à semelhança da atitude outrora tomada, se tinha resolvido a patrocinar a edição dum *Compendio de la Vida Espiritual* do mesmo autor.

Sobre o seu conteúdo manifesta-se entusiasticamente:

Mas confieso que hasta agora no he leído cosa que mejor me pareciese, y por esto me atrevi á lo impremir sin su mandamiento, aunque él no me lo contradigo.

Así quien anduviere en busca del amor de Dios y, de la bienaventuranza, que en esta vida puede nuestra ánima alcanzar, conocerá muy bien el valor y excelencia deste libro, que tan particular y tan metodicamente trata de la práctica desta doctrina ¹².

Para que o Arcebispo de Milão tivesse ensejo de desfrutar da leitura da obra, Granada fazia seguir com a carta um exemplar do texto ¹³.

Também o capítulo inicial da *Vida de Don Fr. Bartolomé de los Mártires* inclui uma menção de simpatia para o *Compendium* e informações sobre a responsabilidade de Granada na sua divulgação. Através delas, fica aclarada a génese da obra. Apesar de estudante interessado de Teologia escolástica, Frei Bartolomeu inclinava-se preferentemente para a Teologia mística; ocupava-se gostosamente na oração e na meditação e lia com frequência os Doutores que nela eram mestres: São Dionísio, São Boaventura, São Bernardo e Gersão. Dos seus Tratados, seleccionou, desta vez, os passos que melhor correspondiam ao adentramento na problemática espiritual, e com eles organizou, para uso próprio, o escrito que Frei Luís posteriormente deu a lume, pensando na utilidade da sua expansão ¹⁴.

No prólogo ao leitor, Granada faz consistir o interesse primeiro da obra no acesso que faculta à sabedoria possível neste mundo, isto é, ao conhecimento e à contemplação dos atributos divinos ¹⁵.

Única via de aproximação da felicidade, a *sabedoria* é, como tal, origem de todos os bens; sobre a sua dignidade e proveitos falaram muitos Doutores cristãos. O mérito do autor do *Compendium* está, segundo Frei Luís, em ter sabido fazê-lo numa linguagem clara e directa e, assim, aberta aos menos cultos, aos quais, avisa, importa não vedar o estudo «desta altíssima teología mística»¹⁶.

Apesar de redigido sem intuitos de originalidade, o texto de Frei Bartolomeu esquematiza um programa de vida espiritual bem determinado.

A divisão da obra em duas partes aponta desde logo as duas etapas da caminhada cristã: a mortificação dos vícios e a união a Deus pela oração contemplativa:

Como nos seja mandado primeiro arrancar, que plantar, pera purificar o espelho d'alma das máculas viciosas e inclinações ruins, antes de o chegar aos raios da divina claridade, portanto, a primeira parte desta obra servirá para apartar dos vícios, e a segunda para exercitar a santa meditação, oração e contemplação¹⁷.

Na primeira parte, mais breve e superficial, sumaria o autor normas e advertências para o combate espiritual que tem de abrir qualquer percurso ascético.

Por sua vez, a segunda parte do *Compendium* não só define a meta de crescimento espiritual, como assinala os caminhos, que a ela conduzem, e as implicações que dela decorrem.

A meta é naturalmente o amor unitivo entre o homem e o Criador, a que qualquer ser humano pode ascender, independentemente da sua qualificação intelectual e do seu estado; basta que, pelo domínio sobre os vícios e pela prática da virtude, para ele se prepare diligentemente.

As fases a preencher na busca da amor unitivo são o cumprimento de uma via purgativa, o apuramento no exercício da caridade, a oração e a contemplação; nesta, a presença da humanidade de Cristo é ponte de passagem necessária para a penetração no mistério da divindade.

Os elos de amizade e bom entendimento, que ligam Frei Luís de Granada e Frei Bartolomeu dos Mártires, levam-nos a admitir que entre o *Compêndio de Doutrina Cristã* do primeiro e o *Catecismo ou Doutrina Cristã* do segundo possa haver mais que afinidades procedentes do facto de pertencerem ambas as obras a uma mesma família de escritos espirituais. Isto é, permitem-nos colocar, embora sem tentar convertê-la em certeza, a probabilidade de uma relação directa entre os dois textos.

Vindo a público em 1564, ou seja, entre o fecho do Concílio de Trento e a publicação do *Catecismo Romano*, o Tratado de Frei Bartolomeu parece ter sido projectado à partida quase exclusivamente para instrução dos fiéis da diocese de Braga. A verdade, porém, é que a sucessão de edições que dele se conhecem (cinco nos primeiros trinta anos) fazem pensar numa rápida e alargada divulgação ¹⁸.

Uma destas edições, a de Lisboa de 1566, com o patrocínio régio, destinava-se a todas as igrejas do padroado real, das três Ordens Militares do país e das terras do Ultramar dependentes do padroado da Ordem de Cristo. O que significa que deve ter alcançado uma expansão superior à de qualquer dos outros Catecismos que então circulavam em Portugal.

Quanto ao *Compêndio* de Frei Luís, ele é, de um modo geral, menos conhecido. No entanto, apenas editado, em 1559, foi a sua leitura imediatamente aconselhada aos párocos pelo então Arcebispo de Braga ¹⁹.

Em começos do século XVII, ainda o cita D. João de Portugal como exemplo de escrito demasiado amplo para que a ele pudesse recorrer-se no ensino catequético ²⁰. Depois, há que aguardar a segunda metade do século XVIII para ver surgir, em 1780, em Lisboa, uma nova edição, incompleta, por não conter os treze sermões que, na de 1559, rematavam o Tratado. E só em 1789 apareceu, em Coimbra, outra edição integral da obra.

No que respeita à organização da matéria, verifica-se uma certa analogia entre os dois volumes, embora por si só ela não seja muito significativa.

A estrutura do *Compêndio* de Granada assenta numa preferência pela ordem tradicional no tratamento dos grandes campos da doutrina cristã: Símbolo da fé, mandamentos e pecados, oração e sacramentos.



TÚMULO DE FREI BARTOLOMEU DOS MÁRTIRES EM VIANA DO CASTELO

Vários argumentos justificam o lugar inicial do Credo, com a sua função de estímulo da vontade, a situação intercalar da exposição sobre a Lei (o *saber* depois das indispensáveis motivações) e a chamada final de atenção sobre os sacramentos e a oração, como resposta à urgência do recurso à Graça; nesta área se enquadra uma glosa do Pai Nosso, a vários títulos curiosa.

No *Catecismo*, há quatro grandes núcleos temáticos.

No primeiro, a explicação do Credo prepara para o fortalecimento da fé; em seguida, o comentário ao *Pater* justifica e exalta a virtude da esperança; o exame dos mandamentos encaminha para a prática da caridade; no núcleo final, analisa-se a doutrina e os frutos dos sacramentos.

Nos objectivos prioritários, o parentesco entre os dois escritos não pode negar-se. Tanto Frei Luís de Granada como Frei Bartolomeu se propõem fazer face à ignorância do povo e à deficiente preparação do clero, facultando textos cuja leitura deveria substituir as homilias pessoais nas missas de domingo e dias festivos. O sermão dominical seria cumprido com a apresentação comentada de passos da doutrina cristã, o da festividade especial com reflexões sobre excertos dos Evangelhos ²¹.

Se o *Compêndio* de Granada intenta mais directamente estimular a experiência efectiva do Cristianismo que fundamentar conhecimentos, idêntica parece ter sido a preocupação do Arcebispo de Braga que, desde o prómio do *Catecismo*, afirma, a propósito da actividade predicatória dos curas:

Nem eu pretendo que eles se ponham a tratar cousas altas, e matérias que não entendam; ãas doutrinas morais, trazendo-lhes à memória a paixão do Nosso Senhor Jesus Cristo, exortando-os ao amor das virtudes e ódio dos pecados, ao temor da morte, do juízo, do inferno e à esperança do paraíso ²².

Os destinatários de Frei Luís são a «gente rústica e popular» que, por incapacidade ou impossibilidade dos párocos, se mantém alheada da palavra de Deus e da prática cristã.

Bartolomeu dos Mártires tem em mente o que convém à «gente popular, pera os trazer a algum conhecimento e amor de Deus» ²³.

Um mesmo sistema de valores é abertamente veiculado pelos dois textos. Os seus pólos são: a fidelidade ao mistério de Cristo incarnado e

ao significado da Paixão, a permeabilidade à Graça, enquanto ponto de partida de toda a vida do espírito, a apresentação da Igreja como Corpo Místico de Cristo e a destrição da verdadeira oração.

É logo no início da obra que Frei Bartolomeu define substância da fé católica como aceitação do acto redentor de Cristo: através deste, lembra, o homem recuperou a vida da alma e foi convidado à partilha dos merecimentos do Filho de Deus. Daí que a Paixão e a cruz do Senhor sejam a seiva, necessária de todos os bens; complementarmente, a consideração dos seus passos é indicada como o mais seguro meio para o progresso na vida virtuosa:

Se és soberbo, não há mais eficaz mezinha pera essa postema que considerar a infinita humildade que o Filho de Deus mostrou em sua Paixão, sofrendo tão grandes desprezos e per tantas vezes, que parece que por isso quis o Senhor, em casa de tantos juízes, ser escarnecido e desprezado, para que desta maneira curasse a soberba, raiz de tôdolos nossos males.

Se és iroso e bravo, cuida na mansidão com que Se entregou à prisão e deixou fazer de Si quanto quiseram Seus inimigos, a tudo se oferecendo como cordeiro sem resistencia ²⁴.

Idêntica atitude espiritual recomendara Luís de Granada. No *Compêndio*, como nas outras obras de sua autoria, o louvor da Paixão é persistente e fundo. E a sua consideração também não deixara de ser indigitada como mezinha para a cura dos pecados. Assim, a propósito da soberba e da ira, respectivamente:

Tem paciência nas adversidades porque o verdadeiro humilde se mostra em o sofrimento da injúria (como nos ensinou Cristo com o seu exemplo) que, quando o maldiziam, não maldizia, e, quando padecia, não ameaçava...

E se dizes que é causa mui dura amansar o coração embravecido, como não te lembras quanto mais duro foi o que Cristo filho de Deus padeceu por ti ²⁵.

Com a sua Paixão e morte, o Redentor facultou aos homens de boa vontade o auxílio da Graça que os justifica; a ausência de méritos próprios não anula a possibilidade de incorporação no sacrifício do Verbo Salvador. Apenas lhes é pedido que se deixem fermentar pela Graça, insistem ambos, Frei Luís e Frei Bartolomeu.

Aos cristãos, entre outras exigências, é posta a da oração consciente, a que não basta um mover de lábios ou um proferir de palavras, advertem com o mesmo rigor os dois autores. A oração em espírito procede do amor fervoroso e sustenta-se com a humildade.

Diz Bartolomeu dos Mártires:

Declarada assi esta oração, entende agora que cousa é orar. O qual não é mover os beiços, não é dar vozes sem atenção e afeição do coração. Orar é falar com Deus, o qual, como seja espírito, melhor falamos com Ele com o espírito que com a boca. E, por isso, trabalha com toda a diligência, que, quando dizes esta oração ou outra com a boca, digas também com a alma o que diz a boca ²⁶.

Alguns anos antes, esclarecera Luís de Granada:

Segunda condição que a oração há-de ter é que seja em espírito, quero dizer, que saia do coração e que não somente ore a boca senão que dentro na alma tenhamos acesa a afeição, com o qual demos vida à oração que fazemos, e lhe façamos (quanto em nós é) que represente nossa petição e desejo diante de Deus ²⁷.

A reforçar este paralelismo de intuitos e concepções da vida cristã, outros pontos de contacto existem entre as duas obras, no tratamento de temas comuns.

Assim, por exemplo, o comentário do Credo tem em ambos os autores uma dimensão pragmática; não são esquecidos os pecados contra os artigos; as definições doutrinárias conduzem, com certa frequência, a indicações muito concretas.

Confrontemos, a título elucidativo, esta disposição de Granada com a de Bartolomeu dos Mártires que a seguir a ela se transcreve:

Dos quais [artigos] trataremos não só com a prática do entendimento, mas também com a da vontade. Porque sabida cousa é que há duas maneiras de fé: ãa fria e morta, sem obras e sem amor (como logo o declararemos) e outra amorosa e inflamada com caridade.

A qual verdade [a do primeiro artigo] negam com as obras, ainda que com a boca confessem, aqueles que de tal maneira vivem como se Deus não tivesse conta com as obras e cousas dos homens, como que não soubesse nossos pecados ou não tivesse zelo de justiça pera os castigar ²⁸.

Do mesmo modo, o exame dos preceitos da Lei é rematado por uma amostragem das atitudes que os contrariam; a declaração dos pecados capitais e as reflexões, de que eles são ponto de partida, aparecem com uma função complementar relativamente aos mandamentos ²⁹.

De acrescentar ainda que, embora em diferente contexto, utilizam os dois Padres dominicanos as considerações sobre os novíssimos para estímulo da vida recta e que, no conjunto dos sete sacramentos, são a penitência e a eucaristia os mais demoradamente examinados ³⁰.

FREI LUIS DE GRANADA E FREI LUÍS DE SOUSA,
BIÓGRAFOS DO ARCEBISPO DE BRAGA

Passemos finalmente a alguns apontamentos sobre o conhecimento por Frei Luís de Sousa da biografia de Bartolomeu dos Mártires ensaiada por Luís de Granada, e já atrás sucintamente apresentada.

Nas referências que, ao iniciar a *Vida de D. Frei Bartolomeu dos Mártires*, faz a anteriores tentativas de articulação duma história do Arcebispo, cita Frei Luís de Sousa as notas coligidas por Granada. Considerando-as muito breves e fragmentadas, não esquece que elas ficaram, além disso, cronologicamente incompletas, porque o dominicano espanhol faleceu antes de Frei Bartolomeu.

Posteriormente, novo e abundante material fora recolhido por outros cronistas, entre os quais Frei Luís Cácegas. Faltava, porém, o trabalho duma organização dos textos dispersos ou escassamente preparados. Essa foi a tarefa empreendida por Frei Luís de Sousa, de acordo com o desejo do seu Provincial ³¹.

Prescindindo do exame da colaboração de Cácegas, o cotejo entre o escrito de Granada e a larga obra de Luís de Sousa deixará sempre muitas interrogações, quanto a um aproveitamento directo. Em todo o caso, vale a pena fixar aquelas afinidades que significam, pelo menos, uma relativa parecença no movimento geral das biografias e na avaliação da personalidade humana, moral e pastoral do biografado.

Não estranhemos decerto que, pelo menos, tanto quanto ou até talvez mais que a austeridade da verdade histórica, importasse a cada um destes autores valorizar, a partir duma realidade depurada, um modelo que interpelasse os leitores.

Confessa Luís de Granada:

Y para que vean nuestros tiempos (á quien echamos la culpa de nuestros defectos) que sin tanto resplendor y aparato, no faltando la virtud, se puede muy bien gobernar la Iglesia, propondré aqui un exemplo muy notorio de nuestra edad, en el qual se verá claramente como este Perlado, cuya vida escribimos, pudo gloriosamente gobernar sus iglesias y acabar cosas que ninguno de sus antecesores, aunque algunos fueron hijos de reys, pudieron acabar ³².

E afirma Frei Luís de Sousa:

Tal pera consigo de suas portas adentro, que temos em sua vida, os humildes religiosos, um espelho de perfeição monástica; tal das portas afora, no governo de suas ovelhas, que todo o prelado achará nele uma regra e modelo vivo de perfeito ministerio pastoral ³³.

Esta preocupação comum determina que cada um dos cronistas se detenha alternadamente num juízo sobre os atributos pessoais do Arcebispo e sobre as formas dominantes do seu proceder pastoral.

Os momentos, em que o relato inflecte numa ou noutra direcção, são, porém, diferentes.

Na biografia espanhola, é logo após a narrativa da nomeação de Frei Bartolomeu para o Arcebispado de Braga que se processa o inventário comentado das suas virtudes pessoais, e só, em seguida, se passa ao esmiuçamento dos seus acertos como responsável pela diocese.

No escrito de Frei Luís de Sousa, é como um sumário encarecedor de uma vida, que deu que meditar, que essas virtudes são reveladas, imediatamente depois das informações sobre as circunstâncias da morte do prelado.

Mas a verdade é que o resultado da atenção às qualidades humanas e religiosas de Bartolomeu dos Mártires aproxima de modo inegável os dois textos.

Graças a contactos, a pareceres de intermediários ou à utilização de um relato pelo outro, ambos os cronistas se revelam empenhados na comunicação das mesmas linhas caracterizadoras da personalidade do Arcebispo. É, antes de mais, a sua tendência para uma religiosidade interiorizada que assinalam, atentando no seu gosto pela contemplação, na sua fidelidade ao Sacramento do altar, nos indícios da sua humildade,

na caridade que inscreveu no diálogo permanente com os outros homens. Isto sem esquecer o elogio da sobriedade e do espírito de pobreza que sempre marcaram os seus hábitos de religioso desinteressado dos bens terrenos ³⁴.

Se a biografia de Frei Luís de Sousa é, neste campo, como nos outros, muito mais vasta, isso deve-se antes de mais ao facto de o texto de Granada ser apenas um conjunto de notícias pouco circunstanciadas; mas deve-se também a uma preferência muito nítida do escritor mais moderno pelo acumular de situações exemplificativas de uma qualidade referenciada, pelo desdobramento, nas suas várias faces, de uma mesma virtude apontada, e pelo contínuo arranjo artístico do material reunido.

Temos, porém, de admitir que não estão dum modo geral em causa acrescentamentos que abram novas perspectivas a um juízo do leitor.

Dois exemplos apenas, entre os muitos que poderiam garantir o que fica dito. Granada resume num capítulo a matéria referente aos exercícios espirituais habitualmente levados a cabo pelo Arcebispo; Luís de Sousa ocupa-se sucessivamente, e em três capítulos diferenciados, da sua devoção à Eucaristia, da sua forma de celebrar o ofício divino e da sua persistente entrega à oração e à meditação ³⁵.

Quando encarece a humildade do seu biografado, o escritor espanhol contrapõe-lhe imediatamente a sua defesa intransigente da dignidade dos cargos eclesiásticos; no escrito português, cada um destes aspectos é tratado separadamente e com maior cópia de pormenores ³⁶.

Se convergem no traçado do perfil moral de Frei Bartolomeu, também os dois dominicanos se encontram na incidência em determinados pontos chave da sua disponibilidade na missão episcopal.

Num único capítulo, em que se detém no ofício da visita do Arcebispo, deixa Luís de Granada bem claras, como principais preocupações do prelado de Braga, o contacto solícito com os habitantes da sua diocese, a administração da justiça, a correcção dos vícios, a pregação directa, a formação do clero ³⁷.

No livro primeiro da *Vida de D. Frei Bartolomeu dos Mártires*, o conjunto de capítulos entre o décimo primeiro e o vigésimo sétimo é justamente preenchido com exposições demoradas sobre estas várias modalidades de realizar a vocação pastoral ³⁸.

E, se Frei Luís de Sousa ocupa largas páginas deste, mesmo livro comentando o significado de fundações como a do Colégio da Companhia de Jesus, em Braga, e a de S. Domingos, em Viana, acontece

que também Frei Luís de Granada lhes reserva, dentro dos limites da brevidade do seu escrito, um lugar de relativa importância ³⁹.

Não é evidentemente de estranhar que seja considerada de um modo muito especial pelos dois autores a intervenção do prelado bracarense em Trento, uma vez que ela foi enaltecida por todos os historiadores da época.

Luís de Sousa historia, no decurso de todo o livro segundo, as andanças, os contactos, as posições pastorais do Arcebispo, marcando com nitidez o vigor dos seus pareceres e o impacto que eles conheceram.

De forma embrionária, todas estas lides da jornada de Trento haviam já constituído a matéria do capítulo oitavo dos apontamentos de Granada ⁴⁰.

Outros passos da vida de D. Frei Bartolomeu suscitaram, porém, a atenção de ambos os biógrafos. Então neste caso a atitude assumida pelo então prior de Benfica, aquando da oferta da mitra de Braga pela rainha D. Catarina, e o diálogo posteriormente por ele mantido com o provincial, a propósito da austeridade da corte episcopal bracarense.

Nos dois casos, como em alguns outros, quase se chega por vezes a uma apropriação textual.

Afirma Luís de Granada:

Y dando crédito Su alteza desta información, se determinó de nombrarlo para este cargo: pero antes deste nombramiento fueron tantos los opositores y los fautores de otros, mayormente de los nobles, los cuales están persuadidos que todas las dignidades y honras se les deben por título de su nobleza, que fatigaron a Su alteza con tantas contradiciones y quejas que, cansada con estas cosas, vino a decir: Plegue á Dios que mientras yo gobernare, todos los perlados deste reino sean inmortales, porque no me vea otra vez en otro tal conflicto como éste ⁴¹.

Retoma Frei Luís de Sousa o mesmo sucesso:

Deu-se a rainha por obrigada a informação tão resoluto e não tardou em chamar o apontado.

Entretanto não dormiam os pretendentes ... e eram tantas e tão apertadas as diligências, com que por toda parte importunavam e cansavam a rainha, que houve quem lhe ouviu dizer que pedia a Deus fizesse imortais os prelados de Portugal em todo o tempo de seu governo, por lhe não acontecer achar-se mais em semelhante conflito ⁴².

No que respeita a esta selecção de factuais biográficas, apenas, como é natural, na última parte, os dois escritos se separam consideravelmente.

Sendo embora comum a ambos a defesa do carácter modelar da vida espiritual e sacerdotal de Frei Bartolomeu, depois de retirado para o convento de Viana, a verdade é que, por escrever quarenta anos mais tarde, tinha o cronista português ao dispor material concernente à última fase da vida, à morte e à posterior veneração de que o Arcebispo foi alvo, que estruturou, em grande parte, nos livros quarto e quinto e na totalidade do sexto.

Tudo isto contribui, a par de uma muito mais cuidada ordenação da trama argumental, de uma mais justa dimensionação dos factos e de uma plenitude de escrita, a que Granada já não podia aspirar, para que a biografia panegírica de Frei Luís de Sousa chegasse até nós com uma validade histórico-literária que o esboço, que lhe serviu de ponto de partida, de modo algum possui.

*

* *

Fechado por hoje, o circuito que trilhámos poderá a todo o momento ser reaberto.

Para além de observações que teriam desde já cabimento numa exposição mais longa, o prosseguimento da indagação histórico-literária terá de saldar-se por novas achegas.

Esperemos que com elas novos e mais densos estudos sobre o relacionamento literário entre os três dominicanos sejam levados a bom termo.

(1982)

1. Fr. Luís de Granada, *Vida de Don Fr. Bartolomé de los Mártires*, em *Obras* de Fr. Luís de Granada, edição crítica e completa por Fray Justo Cuervo, Viuda e Hija de Gómez de Fuentenebro, Madrid, 1906, vol. XIV, pp. 324, 331 e 360.

2. Fr. Luís de Granada, *ob. cit.*, ed. cit., vol. XIV, p. 324.

3. Fr. Luís de Granada, *ob. cit.*, ed. cit., vol. XIV, p. 333.

4. Fr. Luís de Granada, *ob. cit.*, ed. cit., vol. XIV, pp. 344 e ss.

5. Fr. Luís de Granada, *ob. cit.*, ed. cit., vol. XIV, p. 332.

6. Fr. Luís de Granada, *Cartas*, ed. cit., vol. XIV, p. 477.

8. Fr. Luís de Granada, *ob. cit.*, ed. cit., vol. XIV, p. 451.

9. Fr. Bartolomeu dos Mártires, *Stimulus Pastorum*, Franciscana, Braga, 1963, p. 163

10. Fr. Bartolomeu dos Mártires, *ob. cit.*, ed. cit., pp. 175 e ss., 183 e ss. e 265 e ss.

11. Fr. Bartolomeu dos Mártires, *ob. cit.*, ed. cit., pp. 109 e ss., 151 e ss., e 199 e ss. Ler, de Frei Raul de Almeida Rolo, *O Bispo e a sua missão pastoral segundo D. Frei Bartolomeu dos Mártires*, Barbosa e Xavier, Braga, 1964, pp. 332 e ss.

12. Fr. Luís de Granada, *Cartas*, ed. cit., vol. XIV, p. 478.

13. Fr. Luís de Granada, *ob. cit.*, ed. cit., vol. XIV, p. 478.

14. Fr. Luís de Granada, *Vida de Don Fr. Bartolomé de los Mártires*, ed. cit., vol. XIV, p. 325.

15. Fr. Bartolomeu dos Mártires, *Compêndio de Espiritual Doutrina*, prólogo do R. P. Fr. Luís de Granada ao sincero leitor. Cito pela tradução de Francisco Osório, António Álvares, Lisboa, 1653.
16. Fr. Bartolomeu dos Mártires, *ob. cit.*, ed. cit., prólogo do R. P. Frei Luís de Granada.
17. Fr. Bartolomeu dos Mártires, *ob. cit.*, ed. cit., p. 1.
18. Introdução à edição do *Catecismo*, em *Obras Completas* de B. dos M., vol.I, Pax, Braga, 1962, pp. XXVIII e ss. Será esta a edição seguida nas citações.
19. Maximino Llaneza, *Bibliografia del V. P. M. Fr. Luís de Granada*, vol. III, Calatrava, Salamanca, p. 278. Cito o *Compêndio* pela edição de João Blavio de Colónia, Lisboa, 1559.
20. D. João de Portugal, *Breve Suma da Doctrina Cristã*, António Alvares, Lisboa, 1626, p. 3 v.
21. Ler o Proêmio da obra de Frei Bartolomeu e o capítulo I da obra de Granada.
22. Fr. Bartolomeu dos Mártires, *Catecismo*, ed. cit., proêmio.
23. Fr. Luís de Granada, *Compêndio*, ed. cit., ao Cristão Leitor; Fr. Bartolomeu dos Mártires, *ob. cit.*, ed. cit., proêmio.
24. Frei Bartolomeu dos Mártires, *Catecismo*, ed. cit., pp. 33-34.
25. Frei Luís de Granada, *Compêndio*, ed. cit., pp. LXXXIXv e CI.
26. Fr. Bartolomeu dos Mártires, *Catecismo*, ed. cit., p. 82.
27. Fr. Luís de Granada, *Compêndio*, ed. cit., CXXII.
28. Fr. Luís de Granada, *Compêndio*, ed. cit., p. IX; Fr. Bartolomeu dos Mártires, *Catecismo*, ed. cit., p. 22.
29. Fr. Bartolomeu dos Mártires, *Catecismo*, ed. cit., pp. 113 e ss. e 127; Fr. Luís de Granada, *Compêndio*, ed. cit., pp. LVIIIv e ss. e LXXIXv.
30. Fr. Bartolomeu dos Mártires; *Catecismo*, ed. cit., pp. 137 e ss. e pp. 149 e ss.; Fr. Luís de Granada, *Compêndio*, ed. cit., pp. XXXVII e ss. e CXXXV e ss.
31. Fr. Luís de Sousa, *Vida de Dom Frei Bartolomeu dos Mártires*, Sá da Costa, Lisboa, 1946, vol. I, pp. 2-3. A primeira edição da obra é de 1619.

32. Fr. Luís de Granada, *Vida de Don Fr. Bartolomé de los Mártires*, ed. cit., vol. XIV, p. 324.
33. Fr. Luís de Sousa, *ob. cit.*, ed. cit., vol. I, p. 7.
34. Fr. Luís de Sousa, *ob. cit.*, ed. cit., vol. I, pp. 24 e ss., e vol. III, pp. 91 e ss. e 136 e ss.; Fr. Luís de Granada, *ob. cit.*, ed. cit., vol. XIV, pp. 326 e ss. e 337 e ss.
35. Fr. Luís de Granada, *ob. cit.*, ed. cit., vol. XIV, pp. 335 e ss.; Fr. Luís de Sousa, *ob. cit.*, ed. cit., vol. III, pp. 136 e ss.
36. Fr. Luís de Granada, *ob. cit.*, ed. cit., vol. XIV, pp. 341-342; Fr. Luís de Sousa, *ob. cit.*, ed. cit., vol. III, p. 91 e ss. e 104 e ss.
37. Fr. Luís de Granada, *ob. cit.*, ed. cit., vol. XIV, pp. 344 e ss.
38. Fr. Luís de Sousa, *ob. cit.*, ed. cit., vol. I, pp. 71 e ss.
39. Fr. Luís de Sousa, *ob. cit.*, ed. cit., vol. I, pp. 114 e ss. e 141 e ss.; Fr. Luís de Granada, *ob. cit.*, ed. cit., vol. XIV, p. 359.
40. Fr. Luís de Sousa, *ob. cit.*, ed. cit., vol. I, pp. 169 e ss.; Fr. Luís de Granada, *ob. cit.*, ed. cit., vol. XIV, pp. 354 e ss.
41. Fr. Luís de Granada, *ob. cit.*, ed. cit., vol. XIV, p. 327.
42. Fr. Luís de Sousa, *ob. cit.*, ed. cit., vol. I, pp. 44-45.

REPRESENTAÇÕES DA VIRGEM MARIA
NA OBRA PORTUGUESA
DE FREI LUÍS DE GRANADA

Reduzida a um *Compêndio de Doutrina Cristã* e a *Treze Sermões das principais Festas do Ano*, a obra portuguesa de Frei Luís de Granada não abarca, ao contrário da castelhana, bastante ampla e diversificada, muitos textos sobre Maria.

A Virgem recolhida e confiante, a Senhora, mãe solícita e companheira atenta, que, a cada momento, nos interpelam, nas considerações do *Libro de la Oración y Meditación*, do *Guia de Pecadores* ou do *Memorial de la Vida Cristiana*, são, em alguns dos *Sermões*, presenças indispensáveis, mas limitadas a uma intervenção secundária, do ponto de vista do escalonamento dos objectivos visados pelo escritor-pregador. Do *Compêndio de Doutrina Cristã*, orientado por um programa de revisão catequética, estão completamente ausentes.

Com a Virgem da Paixão, partilhamos, no *Libro de la Oración*, por exemplo, as horas atribuladas da crucificação e da morte de Jesus. *Os seus olhos escurecidos pela dor, os rios das sua lágrimas, a palidez de morte do seu rosto* identificam-na com o abandono crescente do Filho e oferecem-na, tal como a Ele, à compaixão dos homens. De frente para o calvário, nem *caída* nem *derribada*, mas *de pé*, como *coluna de fortaleza*, fixando com amargura o fruto da vida, ela assume o peso da sua intercessão no acto redentor da humanidade ¹.

Esta Virgem dolorosa não foi esquecida no *Sermão da Ressurreição de Nosso Senhor*, um dos treze sermões portugueses. A sua evocação é, no entanto, breve, porque assim o exigia a organização interna dum texto pensado para que frutificassem sobretudo junto do ouvinte-leitor as marcas da alegria do triunfo de Cristo sobre a morte. A este Senhor, já glorioso, exorta-o o pregador directamente a que busque sua mãe, recordando-lhe o seu perfil magoado:

Serenai aquele céu escurecido; descobri aquela lua eclipsada,
desfazei aquelas névoas de sua alma entristecida; enxugai as
lágrimas daqueles virginais olhos; e mandai que torne o verão
florido, depois do inverno de tantas águas ².

Diferentemente, porém, da escassez das aparições da mãe de Jesus menino ou da Senhora das Dores, a Virgem gloriosa, prestes a reunir-se aos escolhidos, no espaço do Paraíso celeste, ou já coroada e restituída à dignidade maior, junto do trono do Filho, preenche, em parte ou totalmente, alguns dos escritos de maior qualidade literária da produção portuguesa de Luís de Granada. Esboçada ainda com rapidez no *Compêndio*, nos passos referentes à contemplação da Glória, a sua estatura serena e harmoniosa depara-se-nos cabalmente dimensionada nos *Sermões da Assunção* e da *Conceição*.

A partir destes três textos, iremos, pois, inventariar as linhas de pensamento e os ingredientes estilísticos que servem de travejamento às suas representações.

AS IMAGENS

A uma primeira leitura, qualquer destes textos nos envia ao reencontro com zonas familiares das grandes alegorias bíblicas.

Assim, para marcar o sentido do percurso de Maria pela terra dos homens, as tradicionais imagens conotadas com a *intimidade* e com a *fortaleza*.

A Virgem é a *casa* do Senhor a que convém santidade e longura de dias ³, anunciada nos Salmos e proclamada nas Epístolas de S. Paulo; a *casa* onde se hospedava o profeta Eliseu, o pequeno aposento onde só cabia a cama, a mesa, uma cadeira e um candeeiro, tal como a humildade da Virgem se saturava com a oração e as boas obras, a perseverança e o bom exemplo; a *casa* de Marta e de Maria, que tantas vezes acolheu Jesus, da Marta que servia e da Maria que orava.

Foi também *casa*, onde o filho de Deus foi recebido e aposentado. Porque, ainda que seja verdade que todos os justos são casas de Deus, contudo esta Senhora por excelência merece este nome, pois nela morou Deus por especial maneira, não só em sua alma, por abundância de Graça, mas também em seu corpo, tomando dela a carne humana ⁴.



Ray Luyz
de Enado/

GRAVURA FEITA SEGUNDO RETRATO DE FRANCISCO PACHECO

A Virgem é ainda a *arca* do Testamento, de madeira incorruptível, que guardou o maná do Céu e o pão dos Anjos, aquando da dura epopeia que o Êxodo narra. E onde esteve aquela

... vara da raiz de Jessé, sobre cuja frol se assentou o Espírito Santo ⁵.

Ela é o *templo* de Zorobabel, edificado depois do cativeiro da Babilónia, menos rico que o *templo* de Salomão, figura este do próprio Cristo, mas sinal semelhante do poder de Deus e ao seu culto inteiramente reservado:

Estes dois templos concordam em uma coisa e diferem em duas. Concordam em ser ambos templos de um mesmo Deus, e diferem, o primeiro na riqueza e primor dos labores, porque mais rico foi o primeiro que o segundo; e o segundo na festa da dedicação deles ⁶.

Imagem de Nossa Senhora é também o *castelo* invencível, que o Senhor visitou antes da casa das irmãs Marta e Maria, afim àquela antiga torre que David edificou, com seus baluartes e escudos a predizerem a segurança com que o Espírito Santo viria a doar a mãe de Deus:

Assim como a Torre de David edificada com seus baluartes, e com mil escudos que estão pendendo dela, e todas as armas dos fortes ⁷,

se diz nos Cantares que é a Virgem Santa.

Por seu turno, a significarem o reconhecimento da sua nobreza única, as imagens conotadas com a *altura* e com a *riqueza*.

Na cidade de Deus, em plano superior ao dos Mártires, das Virgens e dos próprios Anjos, à direita do *trono* do Filho, está a rainha da doçura e da misericórdia. Coroada de estrelas, vestida de sol, com a lua a seus pés, esta Senhora apocalíptica reina envolta em claridade e formosura; da sua glória maravilham-se os anjos e da sua grandeza gloriam-se os homens:

... a que neste mundo se viu mais afligida que toda pura criatura, se verá exalçada sobre toda criatura, gozando para sempre daquele sumo bem e dizendo: Achei a quem ama minha alma; tenho-o, não o deixarei ⁸.

A par das sequências destas e de algumas outras unidades alegóricas, sensibiliza-nos também para a glória da Virgem a incidência na expressão das emoções que para ela irradiam. O que quer dizer que, ao louvor directo, em registo apelativo ou referencial se substitui com frequência nestes escritos o entusiasmo das criaturas colocadas diante da sua magnificência.

Três constantes se conectam nesta descoberta por parte dos homens e dos seres angélicos de uma tal grandeza : o *espanto* perante a incorruptibilidade, a *alegria* face à presença visível, o *desejo* de intimidade.

Em torno do lexema *maravilha*, contituem-se núcleos semânticos afins; às exclamações sucedem-se as interrogações exclamativas, as repetições morfológicas e sintácticas. Isto, em textos que intentam recolher os múltiplos sintomas da admiração e do pasmo que se liberta de todos quantos avistam directamente a dignidade de Nossa Senhora ou nela meditam.

Maravilham-se os homens que uma criatura encerrada num corpo cercado de imperfeições *passa de voo* sobre todos os anjos ⁹. Maravilham-se os anjos que uma mulher nascida no mundo transcenda todas as criaturas, brilhe mais *limpa* que todas as estrelas e tenha o privilégio de ser esperada pelo próprio Filho de Deus ¹⁰.

Por isso, no Paraíso, ela é recebida com *vozes*, com *louvores*, com *melodias*, com *música*.

Símbolos variados reforçam a razão de ser dos coros entusiásticos. A arca de Deus de Israel foi transportada por David com *clamores* e *júbilos*; esta outra arca, em que o mesmo Deus esteve depositado, tem de ser acolhida com festas, vozes, aclamações e espanto, no reino dos Céus.

Oposições entre o que é natural e o que causa estranheza explicam a intensidade e a ininterrupção dessas vozes entoadas para distinguir e enaltecer:

Porque não se maravilham os homens de ver voar uma ave por
cima duma torre e maravilham-se ver andar um homem por cima
duma amarra ¹¹.

Noutros excertos são os sinais de *alegria*, que o contacto imediato desencadeia, que se reúnem e valorizam.

O lexema *ver* e os seus derivados realizam verbalmente a aproximação entre a Virgem, os santos e os anjos. Reiterado, o lexema *alegria* polariza a coincidência dos sentimentos festivos. A exposição desdobra-se com frequência num cenário que enumera e articula as partes do todo e num desenvolvimento que retoma, para a desdobrar, cada uma das componentes aduzidas:

Ver aqui hoje a alegria dos Anjos, e a alegria dos homens, a alegria dos Patriarcas e Profetas, a alegria de Cristo e de sua mãe. Qual seria a alegria dos Anjos, vendo a glória desta Senhora e lembrando-se que por ela foram restauradas suas cadeiras? Qual será a dos homens, vendo que por ela foram remidos? Qual será a dos Profetas vendo já presente com seus olhos, o que tantos mil anos antes tinham visto em espírito? ...¹²

Alegria que a Virgem provoca e recebe porque também ela, ao entrar na Glória, *revê* o filho amado, que a chama e convida, e *vê* nele o glorioso Senhor de tudo quanto foi criado.

A completar o *espanto* e a *festa* aparece o *desejo* de que a intimidade se consolide e prolongue. Nele se concentram também alguns textos de Frei Luís.

Procuram uns incentivá-lo, acenando com o apego ao bem-estar e ao prazer da companhia amorosa que caracteriza todo o homem. Reafirmam outros o vigor a que esse desejo dá vida, avançando algumas formas de o concretizar.

Nas meditações sobre a Glória, segue-se a primeira via. A consideração da bem-aventurança é ânimo para os trabalhos no mundo. Daí a conveniência de que cada homem a ela se aplique. De que conjecture no seu íntimo a largueza das suas dimensões e a multiplicidade das suas riquezas; e sobretudo o prazer da companhia dos bons, da visão de Cristo e de Deus, da glória dos corpos.

Ora, precisamente, para lá dos mártires com as suas vestes brancas e as suas palmas erguidas, para lá das virgens coroadas de rosas e açucenas, dos santos com as simbólicas insígnias de ouro e de pedras preciosas, descobre-se na caminhada pelo Paraíso, a figura doce e iluminada da Virgem do Apocalipse. A Virgem do Sol, da Lua e das estrelas.

A sua vizinhança amiga não pode deixar de ser desejada; para a alcançar, porém, importa dar muito, porque com ela muito mais se adquire.

Por sua vez, no *Sermão sobre a Assunção de Nossa Senhora*, recapitulam-se os momentos anteriores àqueles em que Cristo viria a situar para sempre sua mãe no local que incontestavelmente lhe cabia. Momentos em que a companhia de Maria era esforçadamente querida por todos os eleitos, porque com todos eles parcialmente ela se identifica.

Organiza-se o pequeno texto como uma demanda em que os vários grupos sucintamente dizem as suas razões e pedem a presença da Virgem. Em frases em que o paralelismo sintáctico acentua a uniformidade das intervenções e iguala o poder convincente dos argumentos:

Os homens dizem que a eles pertence, por ser de linhagem de homens. Os Anjos dizem que a eles pertence porque ainda que na natureza fosse homem, na pureza da vida foi mais que Anjo. Pois entre os homens, as Virgens a pedem para si, porque foi guia e rainha das virgens. Os mártires a pedem para si, porque foi mais que mártir. Os Apóstolos a pedem para si porque foi senhora e mestra dos Apóstolos; assim todos os demais ¹³.

No final, a única solução possível, a que vem de Cristo Jesus. Não pertence à mãe de Deus estar em companhia de outros. Ela faz coro consigo mesma, singular na Glória, assim como foi singular na vida. Gozando da companhia do Filho e intercedendo pelo seu povo.

O ENCARECIMENTO DIRECTO

O *espanto* que em torno de Maria se derrama, a *alegria* que a sua visão faz explodir, o *desejo* de intimidade que ela fomenta são afinal os reflexos conjuntos da aceitação pelos seres racionais da sua superioridade, da sua situação de *maior* entre todas as criaturas.

Na terra, ela foi a *maior* nos trabalhos e a *maior* nas virtudes. Trabalhos que são lembrados e esmiuçados a cada passo nos textos de Granada. Quer quando se questiona a participação da Virgem nos passos da infância ou da Paixão de Jesus quer quando se aclaram as trajectórias da sua glorificação final.

Não raro constituído em anáfora, o lexema *trabalhos* projecta-nos para as múltiplas fases da vida materna de Nossa Senhora, isolando cada uma delas e seriando-as cronologicamente:

Trabalhos na circuncisão do Filho. Trabalhos nas profecias de Simeão. Trabalhos na fugida do Egipto. Trabalhos na perda do Templo. Trabalhos nas perseguições da vida. Trabalhos nas dores da morte. Trabalhos no desamparo da sepultura, e sobre tudo isto trabalhos e saudades suas depois em doze anos de vida ¹⁴.

As *virtudes*, não há língua humana que as possa declarar ¹⁵. Escolhida para a *maior* dignidade, foi a Virgem Maria adornada com os *maiores* dons. Nela se inscreve, por isso, a real medida da bondade de Deus e da sabedoria da sua onipotência Muito mais do que nos astros do Céu, nas flores da Terra ou nos peixes do mar ¹⁶.

Só indirectamente, por aproximações ou por explicitação da impossibilidade expressiva da linguagem, essas virtudes se inventariam ou precisam. A rosa da paciência, o lírio da castidade, a violeta da humildade, a verdura da esperança crescem fortes, no jardim formosíssimo que é a alma da mãe dos homens ¹⁷.

Mas a verdade é que número e intensidade dos trabalho rol e firmeza das virtudes vieram a ser condicionantes do *maior* galardão. Para os *maiores* serviços, o maior lugar, para a humildade *maior*, a glória *maior*. Para a que *mais* honrou a *maior* honra.

A veicular estilisticamente esta singularização processos intensificativos variados, entre os quais a frequência dos advérbios de quantidade e dos adjectivos superlativados.

A ORGANIZAÇÃO DOS TEXTOS

Fundamentalmente equacionados, como se verificou, por um objectivo encomiástico, destinado a promover reacções afectivas, os textos panegíricos inspirados pela Virgem Maria a Frei Luís de Granada obedecem naturalmente, na sua organização, a critérios que têm a ver de modo mais directo com a persuasão emotiva que com o crescimento de certezas racionais.

Um escritor-pregador, que conhece o seu destinatário, acumula e dispõe os ingredientes que mais eficazmente o podem movimentar no rumo da adesão psicológica.

Pelo que respeita ao recurso a uma metodologia do raciocínio dedutivo, apenas dois percursos podem detectar-se.

Um deles aponta silogisticamente para as ilações concretas da premissa, segundo a qual os meios sempre se adequam aos fins. Assim se justifica a concepção sem pecado da Virgem Maria, assim se defende o seu lugar de distinguida no Paraíso.

O outro assenta no esquema de relacionamento directo entre o trabalho e o galardão e dele o escritor faz depender a desmesurada

recompensa de Nossa Senhora.

Mas, não só, no último caso, o apoio do suporte lógico é amplamente reforçado com pareceres dos Doutores e Teólogos da Igreja, como ambos estes fios condutores se socorrem paralelamente do processo analógico.

O que acaba por significar que a verdade utilizada como irrefutável, e assim ponto de partida para o avanço do pensamento dedutivo, vale talvez mais enquanto caucionada com a autoridade de quem a enuncia do que enquanto pólo catalizador dum ajustamento intelectual. E também que os variados símiles acabam frequentemente por funcionar como elementos dominantes no projecto argumentativo, ainda quando este parece à partida enraizar-se na segurança do princípio geral.

Um exemplo:

Quamanha fosse esta graça e estas virtudes, não há língua humana que o possa declarar. A razão é porque Deus faz todas as coisas conformes aos fins para que as escolhe: e ali as provê perfeitamente do que para eles é necessário. Escolheu Deus a Oliab para mestre de sua arca, escolheu a S. João Baptista para testemunha de sua vinda. Escolheu a S. Paulo e a todos os outros Apóstolos para mestres de sua igreja, pois conforme a isto os proveio, perfeitissimamente de todas aquelas habilidades e faculdades que para isso se requeriam. E porque esta sacratíssima Virgem escolheu para a maior dignidade que se pode conceder a pura criatura, daqui vem que a adornou e engradeceu com maior graça, com maiores dons e virtudes, que jamais se concederam a nenhuma pura criatura ¹⁸.

*
* *

Percorridos por uma atitude mental que se sintoniza mais com a transformação que com a informação serena do ouvinte-leitor, mais com o desbravar dos afectos que com a transmissão duma doutrina, estes textos são resultado de uma estruturação muito menos lógica que semântica. Ou seja de uma estruturação em que as unidades de sentido mutuamente se reclamam por motivos que têm mais a ver com associações, que entre algumas delas parcialmente se estabelecem, que com a sua integração em sérias lógicas.

Assim, no *Sermão da Conceição de Nossa Senhora*, a casa remete para o templo, o lugar formoso para o paraíso; as flores do paraíso para as flores das virtudes, as virtudes para a sua diversificação; e de novo o paraíso, como lugar sagrado para a conveniência da concepção da Virgem como espaço todo limpo.

Daqui, o não haver nestes textos, a não ser ocasionalmente, num ou noutro exemplo mais longo, funcionamento narrativo.

O trajecto adoptado é sempre o descritivo, não voltado para o grande plano fixo, mas variavelmente perspectivado para pequenas zonas que se justapõem na análise.

No *Sermão da Assunção*, por exemplo, ora se atenta nas definições alegóricas da Virgem, ora se descreve o dia da sua subida ao Céu em termos de investigação dos acidentes que o enriquecem ou das alegrias que durante ele se expandem, ora se dá conta do lugar escolhido por Jesus triunfante para sua Mãe.

Mesmo quando evidente, a conexão entre alguns destes motivos é retardada por outros que a interceptam como suspensões que podem ter ou não uma finalidade de amplificação. Assim, chegada a Senhora ao Paraíso celeste, a resposta à questão sobre o local que a aguarda é retida perto do final do enunciado e outras unidades são entretanto introduzidas. Unidades que, nestes textos, tanto abarcam longos planos (anjos, homens), como pequenos grupos (virgens, mártires), como perfis individualizados (Santa Catarina, Santo Estêvão); tanto incidem sobre uma caracterização geral (a formosura, a excelência do lugar), como sobre o pormenor (o diácono glorioso) ¹⁹.

De acordo ainda com o propósito de impressionar, se repete o apelo para o trabalho da imaginação, para o esforço da conjectura, para a visualização de cenários e personagens.

Sobre a recepção feita no Céu a Nossa Senhora, não temos notícia incontroversa, mas largas possibilidades de fantasiar. A partir de exemplos, de comparações, da reflexão bem conduzida.

Sobre a feição do Paraíso celeste não possuímos informações rigorosas, mas temos o poder de elaborar imaginativamente o seu esquema, de significar a sua riqueza, de agrupar os seus habitantes. O essencial ficará assim com cada um de nós «ainda que esta matéria sobrepuje tudo o que se pode dizer e encarecer» ²⁰.

Finalmente, ao mesmo propósito se adequa a profusão das figuras retóricas, habituais, de resto, neste tipo de textos, mas entre as

quais teremos de distinguir, como particularmente seleccionadas por Granada, a gradação, quer nos longos excertos, quer nas sequências curtas, e o símile em que a transição do primeiro para o segundo membro implica uma significativa alteração de grau e qualidade das realidades comparadas.

O texto sobre a Glória, por exemplo, é todo ele construído em duas sequências gradativas. Na primeira visionam-se sucessivamente a formosura do lugar, a comunidade dos santos, a figura de Nossa Senhora, a humanidade de Cristo e a face do próprio Deus. Na segunda, as várias formas da glória dos corpos e a eternidade dum tal gozo.

Por seu turno, símiles, como o que se segue, recolhem-se a cada passo:

E não menos lhe compete o nome de Maria que de Marta, porque se Maria é a que está assentada aos pés de Cristo ouvindo suas palavras, como o não será a que tantas vezes gozou desta mesma glória ²¹.

*
* *

Rematemos com uma breve síntese. Substituindo o seu ponto de vista pelo de outras criaturas históricas ou imaginárias, que directamente teriam conhecido ou meditado sobre Nossa Senhora, ajustando umas às outras curtas unidades descritivas, semanticamente relacionadas, em enunciados atravessados por um património comum de imagens bíblicas e por muitas das tradicionais figuras da Retórica literária, Frei Luís de Granada ofereceu nos seus escritos portugueses algumas das mais belas representações do heroísmo sereno que distingue a Virgem Maria na comunidade dos homens e dos puros espíritos.

(1979)

1. *Libro dela Oracion y Meditaci3n*, Apostolado de la Prensa, Madrid, 1956 (1ª edi33o de 1554), pp. 280, 292 e 294.
2. *Serm3es*, Oficina da Universidade, Coimbra, 1789 (1ª edi33o de 1559), p. 49.
3. *Serm3es*, ed. cit., p. 103.
4. *Serm3es*, ed. cit., p. 83
5. *Serm3es*, ed. cit., p. 120
6. *Serm3es*, ed. cit., p. 104
7. *Serm3es*, ed. cit., p. 82,
8. *Comp3ndio de Doutrina Crist3*, Oficina da Universidade, Coimbra, 1789 (1ª edi33o de 1559), p. 82.
9. *Serm3es*, ed. cit., p. 117.
10. *Serm3es*, ed. cit., p. 89.
11. *Serm3es*, ed. cit., p. 89.
12. *Serm3es*, ed. cit., p. 90
13. *Serm3es*, ed. cit., p. 91.
14. *Serm3es*, ed. cit., p. 87.
15. *Serm3es*, ed. cit., p. 115.

16. *Sermões*, ed. cit., p. 116.
17. *Sermões*, ed. cit., p. 115.
18. *Sermões*, ed. cit., p. 116.
19. *Sermões*, ed. cit., pp. 89-81 e *Compêndio*, ed. cit., pp. 80-81.
20. *Compêndio*, ed. cit., p. 78.
21. *Sermões*, ed. cit., p. 84.

SÁTIRA E EDIFICAÇÃO

OS «SUEÑOS» NA SUA DIVERSIDADE

Em 1605, D. Francisco Quevedo y Villegas, com apenas vinte e cinco anos de idade, mas já culturalmente habilitado com uma aprendizagem que harmonizara os estudos clássicos e teológicos com as Literaturas modernas, dá começo a um conjunto de pequenos escritos alegóricos que o leitor naturalmente acolhe como expressão dum olhar crítico sobre o mundo dos homens seus contemporâneos; olhar crítico que tanto se pauta pela severidade rigorosa do adulto amadurecido, como pela intrepidez esperançada do jovem que ainda era.

Na verdade, é nesta data que inicia, com *El Sueño del Juicio Final*, a série de *Sueños y Discursos* que terminará, em 1622, com o *Sueño de la Muerte*, e que, depois de ampla divulgação manuscrita, será editada pela primeira vez, em 1627¹.

Al ilustre y deseoso lector dedica, num prólogo longo, cheio de historietas, chistes e bromas, o conjunto destes cinco textos (além dos já citados, *El Alguacil Endemoniado*, *Sueño del Infierno* e *El Mundo por de dentro*).

Razões de prudência e dependência o aconselham a ser gentil e bem humorado com quem o lê; razões morais lhe sugerem que deixe, de imediato, explícito o intuito de aproveitar com o pregão da *verdade e do desengano*. Se o leitor acompanhar espaçada e atentamente as suas palavras «no se quejará de que ellas y quien las hizo es parcial y aceptador de personas, sino que a todos habla, y a todos dice la verdad clara y lisa, y lo que siente, sin rastro de lisonja; y si acaso escuece y pica, considere que no es sino sólo porque cuanto se dice es verdad y desengaño, que todos le quieren y nadie por su casa, y así no hay sino

paciencia y calle y callemos, que sendas nos tenemos. Y harto mejor fuera quejarse de las faltas tan grandes del mundo que movieron al autor a hablar tan claro contra ellas, diciendo la verdad. Que por eso dijo bien cierto alcalde, que vio preso a un estudiante porque hizo una sátira en que decía las faltas del lugar, que harto mejor fuera haber preso a los que las tienen» (p. 67).

Desta *verdade* e deste *desengano* se pode, desde já, adiantar que, enquanto objetivos prioritários, se não associam igualmente em todos os *Sueños*, uma vez que as verdades são proclamadas, nos primeiros, por uma voz que repreende, satirizando, mas também aguardando frutos, e, nos últimos, sobretudo em *El Mundo por de dentro* e no *Sueño de la Muerte*, por um falar realmente desiludido e amargo, no limite da desistência:

A QUIEN LEYERE

He querido que la muerte acabe mis discursos como las demás cosas: quiera Dios que tenga buena suerte. Este es el quinto tratado, sigue al Sueño del juicio, al Alguacil endemoniado, al Infierno e al Mundo por de dentro. No me queda ya que soñar; y si en la visita de la muerte no despierto, no hay que aguardarme. Si te pareciere que ya es mucho sueño, perdona algo a la modorra que padezco; y si no, guárdame el sueño, que yo seré sietedurmiente de las postrimerías. Vale.

(p. 186)

Aliás, o próprio vocativo *A quien leyere*, que encabeça a introdução a este *Sueño* último, constitui já, em si próprio, índice de um crescente desinteresse, relativamente à eficácia dum encontro com o leitor, a quem se oferece *El Alguacil Endemoniado*, e mesmo com a agressividade ainda empenhada dos apelos *al ingrato y desconocido lector e al lector, como Dios me lo deparare: cándido o purpureo, pio o cruel, benigno o sin sarna*, respectivamente do *Sueño del Infierno* e de *El Mundo por de dentro* (pp. 105 e 161).

Não deixa, no entanto, de ser curioso verificar que este itinerário de progressivo enfraquecimento da confiança na reabilitação dos homens, sinalizado nos prólogos, não só através da diferença de conotação nas interpelações ao leitor, como, o que é mais importante, através da doutrina neles explicitada, se furta a qualquer possível homologia com a linha oscilante de participação do narrador na matéria narrada.

Isto é, nos *Sueños*, que são, importa recordar, visões alegóricas do mundo dos vivos e do mundo dos mortos, o relator, naturalmente duplo do autor, tanto toma parte enquanto observador, como enquanto agente que se mistura e dialoga com as figuras imaginadas.

Ora, não é o escritor *desengañado* dos últimos *Sueños* aquele que menos se embrenha e vibra com a peripécia idealizada. Talvez seja até o contrário que ocorre. No primeiro texto, *El Sueño del Juicio Final*, quem conta nunca utiliza o discurso para ser parte no processo dos factos. Distanciado do desfile dos mortos, que comparecem a julgamento, vê, ouve, admira-se, lastima-se, ri:

Con esto se acabó la residencia y tribunal; huyeron las sombras a su lugar; quedó el aire con nuevo aliento, floreció la tierra, rióse el cielo. Y Cristo subió consigo a descansar en sí los dichosos por su pasión. Y yo me quedé en el valle, y discurriendo por él, oí mucho ruido y quejas en la tierra. Lleguéme por ver lo que había, y vi en una cueva honda - garganta del infierno - penar muchos, y entre otros: un letrado revolviendo no tanto leyes como caldos; un escribano comiéndose las letras que no había querido [...] leer en esta vida. Todos los ajuares del infierno, las rapas y tocados de los condenados, estaban prendidos, en vez de clavos y alfileres, con alguaciles; un avariento, contando más duelos que dineros; un médico, penando en un orinal; y un boticario, en una melecina. Dióme tanta risa ver esto que me despertaron las carcajadas. Y fue mucho quedar, de tan triste sueño, más alegre que espantado.

Sueños son estos, que si se duerme vuestra excelencia sobre ellos, verá que, por ver las cosas como las veo, las esperará como las digo.

(p. 86)

Em *El Alguacil Endemoniado*, o ponto de vista de quem connosco comunica é sobretudo o de um inquiridor. Ao demónio que, na sacristia da Igreja de S. Pedro, fala pela boca do homem endemoninhado, coloca, cheio de curiosidade, questões que se relacionam com os habitantes e o *habitat* do Inferno:

- ¿Qué genros de penas les dan a los poetas? - repliqué yo.
- Muchas - dijo - y propias. Unos se atormentan oyendo alabar las obras de otros, y a los más es la pena el limpiarlos. Hay poeta que tiene mil anos de infierno y aún no acaba de leer unas endechillas a los celos. Otros verás en otra parte aporrearse y darse de tizonazos sobre si dirá faz o cara. Cuál, para hallar un

consonante, no hay cerco en el infierno que no haya rodado, mordiéndose las uñas. Mas los que peor lo pasan y más mal lugar tienen son los poetas de comedias, por las muchas reinas que han hecho [...], las infantas de Bretaña que han deshonrado, los casamientos desiguales que han hecho, en los fines de las comedias, y los palos que han dado a muchos hombres honrados por acabar los entremeses.

(pp. 93-94)

A interrogação, a dúvida, a reflexão a propósito são as atitudes mais frequentes no relacionamento entre personagens e narrador do *Sueño del Infierno*. Com Judas e com Lutero, o debate chega a ser violento. O primeiro é acusado de cobiça e traição; é infame sobre todos os homens porque vendeu o Mestre e Senhor:

– ¡Ladrón! – dije yo, que no me pude reportar –, Pues si viendo a la Magdalena a los pies de Cristo, te tocó la codicia de riqueza, cogieras as perlas de las muchas lágrimas que lloraba, hartáste de oro con las hebras de cabellos que arrancaba de su cabeza, y no codiciaras su ungüento con alma boticaria. Pero una cosa quería saber de ti: por qué te pintan con botas y dicen por refrán «las botas de Judas»?

(p. 137)

O segundo, o *maldito* Lutero, blasfemador e vaidoso, é assim increpado:

– ¡Válgame Dios! – dije, llegándome a Lutero – Cómo [...], mal hombre, por no decir [...] mal fraile, te atreviste a decir que no se habían de adorar las imágenes; si en ellas no se adora sino la espiritual grandeza que, a nuestro modo, representan? Si dices que para acordarte de Dios no has menester imágenes, es verdad; y no te las dan para eso, sino para que te muevan afectos la representación de la deidad que reverenciamos y del Señor que amamos sobre todo bien.

(p. 155)

O posicionamento de Lutero entre os responsáveis pelos crimes maiores resulta naturalmente do empenhamento contra-reformista de Quevedo, sensibilizado para os perigos da heresia contemporânea e para a urgência de aniquilá-la.

El Mundo por de dentro é uma conversa longa do jovem autor com o Velho Desengano que, conduzindo-o pela longa rua da Hipocrisia, para ele desvenda os jogos da aparência com a realidade, do falso com o verdadeiro.

E, finalmente, no *Sueño de la Muerte*, reassume o sujeito a função daquele que ausculta, comenta o que vê e com as respostas, que lhe são dadas, se perturba e indigna:

Y asímonos a bocados, y a la grita y ruido que tratamos después de un vuelco que dí en la cama, diciendo: « ¡Válgate el diablo! ¿Ahora te enojas, propia condición de cornudos enojarse después de muertos?... »

Con esto me hallé en mi aposento tan cansado y tan colérico como si la pendencia hubiera sido verdad y la peregrinación no hubiera sido sueño. Con todo eso, me pareció no despreciar del todo esta visión y darle algún crédito, pareciéndome que los muertos pocas veces se burlan y que, gente sin pretensión y desengañada, más atiende a enseñar que a entretener.

(p. 243)

Dir-se-ia, portanto, que, em certa medida (e só em certa medida, porque a curva não é completamente ascendente), Quevedo vai compensando com interferências directas, mais precisas e insistentes, os anúncios de indiferença e renúncia que, de prólogo para prólogo, se vão acentuando.

REDES INTERTEXTUAIS

Da resenha destes desacertos entre depoimentos introdutórios e perspectivas narrativas, transitemos para o exame interpretativo dos textos, libertando-os agora de quaisquer marcas de ordenação cronológica.

Os *Sueños* são, disse-se já, viagens alegóricas por este mundo e pelos espaços a que a morte dá acesso.

Que nos é dito sobre a geografia simbólica desses espaços? Quem os ocupa e em que esquemas de convívio? Como se distinguem ou se confirmam?

E, a ter em conta uma previsível comunhão destes textos com outros textos, que aproximações podem fazer-se? Aos leitores portugueses, por exemplo, que trazem à lembrança quase necessariamente? Decerto, textos antigos de um património cultural comum e também textos portugueses de um tempo literário próximo do de Quevedo, um escritor cuja leitura o nosso século XVII privilegiou, a par da de Góngora e da de Gracián, da de Lope de Vega e da de Calderón de la Barca.

Através de uma, ainda que exígua, rede intertextual, esboçaremos assim um despretençioso contributo para o tão descuidado levantamento das relações literárias luso-espanholas.

A CIDADE DA CONFUSÃO

No caso de *El Alguacil Endemoniado*, quase de viagem se não pode falar. No curso dos seus afazeres diários, o narrador introduz uma entrevista com um clérigo, que vai procurar à sacristia da Igreja de S. Pedro, no exacto momento em que ele se ocupava da expulsão dum demónio do corpo dum alguazil.

Encaixado num molde realista, o local não convida à descrição imaginativa. Do Inferno, temos, pela boca do endemoninhado, algumas informações, mas mais no que respeita a personagens e tormentos que a visualização geográfica:

- Oíte decir antes de los enamorados; y por ser cosa que a mí me toca, gustaría saber si hay muchos.

-Mancha es la de los enamorados -- respondió -- que lo toma todo. Porque todos lo son de sí mismos; algunos, de sus dineros; otros, de sus palabras; otros, de sus obras; y algunos, de las mujeres. Y de estos postreros hay menos que todos en el infierno; porque las mujeres son tales, que, con ruindades, con malos tratos y peores correspondencias, les dan ocasiones de arrepentimiento cada día a los hombres. Como digo, hay pocos de éstos, pero buenos y de entretenimiento, si allá cupiera. Algunos hay que en celos y esperanzas amortajados y en deseos, se van por la posta al infierno, sin saber cómo, ni cuándo, ni de qué manera.

(pp. 94-95)

Com este mesmo desembaraço velhaco, se refere o Maligno a outras categorias de culpados em punição. Neste *Sueño*, porém, a figura humana mais mordazmente esmiuçada é a de um vivo, o sacerdote hipócrita cujas feições e ademanos se caricaturam:

Fue el caso que entré en San Pedro a buscar al licenciado Calabrés clérigo de bonete de tres altos, hecho a modo de medio celemín, orillo por ceñidor y no muy apretado, puños de Corinto, asomo de camisa por cuello, rosario en mano, disciplina en cinto, zapato grande y de ramplon; [...] oreja sorda, habla entre penitente y disciplinante, derribado el cuello al hombro, como el buen tirador

que apunta al blanco – mayormente, si es blanco de Méjico o de Segovia – los ojos bajos y muy clavados en el suelo, como el que codicioso busca en él cuartos, y los pensamientos tiples, color a partes hendida y a partes quebrada; tardón en la misa y abreviador en la mesa, gran lanzador de diablos, tanto, que sustentaba el cuerpo a puros espíritus. Entendíasele de ensalmar, haciendo al bendecir unas cruces mayores que las de los malcasados. Traía en la capa remiendos sobre sano, hacía del desaliño santidad, contaba revelaciones, y si se descuidaban a creerle, hacía milagros.

(pp. 89-90)

Se passarmos para *El Mundo por de dentro*, o percurso faz-se através da cidade dos mortais alegoricamente transformada. O ponto de partida, e isto sucede quase todas as vezes que uma alegoria da viagem se desdobra, está no desejo humano de experimentar a novidade. Do conhecido e já pouco apetecido, parte-se para o que se desconhece. Na cidade, muda-se o trajecto de umas ruas para as outras; figurativamente, passa-se, neste caso, da rua da Ira para a rua da Gula e, logo, para as ruas de outros vícios; perde-se o sentido de orientação, cai-se no *labirinto*, a que se não vê saída; na grande povoação do mundo, percorrem-se caminhos à toa; o regresso parece impossível, não se vislumbra uma meta ao alcance.

Tem longa tradição literária esta alegoria da cidade da confusão. Numa das suas mais persistentes actualizações, ela coincide com Babel, terra da proclamação do castigo divino que perpetuara o desentendimento entre os homens. Como Babilónia confundida, opõe-se à Jerusalém da ordem e da harmonia, à Sião da paz e da vida verdadeira; quem nela entra embrenha-se nas suas sendas e não descobre como passar para fora.

Toda a Literatura de espiritualidade medieval, parafraseando o Salmo bíblico 137, celebrou Babel e Sião, ou Babilónia e Jerusalém, como imagens de espaços e tempos antagónicos, como representações extremadas do aprazimento enganoso e do bem viver cristão ².

Muito apreciado nos países católicos foi o escrito *Da Batalha entre os Vícios e as Virtudes* do Pseudo-Bernardo, em que a precisão doutrinária e a abundância imaginativa se aliam numa coerente alegoria de duas cidades, a de Deus e a do Diabo, mais tarde, aliás, retomada por Santo Inácio de Loyola, nos *Exercícios Espirituais* ³.

Nesta mesma dicotomia, recuperaram os poetas peninsulares dos séculos XVI e XVII a parábola tradicional. Camões, por exemplo, nas redondilhas conhecidas por *Sobol'os rios que vão*, aproveitou-a para uma revisão intimista e lírica dum trajecto pessoal fragmentado que abarcou

inquietações e intuítos de impossível conciliação. Recordemos as primeiras estrofes da composição:

Sôbolos rios que vão
por Babilónia, me achei,
onde sentado chorei
as lembranças de Sião
e quanto nela passei.

Ali o rio corrente
de meus olhos foi manado,
e tudo bem comparado,
Babilónia ao mal presente,
Sião ao tempo passado.

Ali, lembranças contentes
n'alma se representaram,
e minhas cousas ausentes
se fizeram tão presentes
como se nunca passaram.

Ali, depois de acordado,
co rosto banhado em água,
deste sonho imaginado,
vi que todo o bem passado
não é gosto, mas é mágoa ⁴.

Mais circunstancialmente, a prosa narrativa inventariou e descreveu as ruas, as praças e os becos da cidade da barafunda e esboçou-lhe um traçado geral.

Numa linha de fidelidade à geografia mesteiral da Idade Média, quando cada rua recebia o seu nome do ofício que prioritariamente nela se exercitava, os desenhos literários da cidade terrena recorrem a uma terminologia de pecados para as vias que nela se cruzam.

Critério idêntico se verifica, de resto, nas amiudadas descrições do Inferno onde os condenados se repartem por sectores de rótulo acomodado aos vícios a que em vida se entregaram; assim, por exemplo, o sector dos gulosos, o dos luxuriosos, o dos invejosos.

No *Sueño* intitulado *El Mundo por de dentro*, é quando o jovem passeante está prestes a desesperar que, na figura de um velho modestamente trajado, lhe aparece o Desengano com uma proposta de ajuda e esclarecimento:

Al fin, de una calle en otra andaba, siendo infinitas, de tal manera confuso, que la admiración aún no dejaba sentido para el cansancio, cuando llamado de voces descompuestas y tirado porfiadamente del manteo, volví la cabeza.

Era un viejo venerable en sus canas, maltratado, roto por mil partes el vestido y pisado. No por eso ridículo: antes severo y digno de respeto.

(p. 164)

O encaminhamento faz-se para a rua da Hipocrisia, a maior do mundo, a rua que todos palmilham e onde todos gostam de ter morada:

- Y ¿cómo se llama - dije yo - la calie mayor del mundo donde hemos de ir?

- Llámase - respondió - Hipocresía. Calle que empieza con el mundo y se acabará con él, y no hay nadie casi que no tenga, si no una casa, un cuarto o un aposento en ella. Unos son vecinos y otros paseantes: que hay muchas diferencias de hipócritas, y todos cuantos ves por ahí lo son.

(p.165)

Aqui se travará o diálogo entre a imaturidade do moço e a experiência do velho, aqui se desmanchará o triunfo das aparências. Aparências como a falsa mágoa daquele viúvo e dos seus amigos que acompanham o enterro de uma mulher, ocultando, com impressivas manifestações de dor, os escondidos sentimentos de indiferença, cobiça ou libertação:

El viudo no va triste del caso y viudez, sino de ver que, pudiendo él haber enterrado a su mujer en un muladar y sin coste y fiesta ninguna, le hayan metido en semejante baraúnda y gasto de cofradías y cera; y si dice que le debe poco, y que, ya que se había de morir, pudiera haberse muerto de repente, sin gastar en médicos, barberos ni boticas y no dejarle empeñado en jarabes y pócimas. Dos ha enterrado con ésta, y es tanto el gusto que recite de enviudar, que va ya trazando el casamiento con una amiga que ha tenido, y, fiado con su mala condición y endemoniada vida, piensa doblar el capuz por poco tiempo.

(p. 170)

O tópico da discordância entre o ser e o parecer tem tido fortuna em todas as épocas e em quase todas as modalidades literárias. O século

XVII peninsular glosou-o insistentemente, veiculando através dele uma lição de desengano da vida e dos homens. Mas já a Literatura de edificação portuguesa e a espanhola o tinham largamente aproveitado para exaltar a renúncia ao mundo e aos seus bens.

Qualquer de nós recorda, assim, o ensinamento de muitas das réplicas do Anjo do *Auto da Alma*, quando esforçadamente procurava desviar a sua pupila da teia de disfarces e ilusões que o Diabo para ela manhosamente ia tecendo:

Pondes terra sobre terra,
que esses ouros terra são.
Ó Senhor,
porque permites tal guerra,
que desterra
ao reino da confusão
o teu lavor?
Não ieis mais despejada,
e mais livre da primeira
pera andar?
Agora estais carregada
e embaraçada
com cousas que, à derradeira,
hão-de ficar.
Tudo isso se descarrega
ao porto da sepultura.
Alma santa, quem vos cega,
vos carrega
dessa vã desventura? ⁵

Mas, em termos de aproximação intertextual é para a *Visita das Fontes*, de D. Francisco Manuel de Melo, que este *Sueño* de Quevedo claramente aponta. Por se tratar de uma obracinha ainda insuficiente avaliada pelo leitor português, alinhavemos sobre ela algumas considerações.

Dos quatro *Apólogos Dialogais*, a *Visita das Fontes*, escrita em 1657 e dedicada ao Doutor Cristóvão Soares de Abreu, vereador do Senado de Lisboa, é, sem dúvida, aquele em que D. Francisco Manuel de Melo melhor conseguiu harmonizar o rigor de uma observação crítica, que incide sobre muitos e variados tipos sociais, com a amenidade de um diálogo que, a cada momento, acolhe a exuberância duma linguagem animada, pitoresca e bem-humorada.

São protagonistas do colóquio a Fonte Velha, a Fonte Nova, Apolo e um Soldado.

À Fonte Velha do Rossio, que se desloca até ao Terreiro do Paço para cumprimentar a sobrinha Fonte Nova, recém-chegada à beira do Tejo, pertencem, de um modo geral, a apresentação crítica das figuras, que virão a desfilar, e as reflexões judiciosas a que os seus muitos anos e o seu prolongado conhecimento da corte conferem o sabor de comunicação de uma prática de vida, de conclusões construídas com base em observações demoradamente acumuladas.

Nela se projecta o amor de D. Francisco Manuel pela sabedoria comum, transmitida de geração em geração, e sempre válida, quaisquer que sejam as situações e as épocas. Por isso, a Fonte Velha apela frequentemente para os ensinamentos dos antigos, para a lição dos antepassados e até, com mais frequência que os seus interlocutores, para o património comum do saber popular que se exprime por adágios, por saborosas e significativas frases feitas que condensam a opinião de muitos para utilidade de todos.

Jovem e ignorante dos hábitos lisboetas, a Fonte Nova mantém sobretudo uma atitude interrogativa. Procura informar-se, distinguir os costumes, penetrar nos hábitos. Como também gosta de reflectir e sabe observar o que se passa à sua volta, tem as suas opiniões e é capaz de comentários oportunos; no entanto, as suas interpretações ressentem-se, com frequência, da sua imaturidade e necessitam ser corrigidas ou, pelo menos, reforçadas com argumentos mais válidos que os que ela tem ao seu dispor.

Na figura do Soldado, encarregado de guardar a Fonte do Paço, há um misto de pícaro espanhol e de parvo vicentino. Serviu a vários amos, com eles foi aprendendo a defender-se a tirar partido das situações. Conhece sempre histórias que documentam a verdade das suas afirmações ou dão razão às dos seus interlocutores; a sua parvoíce aparente oculta uma certa sabedoria prática que a vida militar especialmente lhe proporcionou.

A Apolo, finalmente, pertencem as falas que implicam mais profundidade de pensamento e mais vasta cultura. A ele competem as definições de conceitos, o enunciado de princípios, os juízos definitivos.

Acidentalmente reunidos, no Terreiro do Paço, as duas Fontes, o Soldado e o deus de pedra trocam impressões sobre as figuras que se movimentam pelo local em que se encontram. A proximidade do Paço

justifica que sejam sobretudo nobres ou pseudonobres e homens ligados à administração os que têm ocasião de observar. De cada um deles será feito um retrato crítico, entre jocoso e sério. Jocoso pelo ridículo do seu aspecto, pela mesquinhez das suas ambições, pela desproporção entre as suas capacidades limitadas e os seus ilimitados objectivos. Sério pelas consequências graves que a sua desonestidade origina, pelos prejuízos de que é causa.

A técnica seguida na apresentação dos passeantes é sempre a mesma. Competem à Fonte Nova os primeiros reparos que, em geral, se fixam no aspecto exterior e numa tentativa de interpretação da importância social da personagem. Essa interpretação necessita normalmente ser corrigida. Na sua inexperiência, a Fonte Nova ainda julga as pessoas pela aparência. As correcções pertencem à Fonte Velha que identifica a figura; Apolo e o Soldado completam o esclarecimento.

São muitos os tipos sociais apresentados. O nobre, o pretendente, o letrado, o clérigo, o militar, o procurador das cortes, alvitrista, o embaixador e outros sucedem-se ininterruptamente, com os seus vícios, os seus mesquinhos interesses, a sua vaidade.

Alguns tinham já sido alvo de tratamento literário, como frade mundano, mais preocupado com as honras da terra que com a salvação das almas, ou o fidalgo pobre mas pretencioso de que o próprio autor, aliás, se ocupa também na farsa do *Fidalgo Aprendiz*. Outros, porém, são produto único da observação directa ou reflectem concepções pessoais de D. Francisco Manuel. Tal é o caso do tipo representativo do autor literário, a propósito do qual as Fontes, Apolo e o Soldado dialogam sobre as qualidades do verdadeiro escritor e sobre critérios menos pertinentes no avaliar do seu trabalho. Tal é ainda o caso do gramático cujo aparecimento é o ponto de partida de uma série de reflexões sobre a inutilidade da excessiva erudição filológica.

Todos eles se impõem, no entanto, pelo interesse dos problemas que suscitam ou pelas aprazíveis observações a que dão ensejo.

Paralelamente às apreciações sobre os ocupantes do Terreiro do Paço, acumulam-se os índices de meditação sobre os mais variados assuntos. Apontam-se os deveres dos príncipes, exalta-se a pátria e a verdadeira religião, discutem-se os valores da vida militar ou os aspectos positivos e negativos da adopção de hábitos estrangeiros. O gosto da crítica construtiva e o prazer de conversa justificam os desvios e abrem o espaço para a pluralidade dos temas.

Nos três restantes *Sueños*, *El Jucio Final*, *Sueño del Infierno* e *Sueño de la Muerte*, deambula-se no mundo dos mortos, mortos que aguardam ou se apresentam a Juízo e mortos que penam no Inferno.

Significativamente, e atestando as angústias, a instabilidade e o pessimismo, mais duma época que dum homem escritor, o Paraíso não é explorado.

Na Literatura de viagens, coube, desde muito cedo, a descoberta do reino dos mortos. Favorecidos por uma visão, entregues a um sonho revelador, ou apenas correspondidos no seu desejo de rever familiares e amigos, os peregrinos do Além vieram divulgar, com largas descrições, o seu conhecimento do lado de lá da vida.

Pólo importante numa longa sequência de textos afins é o livro VI da *Eneida* de Virgílio (c. 18 a.C.). Autorizado a contactar o pai, Eneias desce ao Inferno e aí, junto do Aqueronte verifica como as almas, que pouco a pouco vão chegando numa barca, são experimentadas e purificadas, antes do trânsito para os Campos Elísios.

Entra-se pela gruta do Averno, através duma porta que facilita a chegada mas impede a saída. No vestíbulo, há figuras de espantar como *os remorsos vingadores*, *as doenças*, *a velhice tristonha*, *a fome*, *o trabalho*⁶.

Uma vez julgadas, as almas são distribuídas por locais, tanto mais fundos e aterradores quanto maiores foram os seus crimes.

No início do século XIV, Dante retoma, na *Divina Comédia*, esta arquitectura virgiliana do Inferno, acrescentando-lhe, porém, representações do Purgatório e do Paraíso.

O Inferno dantesco é uma profunda cavidade cónica, que chega até ao centro da terra, e parece ter sido provocada pela queda de Lúcifer. A sua entrada é guardada por três feras, a onça, o leão e a loba, signos respectivamente da luxúria, da soberba e da avareza.

O rio Aqueronte, por onde navega a barca de Caronte, separa um átrio de nove círculos concêntricos. No primeiro círculo, estão todos aqueles que viveram honestamente antes da vinda de Cristo; no segundo, onde tem começo o Inferno, encontram-se os luxuriosos; seguem-se, respectivamente, os gulosos, os avarentos e soberbos, os heréticos, os suicidas, os esbanjadores, os alcoviteiros.

Ao contrário do que sucede nos círculos anteriores, no nono círculo não há fogo, nem demónios castigadores, nem gritos; o seu fundo é

gelado e nele mergulha o medonho Lúcifer, com forma de um monstro de três bocas, cada uma das quais mastiga um dos três grandes traidores: Judas, Bruto e Cássio.

Na Biblioteca Nacional de Lisboa, o códice 226 do fundo alcobacense inclui, entre outras narrativas de viagens, a *Visão de Túndalo* (séc. XV) que, vertida do latim para romance, foi leitura muito apreciada na Península Ibérica. Governada por um Anjo, a alma do Cavaleiro Túndalo cruza o Inferno, o Purgatório e o Paraíso. Nos dois primeiros locais, observa os castigos, eternos ou passageiros, que os diabos aplicam aos mortos.

No Inferno,

Viram uma muito grande forja e muito grande fedor e trevas muito maiores que as que dante viram. E ouviram tão grande ruído, que semelhava que todos os fundamentos da terra se moviam.

Ouviu clamores e apelidos das almas tan grandes como torvoons.

Viu hum poço muy grande do qual se levantava chama de fogo muy grande mesturado con fumo que chegava ataa o ceeo, a qual chama era chea de demões e alçavanse assi como folhas queymadas e assi padeciam estes tormentos ⁷.

Os demónios eram homens feios com apêndices, como rabos, unhas de ferro, cornos:

E aqueles demões eram negros como carvoens e os olhos aviam como candeas accesas e os dentes aviam brancos assi como a neve e trariam rabos como escorpiooens e as hunhas dos pees e das maaons eran de ferro agudas e muy maas.

O mais distorcido e requintadamente mau era Lucifer:

El era negro assi como carvon e avia figura d'homen des os pees ataa cabeça e avia boca en que avia muitos males e tynha hum rabo assy grande que era cousa muito spantavil. No qual rabo avia mil maaons e em cada maaon avia en ancho cem palmos e as suas maaons e as hunhas delas e dos pes eram tan anchas como lanças e todo aquel rabo era cheo de agulhas muy agudas pera atormentar as almas ⁸.

Os demónios do Purgatório tinham nas mãos *gadanhos de ferro... com que davam com as almas no fogo*; depois começavam a soprar com *foles*

acesos. Alguns eram semelhantes a «carniceyros que tynham segures e cuytelos nas mãos pera esfolar e desfazer em quartos e em postas e depois que as desfaziam deitavannas en aquelas chamas»⁹.

Aqui, havia lugares específicos para cada tipo de tormento: um vale de trevas onde as almas ferviam em azeite quente, outro onde corria um rio fedorento e cheio de fumo; um monte grande batido pelo frio e pela neve; um mar forte e bravo onde as ondas atingiam o céu.

No que concerne ao artista medieval é evidente que, nestas andanças pela terra dos mortos, de longa tradição e reconhecido proveito para a censura desapiedada dos hábitos dos vivos, aliviava ele em parte a tensão em que o actuar, imprevisível mas constante, da morte invariavelmente o mantinha. Nessa época, as pestes e as epidemias, as guerras e as catástrofes naturais, estimulavam a atenção ao vaivém autónomo duma Morte personificada, que viria a transformar-se na verdadeira protagonista das *Danças* e das *Cortes* macabras do século XV. Paralelamente à celebração alegórica do encontro com os mortos, ou substituindo-a por completo, é a prática implacável duma Morte animizada que muitas vezes se lamenta, reconhece ou exalta.

O auto vicentino da *Barca da Glória* (1519) e o *Sueño de la Muerte* de Quevedo ensinam-nos que este gosto pela corporização da Morte se não perdeu nos séculos posteriores.

No primeiro, é, talvez, uma personagem esquelética que apresenta ao leitor (ou espectador) a sequência de altos eclesiásticos e nobres que, secamente, ela própria foi arrancando à vida.

No *Sueño de la Muerte*, a mesma figura da Morte se oferece como condutora esclarecida do narrador pelas regiões do Além. Não é, porém, um esqueleto descarnado e repulsivo que o procura, mas uma mulher de parecer desusado, simultaneamente jovem e velha, vestida e desnudada, com um olho aberto e outro fechado, coberta de muitos e contraditórios adornos:

En esto entró una que parecía mujer, muy galana y llena de coronas, cetros, hoces, abarcas, chapines, tiaras, caperuzas, mitras, monteras, brocados, pellejos, sedas, oro, garrotes, diamantes, serones, perlas y guijarros. Un ojo abierto y otro cerrado, vestida y desnuda de todas colores. Por el un lado era moza y por el otro era vieja. Unas veces venía despacio y atras aprisa. Parecía que estaba lejos y estaba cerca. Y cuando pensé que empezaba a entrar, estaba ya a mi cabecera.

Yo me quedé como hombre que le preguntan que es cosi y cosa,

viendo tan extraño ajuar y tan desbaratada compostura. No me espantó; suspendióme, y no sin risa, porque, bien mirado, era figura donosa. Preguntéle quién era, y díjome:
- La muerte.

(p. 194)

Várias companheiras se lhe viriam mais tarde reunir, formando um curioso séquito junto do seu trono:

Alcé los ojos y vi la Muerte en su trono, y a los lados, muchas muertes. Estaba la muerte de amores, la muerte de frío, la muerte de hambre, la muerte de miedo y la muerte de risa, todas con diferentes insignias. La muerte de amores estaba con muy poquito seso. Tenía, por estar acompañada, porque no se le corrompiesen por la antigüedad, a Píramo y Tisbe, embalsamados, y a Leandro y Hero y a Macías, en cecina, y algunos portugueses derretidos.

(p. 200)

Esqueçamos, porém, a companheira e regressemos aos caminhos desvendados nos *Sueños* em questão (*Juicio, Infierno e Muerte*).

A geografia alegoricamente percorrida aponta, antes de mais, para a acomodação ao tradicional espaço vertical tripartido.

Numa zona intermédia, tem lugar o julgamento final. Fala-se dum *valle*, junto duma alta *cuesta*, dum *rio* por onde os mortos vão chegando, duma *puerta estrecha* que separa os anjos dos diabos (pp. 74 e 76).

Que o Paraíso se situa num estrato superior parece ser inegável, uma vez que nos é referido que, terminado o Juízo, *Cristo subió* (p. 86). Não encontramos, porém, qualquer elemento descritivo da habitação dos que mereceram a Glória.

No interior da terra, estão o reino da Morte e o Inferno propriamente dito.

O primeiro é sobriamente esquematizado como uma caverna agreste (p. 196), em cuja abertura o Mundo, a Carne e o Diabo confinam com o Dinheiro:

- Pues con ellos andas a las vueltas - dijo él - desde que naciste. Mira cómo vives - replicó -. Estos son los tres enemigos del alma: el Mundo es aquél, éste el Diablo y aquélla la Carne.

Y es cosa notable que eran todos parecidos unos a otros, que no se diferenciaban. Díjome la Muerte:

- Son tan parecidos, que en el mundo tenéis a los unos por los

otros. Así que quien tiene el uno, tiene a todos tres. Piensa un soberbio que tiene todo el mundo, y tiene al diablo. Piensa un lujurioso que tiene la carne, y tiene al demonio. Y así anda todo.

- ¿Quién es - dije yo - aquel que está allí apartado, haciéndose pedazos con estos tres, con tantas caras y figuras?

- Ese es - dijo la Muerte - el Dinero, que tiene puesto pleito a los tres enemigos del alma, diciendo que quiere ahorrar de émulos y que adonde él está no son menester, porque él solo es todos los tres enemigos.

(p. 197)

Uma *puerta chita y lóbrega* (p. 197) abre a esta zona mortífera, sinalizada no interior por dois novíssimos personificados : o Juízo e o Inferno (p. 198).

Nesta cova, nunca entra a claridade; a sua escuridão é, porém, naturalmente graduada (p. 198). No ponto mais fundo, a densidade das trevas atemoriza; trata-se do *tribunal* e *audiência* da Morte, circundados pelos *pêsames*, pelas *más novas*, pelo *choro*, pela *dor* (p. 198).

Mais pormenorizadamente imaginado, o Inferno quevediano é, como os de Virgílio e Dante, constituído por círculos que afunilam para o interior, tomando a forma de um cone de vértice invertido. A compartimentação é, no entanto, menos rígida: um certo desarranjo rompe o alinhamento clássico dos traçados anteriores.

De alguma sistematização se pode, no entanto, falar: aos maiores criminosos foi exigida a maior descida. Independentemente dos alfaiates, pouco do agrado de Quevedo, que rancorosamente lhes destinou camadas muito baixas, são os grandes traidores à fé que a maior distância estão da superfície da terra.

Judas, Maomé e Lutero, os mais perversos de todos, sofrem exemplar castigo quase nivelados com o próprio Lucifer (p. 135). Este, por seu turno, habita um camarim, de requintes e primores, em diabólica convivência com muitos mortais que em vida se desinteressaram da dignidade e da honradez:

Lucifer manda que, porque tengáis que contar en el otro mundo, que veáis su carmín.

Entré allá. Era um aposento curioso y lleno de buenas joyas. Tenía cosa - de seis o siete mil cornudos y otros tantos alguaciles manidos.

-¿Aquí estáis? - dije yo - ¿Cómo, diablos, os había de hallar en el infierno, si estábades aquí?

Había pipotes de médicos y muchísimos coronistas, lindas piezas, aduladores de molde y con licencia. Y en las cuatro esquinas, estaban ardiendo por hachas cuatro malos pesquisadores. Y todas las poyatas [...] llenas de vírgenes holicadas, doncellas penadas como tazas, y dijo el demonio:

Doncellas son que se vinieron al infierno con los virgos fiambres, y por cosa rara se guardan.

Seguíanse luego demandadores, haciendo labor con diferentes sayos, y de las ánimas había muchos, porque piden para sus misas, y consumen ellos en vino cuanto les dan, sin ser sacerdotes.

Había madres postizas y tías tenderas de sus sobrinas, y aun suegras terceras de sus nueras, por mascarones alrededor.

(pp. 157-158)

No Inferno dos *Sueños* penetra-se por uma porta de ratoeira que funciona numa só direcção: os condenados são facilmente admitidos, mas o regresso ao exterior está-lhes, na prática, vedado (p. 113).

O esporádico visitante acumula, na sua deambulação por esta região, sensações complementares ou alternadas de calor, frio, nojo, escuridão e aprisionamento.

Habitado a registos populares do Inferno, não estranha naturalmente o calor sufocante que amiude o entontece; espanta-o, porém, o enregelamento, que experimenta, sob umas altas e estranhas abóbadas. É-lhe então explicado que se encontra naquele momento na zona dos jograis chocarreiros, cuja dispersão fora necessário evitar para que a sua frialidade não temperasse o fogo devorador (p. 118).

A sordidez dos lugares, onde os pecadores apodrecem, é motivo constante de repugnância para o transeunte. Fustigados por diabos impiedosos, os cocheiros arrastam-se, gemendo, por uma *gran zahurda* (p. 116); os sapateiros, por seu turno, corrompem-se num pestilento corral (p. 120); comparadas a rãs infernais, as donas são castigadas numa *laguna muy grande como el mar, y más sucia* (p. 126); baralhados com os demónios, os tintureiros enchem uma *caballeriza* (p. 129).

Sem privança com o exterior, os sentenciados são ainda vítimas de sombras opacas; muitas vezes, *las tinieblas* quase impedem o seu reconhecimento pelo viajante (p. 115); os buracos, que desabridamente os recebem, são sempre lúgubres e fumarentos. Além disso, muitos deles estão encarcerados ou presos com grilhões. Os que em vida pouco se preocuparam pagam a sua imprudência em *carcel oscurísima* (p. 127); os poetrastos presunçosos aglomeram-se numa *jaula* (p. 140); os que não souberam rezar estão contidos por mordazas (p. 144).

Neste Inferno de ruídos e tumultos, operam diabos buliçosos, travessos e velhacos. Semelhantes na aparência a simples mortais feios e estropiados, exibem deformidades físicas, de que tão depressa se troça como se sublinha o aspecto repelente. Os marrecos e canhotos são numerosos; é, pelo menos, raro que uma destas imperfeições não seja mencionada, embora variem os conjuntos de que faz parte.

Outros atributos indesejáveis concorrem, no entanto, para a ruim catadura destes seres aloucados. Assim, um diabo *corcovado y cojo* deita lenha na fogueira (p. 114), um *romo y calvo* persegue os cocheiros (p. 116), um *zambo* vela pelas penas dos jograis, um *mulato y zurdo* espanca os que lhe estão confiados (p. 118), um *malbarbado* ocupa-se dos alfaiates (p. 114), um *juez amarillo* acicata os boticários (p. 130).

Tal como outros escritores igualmente adentrados no património comum da imagística ligada às figurações demoníacas, Quevedo completa maliciosamente com apêndices animais, como os cornos e a cauda, as defeituosas fisionomias dos senhores infernais. Na cavaliaria, onde estão os tintureiros, por exemplo, os demónios são exageradamente cornudos e eles próprios explicam as razões porque trazem sempre *colas* que os defendem (p. 129).

Os espíritos malignos dos *Sueños* alardeiam, assim, mais uma parecença com os da *Visão de Túndalo*, atrás sumariamente descritos, que com os irrequietos e azougados diabos vicentinos.

No *Auto da Barca do Inferno*, é verdade que o arrais, que conduz o batel dos que se perderam, recebe, entre outras designações, a de *cornudo* e a de *filho da cornuda*¹⁰; não é, no entanto, nesta faixa de significação que o léxico vicentino para o demónio se situa preferentemente. Pelo menos, nesta peça, onde ao demo cabem tarefas que, à partida, aconselham diferente escolha terminológica.

Se o atributo de *sandeu* convém, a todo o momento, a qualquer discípulo de Lucifer, a verdade é que este é arrais duma barca e tem a seu cargo o transporte das almas para o Inferno. Chamá-lo de *demo barqueiro* e *barqueiro da má hora*, ou simplesmente de *barqueiro*, *arraais* e *marinheiro* parece, portanto, o mais adequado.¹¹

Quanto à meta da jornada, que ele cumpre com os passageiros do seu batel, é-nos, neste auto, apresentada não só como *inferno*, mas também como *terra sem sabor*, *infernial comarca*, *terra dos demos*, *terra dos danados* ou então *ilha perdida*, *porto de Lucifer*, *lago dos cães*, e ainda *fogo ardente*, *fogo infernal*¹².

As alusões esporádicas a tormentos como pingos autorizam-nos ainda a fantasiar o local dos castigos eternos como uma espécie de cozinha de maléficos bruxos que, aliás, nos remete para uma matriz de velhas tradições.

No *Breve Sumário da História de Deus*, Gil Vicente regressa à proposta da *cozinha* e dos muitos *cozinheiros* de Lucifer, embora, neste mesmo auto, ela se inscreva numa enumeração de compartimentos que faz pensar num mais vasto e destrinchado universo satânico:

Pois has-me d'encher
de almas humanas convem a saber:
A furna das trevas, ponte de navalhas
o lago dos prantos, a horta dos dragos,
os tanques da ira, os lagos da neve,
os rios ardentes, sala de tormentos,
varanda das dores, cozinha de gritos,
o açougue das pragas, a torre dos pingos
o vale das forcas: – tudo isto arreio.¹⁴

Pelo que tem a ver com os *Sueños*, não deixa, porém, de ser curioso apontar que, em *El Alquacil Endemoniado*, o demónio, que aproveita a voz do pocesso para acusações e queixas, se manifesta discordante com os critérios seguidos pelos homens na apresentação acostumada dos verdugos da infernal comarca.

Entre irónico e enfadado, repreende o narrador pelo inconveniente aparecimento de excrecências como os cornos, a cauda e as garras, na descrição mal intencionada dos seus companheiros de depravação. Trata-se, no seu modo de pensar, de um processo de amesquinamento que muito tem a ver com a ignorância preconceituosa de quem o utiliza:

Mas dejando éstos, os quiero decir que estamos muy sentidos
de los potages que haceis de nosotros, pintándonos con garra sin
ser aquiluchos; con colas, habiendo diablos rabones; con cuernos,
no siendo casados; y malbarbados siempre, habiendo diablos de
nosotros que podemos ser hermitaños y corregidores.

(p. 96)

Seja como for, e apesar destas distorções pontuais, os geniozinhos do Mal sonhados por Quevedo não se demarcam muito dos próprios condenados, como eles frequentemente *coxos* e *canhotos* (p. 131), com *barbas negras e disformes* (pp. 116 e 188), *mal encarados* (p. 116), quando não francamente asquerosos.

Andarilhos e gesticulantes, estes subalternos de Lucifer, sempre atentos ao crescimento do rol dos mortos e dos culpados, fixado em cadernos que constantemente vão folheando (pp. 76 e 114), comprazem-se ruidosamente com a perplexidade dos que são forçados a deixar a vida (pp. 81 e 126) e importunam com competência aqueles de que se abeiram.

Na escolha da modalidade de suplício, coincidem normalmente: preferem o fogo e o fumo; diversificam-se, porém, na preferência pelos instrumentos de tortura que oscilam entre o simples pau e o requintado grilhão. Por isso, se repetem, nos *Sueños*, lexemas como *fuego*, *humo*, *humazos* (p. 116), *látigos*, *zurriagas* (p. 116), *palos* (p. 124), *lanzas* (p. 137), *cadena*s (p. 127), *azotes* (p. 127).

Moradores naturais dos lugares subterrâneos, os demónios não se poupam, no entanto, a incursões em domínios alheios à sua jurisdição. Apropriam-se sorrateiramente dos homens, ainda em vida, como acontece em *El Alquacil Endemoniado*, e rondam cobiçosamente todos os que a morte vai dizimando. Em *El Sueño del Juicio Final*, perseguem com zelo os que serão julgados (p. 74), mostram-se particularmente pressurosos no inventário dos erros humanos (p. 76) e incisivos na acusação das faltas (p. 77).

As suas intervenções são pertinentes e eficazes; muito numerosos, esforçam-se por adequar aos seus interesses a marcha do julgamento; com as suas andanças e com o seu imparável arrazoadado, contaminam todo o ambiente; no final, são eles os grandes vencedores da batalha travada com os homens e com os anjos. O, que, aliás, é justo, porque são excelentes conhecedores das imprevidências e dos vícios dos mortais. Amargas ou contundentes, satânicas ou maliciosas, as suas palavras são sempre palavras de verdade (p. 125).

Muito mais pobres, inseguros e até inaptos são os anjos quevedianos, figuras de resto acidentais, neste *Sueños* acusadores e intolerantes. Em *El Sueño del Juicio Final*, um deles anuncia com o toque de trombeta o começo do julgamento (p. 72); benevolentes, os anjos da guarda são ainda os melhores aliados daqueles que aconselharam em vida (p. 76); outros, os anjos advogados, entregam-se com brio à defesa das culpas arroladas (p. 82); mas, do lado de réus com inegáveis e iniludíveis culpas, a sua argumentação monocórdica terá sempre escassos resultados. As remissões para o efeito salutar do Baptismo ou para um ou outro acto pontual de generosidade colhem pouca aceitação (p. 82). Melhores frutos alcançam, ainda assim, os apelos para a intercessão de Nossa Senhora ou de algum santo patrono (pp 83 e 85).

Fracos adversários em *El Sueño del Juicio Final*, os anjos nem sequer se adivinham nos outros *Sueños*, onde os diabos são sempre indispensáveis protagonistas. A sua presença quase cobre o universo, porque a verdade é que o Inferno se expande e invade com frequência a terra dos que ainda vivem. Ou, pelo menos, serve de modelo para o *modus vivendi* de muitos mortais. Que o diga Herodes, para quem o Inferno é *posada concida* desde há muito (p. 77); que o digam os bufões, dos quais *en vida, los más ya andan com marca del infierno* (p. 119).

Aliás, o próprio relator, no percurso fantástico pelos locais horrendos, reconhece que *habitat* e habitantes lhe não são de todo estranhos:

- Miro - respondi - al Infierno, y me parece que le he visto mil veces.

- ¿Dónde? - dije - En la codicia de los jueces, en el odio de los poderosos, en las lenguas de los maldicientes, en las malas intenciones, en las venganzas, en el apetito de los lujuriosos, en la vanidad de los principes. Y donde cabe el infierno todo, sin que se pierda gota, es en la hipocresía de los mohatrerros de las virtudes, que hacen logro del ayuno y dei oír misas.

(p. 198)

Com expressivas homologias, os dois espaços comunicam-se, sempre que Lucifer o julga vantajoso. Quando já sobram nos seus domínios, os alfaíates são de novo enviados para o universo dos vivos (p. 114); experimentado o seu peso para a perdição dos homens, as mulheres formosas, os confessores e os letrados recebem ordem de retornar à vida (p. 137).

A esta coincidência de pontos de vista e de interesses aparentes não deve ser alheia a predisposição dos humanos para, desde cedo, se familiarizarem com a larga via que atravessa a terra dos mortais e se interrompe abruptamente ao chegar ao domínio dos danados. O que implica a recusa ou o abandono prematuro do trajecto certo para o Paraíso dos escolhidos.

Quevedo percebeu num dos *Sueños* estes dois caminhos divergentes:

Tendí los ojos, codiciosos de ver algún camino por buscar compañía, y veo – cosa digna de admiración – dos sendas que nacían de un mismo lugar, y una se iba apartando de la otra, como que huyesen de acompañarse.

(p. 107)

Era o da direita estreito, cheio de abrolhos, asperezas e riscos; andar por ele exigia persistência e despojamento de bens; todos o trilhavam a pé, nenhuma pousada oferecia consolo ao viajante.

E apresentava-se o da esquerda concorrido e bem apetrechado de estímulos; bailes e festas dissipavam os cuidados; carruagens e animais de carga facilitavam as deslocções; estalagens luxuosas suavizavam o percurso (pp. 107-108).

Vem de muito longe a afeição dos escritores por esta alegoria dos dois caminhos, em cuja trajectória se registam aplicações que fizeram história.

Nos *Memoráveis*, Xenofonte (430 a.C. – 354 a.C.) comenta um apólogo do sofista grego Prodicos de Ceós, do século V a.C., que conta o aparecimento, ao jovem Hércules, do Vício e da Virtude, sob a forma de duas mulheres empenhadas em atraí-lo para sendas diferentes. O Vício mostrava-lhe um caminho confortável, largo e bordejado de flores; a Virtude, pelo contrário, apresentava-lhe um atalho árido, pedregoso e muito estreito. Conhecedor dos trunfos do Mal, Hércules soube optar: decidiu-se resolutamente pela proposta da Virtude.

Séculos mais tarde, alguns textos cristãos persistem no aproveitamento pedagógico dos dois alegóricos caminhos; trata-se sempre de discriminar as rotas do pecado e da virtude, incutindo a desconfiança do que não custa, do que é aprazível e isento de dificuldade. S. Mateus (7, 13), por exemplo, atribui ao próprio Cristo o conselho para procurar sempre a porta estreita *porque larga é a porta e espaçoso o caminho que conduz à perdição e estreita a porta e apertado o caminho que conduz à vida*. E acrescenta que muitos são os deslumbrados com o caminho amplo e poucos os que se atrevem ao caminho apertado.

Da alegoria primeira derivaram outras com idêntica interpretação; é, como já foi dito, Babel, a cidade do Mal, que faz frente a Sião, a cidade do Bem; são dois irmãos, um cauteloso e ajuizado, outro insensato e

irreflectido, que nos convocam ao dever da justa decisão; é a barca segura e austera que entra em oposição com a barca larga da alegria mundana ¹⁵.

Os caminhos da viagem da vida completaram-se com os caminhos da viagem depois da morte; destes, um está reservado aos que acedem ao Paraíso e o outro aos que são esperados no Inferno.

O trechozinho transcrito de *El Sueño del Juicio* tem alguma relação com este troço terminal da jornada da alma, cuja bifurcação as duas barcas dos autos vicentinos muito claramente simbolizam.

Não esqueçamos, aliás, como era prazenteira, espaçada e concorrida a barca guiada pelo arrais do Inferno e como era sóbria e maneirinha a barca onde vigiava o arrais da Glória. Na primeira, tiveram cabimento muitos condenados, quase todos com os seus teres e haveres. Só à sua conta, levava a alcoviteira para cima de *três arcas de feitiços, três almarios de mentir e cinco cofres de enleios, uma casa movediça e dez cochins de embair*¹⁶.

Na barca do Anjo, apenas houve lugar para um parvo e quatro Cavaleiros da Ordem de Cristo que nada transportavam consigo.

MAIS DANAÇÃO QUE SALVAÇÃO

Carregados de culpas, que previamente inviabilizam qualquer defesa, poucos são, naturalmente, os que se salvam neste tribunal quevediano.

Em *El Juicio Final*, são ao todo uma meia dúzia : dois ou três escrivãos (p. 82), uns ladrões enforcados (p. 81), um médico e um barbeiro, por quem intercedem S. Cosme e S. Damião (pp. 83 e 85), umas donas devotas da Virgem (pp. 84-85) e dois homens, por mercê gratuita do Juiz clemente. Isto, claro, além dos Santos Padres, dos Apóstolos, dos Evangelistas.

No *Sueño del Infierno*, é muito escasso o número das almas decididas ao áspero e apertado caminho da virtude: nele porfiam, talvez por desconhecimento de outra hipótese, os despojados, os nus e os rotos (p. 108); um mendigo descansa e toma alento para continuar (p. 107); conscientes, palmilham-no os discretos, os que não deixaram que outros se assenhoreassem das suas próprias convicções (p. 110); o grupo mais forte é, porém, o dos combatentes, sobretudo generais, capitães, mestres de campo (p. 111).

Ao invés, muitos são, de facto, os que, pelas más obras, se condenam. No seu conjunto, estes *Sueños* fixam-se prioritariamente na desvairada e impensável multidão dos perdidos para a Glória.

O que, em Gil Vicente e em autores anteriores, era um rápido e pacato desfile de tipos humanos converte-se, no escritor barroco, numa inquieta, densa e emaranhada turba de irresponsáveis.

Em *El Sueño del Juicio Final*, participamos na condenação de soldados e capitães, escrivãos, mercadores, médicos, juízes, taberneiros, alfaiates, livreiros, sapateiros, advogados, ladrões, procuradores, meirinhos, dispenseiros, boticários, barbeiros, pasteleiros, sacristães, cavaleiros, adúlteros, astrólogos.

A este longo rol, se adicionam ainda, no *Sueño del Infierno*, os cocheiros e os eclesiásticos.

Na focagem de todas estas figuras, Quevedo ora as isola, ora, com mais frequência, as agrupa em planos de conjunto.

As personagens individualizadas têm, às vezes, uma identidade histórica. São, por exemplo, Judas, Maomé e Lutero, encontrados em quase todos os *Sueños*, ou os hereges célebres, anteriores ou posteriores a Cristo (pp. 152 e ss.).

Outras vezes, porém, tal como as séries, representam profissões ou categorias psicológico-morais. Temos, assim, a par de alfaiates, pasteleiros, médicos e outros, os avarentos (p. 73), os hipócritas (pp. 109, 165 e ss.), os pais que deixaram os filhos ricos (p. 126), os que se fiaram na piedade divina (p. 128), os bufões (p. 118). E temos ainda as personificações alegóricas como o Desengano (p. 1164), a Morte (p. 194), a Discórdia (p. 199). E as figuras do refraneio e os refrãos antromorfizados: *Juan de la Encina*, o dos disparates (p. 202), *el Rey que rabió* (p. 204).

Um levantamento, tanto quanto possível completo, das personagens criticadas, mostrará, sem dúvida, um folgado predomínio das que remetem para ofícios populares. Não deve, no entanto, passar sem uma referência a desfavorável apreciação que envolve as preocupações genealógicas e a futilidade dos nobres, no *Sueño del Infierno*, (pp. 122-123) e a hipocrisia descarada do clérigo, em *El Alguacil Endemoniado*, onde também os reis, que não cumprem, são asperamente censurados (pp. 97 e ss.).

Neste tão longo, cerrado e exuberante cortejo de figuras, a ordenação não é, no entanto, inteiramente confiada ao acaso. A impressão de total fragmentarismo, que uma leitura apressada pode deixar, corrige-se com um mínimo de reflexão.

Assim, em *El Sueño del Juicio Final*, à tecitura inorgânica da primeira parte sucede um reconhecível esboço de organização: abrem os médicos o fúnebre séquito, sucedem-se, cronologicamente dispostas, as personalidades bíblicas, até ao momento em que a tumultuosa entrada do mestre de esgrima rompe toda a estrutura; como companhia natural, os filósofos procuraram os poetas, o médico reuniu-se ao boticário e ao barbeiro, Judas, Maomé e Lutero convergiram para um mesmo local, o astrólogo surgiu antes do remate, para contestar a validade de tudo o que se havia passado.

Diferente, mas com idêntica coerência, é a disposição das figuras no *Sueño de la Muerte*. A comitiva é introduzida pelos que atraíram a Morte: médicos, boticários, barbeiros e dentistas, fisicamente seus sequazes, e os murmuradores, tagarelas e intrómetidos, moralmente culpados; seguem-se a Morte e as mortes, juntos, o Mundo, o Diabo e a Carne, seguidos pelo Dinheiro; por fim, o Inferno e o Juízo.

Em *El Alguacil Endemoniado*, os moradores do Inferno associam-se aos pares : os cegos com os enamorados, os loucos com os astrólogos, os assassinos com os médicos, os mercadores com Judas, os néscios com os verdugos.

*
* *

Muitos se condenam e poucos se salvam, confirma Quevedo na sua mensagem. Mas, afinal, porquê isto?

Antes de mais, porque ninguém pensa na morte nem nas contas a prestar.

Quando toca a trombeta para o Juízo derradeiro, não há quem queira reconhecer a sua função: cada qual a interpreta de acordo com os seus afazeres terrenos (p. 73). Todos se apressam na direcção do Inferno, mas é com desagrado e estranheza que reconhecem lá ter chegado (p. 113).

Depois, ou se preferirmos complementarmente, porque o apego a este mundo é excessivamente forte. Ele está, aliás, bem consubstanciado nos símbolos e nas insígnias que os mortos, a todo o custo, querem passar para a outra vida ou que ainda lá conservam. No Juízo, o cavaleiro apresenta-se com o colarinho alto (p. 84) para manter a aparência da estirpe, o astrólogo com o astrolábio com que ludibriou os que nele

acreditaram (p. 85). Habitantes do Inferno, os sapateiros guardam consigo os trinchetes (p. 120), os nobres, os pergaminhos (p. 122), os apaixonados, os suspiros (p. 139). Os médicos caminham de mula para a Morte, como se o curso da existência terrena não tivesse sido interrompido (p. 188).

Em terceiro lugar, pelas tentativas, que todos empreendem, de prolongar, no outro mundo, a linguagem e os métodos deste. A beira do Juízo, o esgrimista ensaia golpes de esgrima (p. 78), o advogado interpõe recursos (p. 79), o filósofo recorre ao silogismo (p. 80), o avarento deturpa o sentido da palavra *guardar* que figura nos mandamentos da Igreja (p. 81).

Em quase todas estas criaturas quevedianas o apego ao mundo, nas suas diversificadas manifestações, acaba por inviabilizar o indispensável arrependimento, desvirtuando-se no amor desmesurado ao lucro, no abuso do poder, no desinteresse pelos outros.

*
* *

Assim rapidamente inventariadas, para que a lição global nos remetam as informações que se dispersam ou repetem ao longo destes cinco textos? Como poderemos, a partir do seu encadeamento, chegar a uma síntese sobre o ponto de vista de quem os redigiu relativamente ao que o circunda e, aguarda? Síntese que questione ou confirme o que inicialmente foi dito, na breve análise dos prólogos.

Como o cavaleiro nobre encerrado na redoma de onde recusa sair, no reino da Morte, o autor parece pensar que um mundo louco se desajustou dos valores que lhe davam sentido: a honra, a solidariedade, a justiça. Como ele, admite, de certo, que o vício abateu a virtude, que o mérito próprio foi abafado, que a aparência varreu a verdade do seu caminho.

Mundo louco e inconsciente que vive ao revés do que deve, assim se depara, a Quevedo, o planeta dos homens do seu tempo, como bem argumentam as figuras do refraneio que falam no último *Sueño*. Nele, o lugar comum ofuscou o pensar sério, o mau exemplo de muitos contaminou o comportamento de quase todos.

Terra de gente que se acostumou a desculpar o erro com a irreflexão e a aligeirar a responsabilidade.

Com o Velho Desengano de *El Mundo por de dentro*, aprendeu o autor que a hipocrisia alastra e que é preciso desconfiar, que o que parece não é, que importa reprimir o gesto espontâneo e ouvir a experiência.

No *Sueño de la Muerte*, anuncia a sua desistência de continuar a sonhar. Sabemos que tal não aconteceu. Mas, mesmo que assim tivesse sido, o vigor da denúncia em que estes textos se constituem, os múltiplos registos de acusação que neles se cruzam – acusação dos diabos aos mortos, dos mortos aos vivos, do desengano à ignorância, do narrador aos grandes culpados – e o protesto sarcástico, que enche as figuras, as situações e a linguagem, seriam suficientes como contributo de Quevedo para um dos mais altos momentos da Literatura satírico-moral de todos os tempos.

(1982)

1. Seguirei, nas citações, a edição de Filipe Maldonado, Castalia, Madrid, 1972.
2. Adiante se dará mais alguma informação sobre a alegoria dos dois caminhos.
3. São Bernardo viveu entre 1090 e 1153. O escrito indicado foi-lhe erradamente atribuído. O núcleo essencial dos *Exercícios* foi redigido entre 1522 e 1523.
4. Em *A Lírica de Luís de Camões*, edição de Maria Vitalina Leal de Matos, Seara Nova, Lisboa, 1979, p. 87.
5. Gil Vicente, *Obras Completas*, vol. II, Sá da Costa, Lisboa, 1942, pp. 16-17.
6. Virgílio, *A Eneida*, trad. de Nicolau Firmino, 5ª edição, Livraria Simões Lopes, Porto, 1955, pp. 162-163.
7. *Visão de Tândalo*, ed de Esteves Pereira, em «Revista Lusitana», III, 1895, pp. 109-110.
8. *Ob. cit.*, ed. cit., p. 110.
9. *Ob. cit.*, ed. cit., pp. 103 e 106.
10. Gil Vicente, *ob. cit.*, ed. cit., pp. 53 e 69.
11. *Ob. cit.*, ed. cit., pp. 68, 50, 67, 43, 67, 74, 72, 73 e 67 respectivamente.
12. *Ob. cit.*, ed. cit., pp. 41, 45, 53, 70, 79, 41, 49, 70, 55, 73, 41, 53, 73, 58 e 65 respectivamente.
13. *Ob. cit.*, ed. cit., pp. 57, 60 e 62.
14. *Ob. cit.*, ed. cit., pp. 176 e 205-206.
15. Ver mais indicações em Mário Martins, *Alegorias, Símbolos e Exemplos Morais da Literatura Medieval Portuguesa*, Brotéria, Lisboa, 1975, pp. 129 e ss.
16. Gil Vicente, *ob. cit.*, ed. cit., pp. 64-65.

OS AFAZERES DO DEMÓNIO
NAS «CANTIGAS DE SANTA MARIA»
DE AFONSO X

Dos tempos que já lá vão, muitas são as notícias que nos chegam de um demónio descarado e empreendedor, em frequentes investidas por este mundo em que vivemos e morremos.

Confiante no seu poder, às claras ou bem disfarçado, cercava ele os pobres mortais, encarecendo as vantagens do Mal, aconselhando o erro, cobrando dividendos a que se julgava com direitos.

Senhor de sete fôlegos e mestre de artimanhas, perseguia alguns durante toda a vida, preferindo inquietar outros apenas em fases atribuladas da sua aventura terrena.

Não raramente, espiava os homens para lhes roubar as almas, depois de mortos, quando era caso disso; a estas, quer as tivesse raptado, quer lhe tivessem chegado sem sobressaltos de maior, entretinha-se a atormentá-las no seu reino de fogo, caldeirões a ferver, açafraão, tenazes e espetos; num reino em que, em segurança e sem pressas, os espíritos danados davam aso aos seus impulsos perversos e, ao mesmo tempo que puniam adequadamente os viciosos, se congratulavam pelo bom sucesso junto de tantos humanos que o pouco siso rendera ao sabor dos seus caprichos.

Na circulação de informações tão exactas e aterradoras, apesar do comprazimento com que hoje os incautos, os indiferentes, os civilizados (que sabemos nós?) as acolhem, tiveram os textos literários um razoável quinhão.

E, na minúcia e regularidade das investigações, nada devem aos seus parceiros os da Idade Média peninsular que fixaram, com certa ingenuidade e muita perícia, a figura dum demónio andarilho e malfeitor, sempre desavindo com os anjos da guarda e com os santos,

ágil e trapaceiro na caça aos mortais, adversário por excelência de Cristo e inimigo astuto da Virgem.

Tão longo era o roteiro das suas actividades que aos escritores faltou o ensejo de o cobrir por inteiro; prestaram, assim, atenção a algumas das suas múltiplas e esforçadas tarefas, ora surpreendendo o saber fazer do tentador dos vivos, ora reparando nos triunfos e nos desastres do ladrão das almas, ora contando e recontando as travessuras do juiz malvado.

E não se desinteressaram pelas metamorfoses engenhosas de quem, sem embaraços, largava o perfil diabólico para se afeiçoar aos traços humanos, às formas animais, ao aspecto de monstros de muito espanto e algum terror.

Confirmemos tudo isto e acrescentemos o que mais vier a propósito, examinando uma ampla colectânea de narrativas que nos explicam como o diabo só não põe e dispõe porque a Virgem Maria está atenta às suas habilidades e lhe troca as voltas, quando menos se espera, com destreza e eficácia. Perscrutemos as suas idas e vindas entre este mundo e o outro, aprendamos quem o ajuda e quem lhe resiste, destrincemos as suas ocupações, as suas máscaras, os seus ardis, nas *Cantigas de Santa Maria*, de Afonso X, o Sábio¹.

O TENTADOR E AS VÍTIMAS

Nunca, neste grande Cancioneiro medieval de poesia mariânica, o demónio se nos depara instalado no Inferno, tranquilo num reino que governa, feliz pelas suas vitórias; pequenas histórias de milagres de Nossa Senhora, quando não poemas em seu louvor, as *Cantigas* ignoram naturalmente os já condenados, culpados em juízo particular e entregues ao Senhor do Mal; desses não rezam estas relações, mas dos outros, dos que vivem ou aguardavam julgamento após a morte, daqueles a quem a caridade da Virgem ainda pode valer.

Os antros infernais não passam de uma presença à distância; deles saem e neles entram os diabos, infelizmente nem sempre sós; os textos de Afonso X lembram-nos como morada demoníaca e levantam o véu sobre alguns dos horrores que neles era suposto praticarem-se.

De acordo com a tradição mais insistentemente repetida, o Inferno ora é imaginado como o lugar do *fogo* (*Cantigas* 3, 72, 192, 343), ora

como o espaço dum *lago* (Cantiga 26), de águas fundas e negras evidentemente.

Nossa Senhora adverte nestes termos um romeiro meio pecador que vai a Santiago:

...Macar m'eu de ti despago,
a salvaçon eu cha trago
do que fust' errar,
por que non caias [no] lago
d'iferno, sen dultar.

(Vol. I, p. 77)

Mas o poeta anota que ela compareceu junto dum mouro encarcerado

per que na fogueira
d'iferno que cheira
non podess'arder

(Vol. II, p. 232)

Os dois elementos, o *fogo* e a *água* profunda, cruzam-se no *poço fervente*. Nele se atrevem os diabos a lançar o juiz venal, ainda que devoto; nele, ele teria sucumbido, se a mãe do Salvador se não metesse desassombradamente de permeio:

E el sayu dos primeiros parti-la peleja,
dizendo: «Por Deus, varões, non seja, non seja!»
Mas tan toste diaboos conpanna sobeja
o filliaron, us negros e outros cornudos.
Como somos per consello do demo perdudos...

E mantene da vila o poseron fora
sobr'un poço fond'e negro mais que hũa mora,
e quisérono deytar en ele essa ora
con outros, que pouc'avía eran y metudos.
Como somos per consello do demo perdudos...

E aquel poço fervia ben come caldeira,
ond' e1 espantad' estava de maa maneira.
En esto chegou a Virgen Santa verdadeyra,
diziendo: «Leixad' est' ome, maos atrevudos.»
Como somos per consello do demo perdudos...

(Vol. II, p. 55)

O recheado arsenal de instrumentos de ameaça e tortura, ao alcance fácil destes diabos de outrora, não foi de muito préstimo para os que as *Cantigas* apanharam em flagrante, nas suas andanças em terra de vivos.

Apenas uma vez, o demo maior parece ter trazido do Inferno os *garfios*, decidido a desfazer um pobre monge cuja santidade desanimara os seus diabólicos subalternos mais inexperientes e inábeis, apesar de diligentes:

E aquel diabo lles respos assi:
«Pois vos non podedes, ar leixad' a mi,
que con estes garfios que eu trag'aqui
o desfarei, pero que trage frocaz.»
A Santa Maria mui bon servir faz...

(Vol. I, p. 239)

Em Afonso X, o demónio é o tentador dos vivos, bem vivos ou já às portas, da morte, e o ladrão frustrado das almas.

O trabalho da tentação, que exige grande astúcia e alguma persistência, não se processa à toa. Há, na vida dos homens, horas particularmente favoráveis ao seu êxito. São as horas em que eles estão em apuros, enredados em dificuldades, sem serenidade para esperar a ajuda certa ².

Neste sentido, merece alguma reflexão o paradigma dos *pactos* com o demónio.

Os que respondem ao desafio estão quase sempre em situação financeira desesperada. Fizeram o balanço de teres e haveres e convieram em que nada lhes restava.

Se, a respeito de Teófilo, nos é dito que deu levianamente crédito ao mau aviso dum judeu (Vol. I, p. 2), temos diferentemente a notícia de que o cavaleiro da Cantiga 216, antigo senhor de muitos bens, a tal ponto deles se via privado que arriscou a própria mulher num convénio com o demónio:

Ela dun bon cavaleiro | muy rico era moller,
que perdera quant'avía, | e era-lle mui mester
de o cobrar, e queria | cobra-lo ja como quer;
e polo cobrar vassalo | se foi do demo tornar,
O que en Santa Maria | de coraçom confiar...

Que lhe disse: «Pois meu sodes, | mui grand'algo vos darei;
e vossa moller tragede | a un mont', e falarey
con ela e poren rico | sen mesura vos farey.
O cavaleir' oyu esto | e foi-llo log' outorgar.
O que en Santa Maria | de coraçon confiar...

(Vol. II, p. 291)

A propósito de outro fidalgo, narram os versos de Afonso X que

El nom era de mal siso | nen deserrado en al,
senon que quanto fazia | per ben saya-ll', a mal;
e passand' assi seu tenpo | con esta ventura tal,
de grand'algo que ouvera | non ll'uv'en ren a ficar.
U alguen a Jhesu-Cristo | por seus pecados negar...

(Vol. III, p. 75) ³

No entanto, outras perdas, que não a de riqueza, afligem muitas vezes os mortais, tornando-os campo aprazível das incursões dos espíritos do Mal. Sirva de exemplo aquele mouro, culpado, é certo, de dislates na fé, mas duramente castigado pelo desamparo e pelo infortúnio. O demo acode, mal o sabe indefeso, e obstina-se em tomar posse dele:

El ali jazendo
o demo chegou
e logo correndo
en ele entra
mais defendendo
ss' o mour' e tremendo
muit' e contendendo,
ll' o dedo coller
na boqu' e gemendo
e fort' estrengendo
tod' e desfazendo,
llo fezo perder.
Muitas vegadas o dem' enganados...

(Vol. II, p. 231)

Salva-o a Virgem, naturalmente; na terceira noite de provação faz face ao competidor de sempre, livra-se dele, aponta-lhe ameaçadora o regresso ao fogo infernal.

Os derradeiros instantes vividos na Terra podem decidir dos caminhos a trilhar em seguida. Os prémios ou os castigos dependem às vezes desses últimos momentos. O arrependimento convicto abre as portas da Glória, o desmentido da fé abraçada dá passagem à provável condenação.

Quem muito bem sabe tudo isto é o diabo que logo se despacha a tirar desse conhecimento todo o partido possível.

São frequentes nas *Cantigas de Santa Maria* as histórias de visões de moribundos pelas quais ele é único responsável; com elas quer arredá-los da fé e da esperança, insinuar-lhes a rebelião contra os preceitos, a hostilidade a Cristo e a Nossa Senhora.

Os desafortunados amedrontam-se e perdem o tino, sofrem e transfiguram-se.

Um pobre frade menor, quase a expirar, ao ver diante de si uma companhia de diabos, torce-se e faz-se negro,

Que mais fea cara podía tēer
null'ome...

(Vol. II, p. 63)

Menos mal que, logo que outro frade acende uma candeia a Maria, a terrível aparição se ponha em marcha, e o moribundo recupere a cor perdida; a sua face volta a ser branca, sem mediação da ciência dos físicos.

Doutra vez, o demo age com mais cautela e só por pouco não resulta o estratagema. O frade enfermo da Cantiga 284 confessa, quase vencido, que tanto monta praticar o Bem como o Mal; é então que alguém se apercebe da manobra e alvitra atempadamente que se reze à Virgem. Aceite de pronto a sugestão, lá tem o diabo de se esquivar uma vez mais:

Que quantos bëes feitos | avia, nulla ren
prestar non lle podian, | e tal era seu sen,
e tan gran prol ll'avia | fazer mal come ben.
E quand' est' ouve dito, | disse-ll'o compannon
Que ben fiar na Virgen | de todo coraçon...

Que aquesto o demo | fazia, sen dultar,
que lle metia medo | polo desasperar;
mas sse ele quisesse | ùu vesso rezar
da Virgen groriosa, | log'o demo felon
Que ben fiar na Virgen | de todo coraçon...

Se partiria dele. | E o frade rezou
o vesso muit' agya | que ll'o frad' ensinou;
e atan tost' o demo | se foi e o leixou.
que o non viu pois nunca, | e vedes por que non:
Que ben fiar na Virgen | de todo coraçon...

(Vol. III, p. 84)

A cata das almas, o demo vigia pois, com tento e avidez, o leito dos moribundos. Mas os seus procedimentos para delas se assenhorear não passam necessariamente por esta ronda. Suas potenciais presas são tanto aqueles de quem a morte ainda se avizinha, como os que acabam de largar a vida terrena. Relativamente a estes é até mais forte a sua determinação de os levar consigo.

Nos casos até agora considerados, a morte aproximou-se sem ser chamada; o diabo apenas combinou velhas receitas e novos cuidados para se apropriar dos que iam morrer; os seus projectos foram, porém, interrompidos, pois Nossa Senhora nem um curto contacto com as almas lhe permitiu.

Noutras circunstâncias, contudo, não só é diverso o seu circuito, como maior o seu logro por lhe escapar o que já julgava adquirido.

Se não é raro que o demo vigie na sombra a morte dos viciosos para de seguida colher os frutos, com que ela lhe acena, também se verifica que seja ele próprio a cortar a vida dos mal encaminhados para arrecadar mais cedo a sua parte.

O monge, que tinha mulher, teve a pouca sorte de morrer afogado, quando a ela se ia reunir; tanto melhor, terá congeminado o Maligno, mas enganou-se, como se vê:

E u ll'a alma saya
log'o demo a prendia
e con muy grand' alegria
foi pola póer
no fog' irado;
mas d'angeos compan[n]ia
pola socorrer
véo privado.
Macar ome per folia...

(Vol. I, p. 35)

Com o romeiro de Santiago, foi então mais expedito; conhecedor de que ele faltava à castidade, adaptou-se à estatura e aos trajes do Santo e assim lhe aconselhou o suicídio, mostrando-lhe ao longe a salvação; e o ignorante não entendeu o embuste:

Semellança fillou de Santiago.
e disse: « Macar m'eu de ti despago,
a salvaçon eu cha trago
do que fust' errar,
por que non caias [no] lago
d'iferno, sen dultar.
Non é gran cousa se sabe | bon joizo dar...

Mas ante farás esto que te digo,
se sabor ás de seer meu amigo:
talla o que trages tigo
que te foi deytar
en poder do éemigo,
e vai-te degolar.»
Non é gran cousa se sabe | bon joizo dar...

O romeu, que ssen dovida cuidava
que Santiag aquilo lle mandava,
quanto lle mandou tallava;
poi-lo foi tallar,
log'enton se degolava,
cuidando ben obrar.
Non é gran cousa se sabe | bon joizo dar...

(Vol. I, p. 77) ⁴

Responsável na morte do peregrino ou espectador interessado na do monge, a verdade é que o demónio tem em ambas a oportunidade, gorada junto dos moribundos, de ser por momentos o Senhor daquelas almas. Para tal, de resto, sobejam as razões. Como os seus graciosos e avisados discursos mostram, as almas dos pecadores, não as reclama ele por mero capricho; que os virtuosos, com passagem justamente comprada para o reino dos Céus, se esquivem ao seu convívio, é decisão que não se impugna. O seu contrato de pertença só foi feito com os sequazes da diabólica vontade, como o juiz frouxo na justiça (Cantiga 119), o monge e o romeiro esquecidos da continência (Cantigas 11 e 26), os frades levianos que por insensatez viraram costas à Ordem,

Dizendo pa'lavlras loucas, | maas e desordyadas.

(Vol. III, p. 11)

Infelizmente para ele, no entanto, essas almas, tão afincadamente amparadas e amadurecidas na aprendizagem das suas lições, apenas lhe passam pelas mãos; o diabo toca-as, mas não é capaz de retê-las. Porque a medida estreita da sua justiça resulta ridícula frente à largueza generosa da Virgem, dos anjos, dos santos. Os mortos são disputados em renhida peleja, de que o demo, convencido ou não, sai sempre vencido. Para o desaire ser completo, é até intimidado e tem de sumir-se a tremer de medo:

O demo, quand'entendia
esto, con pavor fugia;
mas un angeo corria
a alma prender,
led' aficado,
e no corpo a metia
e fez-lo erguer
ressucitado.
Macar ome per falia...

(Vol. I, p. 36)

Ao tal monge dado às aventuras amorosas, mal morreu, veio socorrê-lo um grupinho de anjos. A luta foi árdua e tardou a resolver-se:

Gran refferta y crecia,
ca o demo lles dizia:
«Ide daqui vossa via,
que dest'alm' aver
é julgado;
ca fez obras noit' e dia
sempr' a meu prazer
e meu mandado.»
Macar orne per folia...
Quando est' a compann' oya
dos angeos, sse partia
dali triste, pois viya
o demo seer
ben razõado;
mas a Virgen que nos guia
non quis falecer
a seu chamado
Matar ome per folia...

(Vol. I, p. 35)

À alma do romeiro, já nas garras do Maligno, valeu-lhe Santiago (Cantiga 26). Os opositores trocaram opiniões e agressões. Defendia o diabo que ela era sua, porque o peregrino pusera fim à própria vida; advertia o Santo que o fizera ludibriado. E a rixa continuaria, sem a intercessão da Virgem, perante quem a arrogância do demo se esfumou e a desistência se não fez esperar. E sorte foi que, desta vez, Nossa Senhora se não servisse do seu bastão do bom combate, como nas Cantigas 47 e 82, em que a situação era outra.

mas a Virgem mui santa | deu-lhe con un baston,
dizendo: «Tol't, astroso, | e logo te desfaz

(Vol. I, p. 138)

lembra-se na primeira delas.

E a Gloriosa tam toste chegou
e ant' aquel frade logo se parou
e con hũa vara mal amëaçou
aquela companna do demo malvaz,

(Vol. I, p. 239)

esclarece-se na segunda.

*
* *

Dissemos que uma companhia de anjos baixou em ajuda ao monge enamorado. Com eles, ainda por cima protegidos por Santa Maria, pelejou em vão um só demónio.

De outras vezes, porém, foram as malvadas criaturas mais prudentes. A batalha encarniçou-se então com a participação de vários *diabos* ou *demões*. Santiago, por exemplo, teve de fazer face a largo grupo de *demões louçãos* que porfiavam em levar consigo o romeiro degolado. Ao juiz negligente quiseram fazê-lo seu

... de diaboos companna sobeja
... uns negros e outros cornudos.

(Vol. II, p. 55)

Santa maria que est amelloz.
 cousta que el fies. e por aqst eu.
 quero seer op mais seu fador
 e ugo lle q me queira por seu
 tobar. e q qm mien tobar
 regeu aq qren mostra
 tos mui gres q ela fese a
 qren me leuar de tobar de
 por out dona e auda cozar
 p esta qm enas outas p di.
 a o amor desta senoz e tal.
 que qno a semp p mais ual.
 e p uo gualada non ue fal.
 se no se e p la grand o mion
 querendo leuar le: faa mal.
 a preito o pte e p r al non
 p o se la no me qren partir.
 p a se te p a q se la ten senur.
 q non p d e r en seu le falu.
 de o auer amica p falu.
 que llo soule co m e p e p d r
 a m l rgo semp la ten o r u.
 n t e l l e u g o se e l a q u i s e n
 q u e l l e p r a t o q t e l a d i s s e n
 e n m e s a m i t r e s e s e l l a p u g u e r
 q u e m e d e g u a l a d o c o m e l a d a
 a o s q a m a c u e n o s o u l e r
 p o r e l a m a i s d e g u a t o t r o b a m.

Esta e a primeira cantiga de loor
 de Santa maria ementando es. vii.
 goyos que ouue de seu fillo. mui.

E foga mais
 queru to
 bar. pela sennoz enxada. enque
 teus quis carne fular. he p r a
 i sagrada. por nos dar gran sol
 rada. no seu reyno i nos er

De resto, o malfadado ajuntamento não se constitui apenas quando se trata de carregar almas. A tentação em vida dos mortais é também amiudadamente reforçada com a multiplicação das figuras demoníacas.

Um dos frades moribundos, de que atrás se falou (Cantiga 123), confessava ter visto *diabos* à sua volta:

Porque me torvei todo quando mor[r]i,
esto foi porque os diaboos vi;
mais poi-la candea adusseron y,
fugiron en todos. E quen ben fezer
De Santa Maria sinal qual xe quer...

(Vol. II, p. 64)

Um monge de Canterbury

...viu de diabres viir mui grand'az,

(Vol. I, 238)

Não raro, estes diabos comportam-se como um bando desordenado e sem chefe. São todos eles *maus* e *atrevidos*, como se diz na Cantiga 119.

Mas é talvez mais frequente a distribuição hierarquizada da empreitada. A um *demo* ou *demo mayor* pertence quase sempre o desencadear do malefício; ele conduz os vivos para os maus costumes, dá o sinal para o rapto das almas, é mais apto e bem sucedido nas armadilhas aos descuidados.

A Cantiga, 82 é uma daquelas em que o escalonamento de funções parece nítida; os diabos menores, com feição de porcos, são comandados por um *ome negro de coor*. Tudo leva a crer que seja ele o rei, que a Virgem tem em mente, e a quem menciona como *peor que rapaz* (Vol. I, p. 239).

A este propósito de senhor e súbditos, a Cantiga 125 dá que pensar e que sorrir; antes de mais, porque é singular no entrecho: um clérigo convoca os diabos para intermediários nas suas pretensões amorosas; depois, porque ilustra bem a destrinça das capacidades : o que eles em grupo não conseguem, vem a consegui-lo um único, o *demo*, mais inventivo y sagaz que todos os outros:

O crerig' outra vegada | de tal guisa os conjurou
que ar tornaron a ela, | e un deles tan muit' andou
que a oraçon da Virgen | lle fezo que sse ll'obridou;
e ao crerigo vëo | o demo con alegria,
Muit' é mayor o ben-fazer...

Dizend': «O que nos mandastes | mui ben o per recadei eu,
e oy mais de a averdes | tenno que non será mui greu.»
E o crerigo ll'ar disse: | «Tornat' alá, amigo meu,
e fais-me como a aja, | senon, logo morreria.»
Muit' é mayor o ben fazer...

E o demo tornou toste | e feze-a log' enfermar,
e ena enfermidade | fez-la en tal guisa mayar
que seu padre e sa madre | a querian poren matar;
mai-lo crerigo das mãos | muit' agynna lla tollia.
Muit' é mayor o benfazer...

(Vol. II, pp. 68-69)

Os *demões* serão assim talvez executantes, ajudantes, subordinados do *demo*.

No entanto, *demo*, no singular, parece semanticamente coincidente com *diabo* ⁵. Às vezes, os dois termos equivalem-se até numa mesma cantiga; recordemos estrofes da 281 e da 343:

Mais des oje mais do demo | m'espeço e nego eu
el e todas suas obras | e deixo quanto m'el deu,
e torno-m' a Jhesu Cristo | e outorgo me por seu
e peço-lle que sse queira | de mi peccador nenbrar.
U alguen a Jhesu-Cristo | por seus pecados negar...

Poi-lo viu el Rey queyxar-se | e muy ben se repentir,
preguntou-lhe se ja quando | traballara en servir
a Virgen Santa Maria; | e el disse: « Consintir
nunca quix ao diabo | que mia fizesse negar.»
U alguen a Jhesu-Cristo | por seus pecados negar...

(Vol. III, p. 77)

Ond' avéo en Caorce | dũa moller que ssa filla
ouve mui grande fremosa; | mais o diabo, que trilla
aos seus, filiou-a forte | mente a gran maravilla,
e dizia toda cousa | a quen lia enpreguntasse.
A Madre do que o demo | fez no mundo que falasse...

A madre con coita dela | foi corrend' aa eigreja
e ao capelan disse: | «Por Deus mercee vos seja
que acorrades mia filla | que con o demo peleja,»
dizendo ca med' avia | que no fogo a deitasse.
A Madre do que o demo | fez no mundo que falasse...

(Vol. III, p. 330)

Entre *demo* e *diabo*, a opção faz-se com à-vontade, talvez mais a gosto que por fidelidade a padrões; só que *demo* é mais habitual, quer porque são numerosas as cantigas que prescindem de *diabo*, quer porque é sempre assimétrica a convivência entre os dois lexemas num mesmo texto : maior ocorrência de *demo*.

Pelo contrário, no plural, *diaboos* tem registo mais repetido que *demões*. Os *diaboos* tentam com tenacidade, atormentam quando é o caso, obstinam-se na contenda pelas almas. Os *demões* comparecem mais escassamente, quase sempre a tempo de desviarem mortos recentes.

Confrontemos duas actuações paradigmáticas: a da perseguição dos monges levianos e a do aprisionamento da alma do ladrão devoto:

Macar omes semellamos | diabos somos sen falla,
que 'alma d'Ebron levamos, | un alguazil, sen baralla.»
Disseron enton os monges: | Santa Maria nos valla
e livre de vossas mãos | con seu Fillo grorioso.»
O nome da Virgen santa | atan muit' é temeroso...

Os diabos responderon: | «Mester vos foi que chamastes
o nome da Virgen santa | e que vos en el fiastes;
ca se por esto non fosse, | porque vos desenparastes
o móesteiro, con nosco | forades a téevroso
O nome da Virgen santa | atan muit' é temeroso...

(Vol. III, p. 12)

.....
Mais hũa mort' agya
sobetanna que mata
Deus, que mui ben barata...

Muitos, mató-o toste;
e de demões oste
per cima dun recoste
mui mais ca Damiãta
Deus, que mui ben barata...

Mais longe o levaron
e mal o doitëaron,
e atal o pararon
com' hũa escarlata.
Deus, que mui ben barata...

(Vol. II, p. 205)

AS METAMORFOSES DO DIABO

Indirectamente, embora, antecipámos já algumas das metamorfoses de demónio nas *Cantigas de Santa Maria*.

Anotámos acidentalmente *porcos* e *ome negro*. Mas esta é matéria que promete, porque a imaginação diabólica não é modesta e em fingimentos é ela particularmente fecunda.

Em muitas das historietas, tudo ignoramos sobre figurações. Noutras, porém, ainda quando não há desenhos individualizados de corpo inteiro, há linhas fisionómicas fixadas, demarcações nas espécies animais aproveitadas.

O que com maior persistência nos é afiançado sobre o demo é que ele é *negro*. *Negro de coor* (Cantiga 82) que já assinalámos, *negro* apenas (Cantiga 119), *negro como pez* (Cantiga 47), *mais ca pez negro* (Cantiga 3) e *negro chuz ca pez* (Cantiga 298) são expressões reincidentes ao longo destas trovas a Santa Maria.

Porque de tenebrosos hábitos, em desavença contínua com os espíritos da luz, acostumado às profundezas da terra e às do mar, ninguém estranha que o diabo seja *negro* e como negro evocado por aqueles que agride.

Por isso, até condescendemos em que sejam contagiados pela sua feia cor aqueles para quem tece a sua infernal teia. É o que se passa com o já nosso conhecido monge moribundo que a visão demoníaca enegreceu e a oração à Virgem restituiu à brancura inicial:

E des que [e] na mão lla ensserrou,
a coor mui negra logo sse canbiou
e a faz mui branca toda se tornou
sen obrar [y] fisico de Monpesler.
De Santa Maria sinal qual xe quer...

(Vol. II, p. 64)

O diabo tem, porém, de precaver-se contra indesejados reconhecimentos.

Se as gentes o sabem negro, se o identificam pela fealdade e pelo tom da pele, há que tomar de vez em quando medidas para passar despercebido e fugir a suspeitas. Há que substituir com rapidez e convicção a face escura, confundir a disformidade habitual, mobilizar simpatias, alardear amabilidade e bons serviços. O romeiro de Santiago, que ele veio a empurrar para o suicídio, encontrou-o bem disposto e bem parecido:

Pois esto fez, meteu-ss' ao camyo
e non sse mãefestou o mesq[u]yo;
e o demo mui festyo
se le foi mostrar
mais branco que un armyo,
polo tost' enganar.
Non é gran cousa se sabe | bon joizo dar.

(Vol. I, p. 77)

Para fazer condenar um senhor poderoso e respeitado, generoso e bom cristão como poucos, mudou-se ele em jovem alvo e aprazível e ofereceu-se-lhe como servente cumpridor:

E como quen á gran coita | de compri-lo que deseja,
ele man[n]çebos collia | ben mandados, sen peleja,
que aos pobres servissen; | mais o demo con enveja
meteu-se en un corpo morto | d'ome de mui gran beldade,
A Reyn[n]a gloriosa | tant' é de gran santidade...

E vëo pera el logo | mansso, en bon contenente,
e disse: « Sennor, querede | que seja vosso sergente,
e o serviço dos pobres | vos farei de bõa mente,
pois vejo que vos queredes | e fazedes y bondade;
A Reynna gloriosa | ta[n]t' é de gran santidade....

(Vol. I, p. 199)

E tudo foi correndo a seu contento até que o bispo da cidade, de certo com luzes especiais, adivinhou o ludíbrio e lá se malograram uma vez mais as maléficas maquinações.

Negro ou claro, formoso ou repelente, é como *homem* que o demónio se apresenta normalmente.

Na Cantiga 254, um dos diabos que, de dentro duma barqueta,

interpela aqueles dois monges atordoados, põe ponto final no embaraço que o seu aspecto físico parece causar:

Macar omes semelhamos, diabos somos sen falla,

(Vol. III, p. 11)

Para difamar una honesta dona de Roma,

En aquel tenpo o demo mayor
tornou-ss' en forma d'ome sabedor,
e mostrando-sse por devyador,
o Emperador lle fez dar soldada.
Sempre seja bẽeita e loada...

(Vol. I, p. 53)

A um frade, que embriagou, o diabo espanta-o por três vezes consecutivas; à segunda, *en figura d'ome longu'e magr'e veloso* (Vol. I, p. 138).

Nada de pasmos ou lamentações por esta preferência pela humana fisionomia! Entre os demónios medievais e os homens perversos, as parecenças são incontáveis; sobretudo, no campo dos sentimentos mesquinhos que a uns e outros espicaçam.

Basta recordar como o Maligno, na Cantiga 74, se sente despeitado e enraivecido porque um pintor o desenhava de mau parecer, enquanto ia delineando a Virgem toda formosa e cheia de encantos:

E ao demo mais feo d'outra ren
pintava el sempr' |; e o demo poren
lle disse: «Porqué me tẽes en desden,
ou porqué me fazes tan mal parecer
Quen Santa Maria quiser defender...

A quantos me veen?» E el diss' enton:
«Esto que ch' eu faço é con gran razon,
ca tu sempre mal fazes, e do ben non
te queres per nulla ren entrameter.»
Quen Santa Maria quiser defender...

Pois est' ouve dit' |, o demo ss'assannou
e o pintor ferament, amẽaçou
de o matar, e carreira lle buscou
per que o fizesse mui çedo morrer.
Quen Santa Maria quiser defender...

(Vol. I, p. 216)

Pela inveja e pela sede de vingança se deixa ele de igual modo levar, quando se põe a par do apreço em que é tido o homem esmoler de quem a Cantiga 67 nos louva o interesse pelos outros e a inclinação para bem fazer.

Certas tarefas específicas exigem, porém, diferentes metamorfoses. Quando o demónio ataca, é sobretudo *touro* com afiados cornos ou bravo *leão*; na Cantiga 47, as duas figurações alternam com a de homem:

Pero beved' estava | muit', o monge quis s'ír
dereit' aa eigreja; | mas o dem' a sair
en figura de touro | o foi, polo ferir
con seus cornos merjudos, | ben como touro faz.
Virgen Santa Maria...

... ..

Pois entrou na eigreja, | ar pareceu-ll' enton
o demo en figura | de muy bravo leon;
mas a Virgen mui santa | deu-lle con um baston,
dizendo «Tol-t', astros' | e logo te desfaz.»
Virgen Santa Maria...

(Vol. I, pp. 137-138)

Na 119, da companhia de diabos fazem parte

... ãus negros e outros cornudos.

(Vol. II, p. 55)

Noutros ajuntamentos, contudo, os malfeitores estão transformados em *porcos*; foi assim que rodearam por completo o leito de um monge casto e bom:

En seu leito, u jazia por dormir,
viu-os come porcos contra si víir
atan espantosos, que per ren guarir
non cuidava, e dizia-lles: «Az, az.»
A Santa Maria mui bon servir faz...

(Vol. I, p. 238)

Touro, leão e porco são figurações que entendemos, quando se trata de meter medo e alterar o ânimo. Os disfarces do demónio não devem, porém, ficar-se por aqui. A acreditarmos nas achegas da Cantiga 182, por exemplo, não lhe são alheias as feições de *gata*. É o que pensa, pelo menos, a mãe dum jovem ladrão recém-falecido que, numa prece à Virgem, acentua que ele

... á rosto de gata.

(Vol. II, p. 206)

Santa Maria, por seu turno, não desgosta de o minimizar como *cão*; à leal senhora de Roma, aconselha-a ela a desprezá-lo:

... mas mëos que can
o ten en vil...

(Vol. I, p. 54)

E o poeta não enjeita a semelhança, quando festeja a libertação duma endemoninhada:

E a bõa dona, pois sse viu de pran
fora do poder daquel peor que can,
deu loor a Deus, e a do bon talan,
sa Madre, serviu e foi esmolnador.
Graça e vertude mui grand' e amor...

(Vol. III, p. 119)

OS PREDICADOS DIABÓLICOS

Regressemos ao figurino humano dos diabos das *Cantigas* de Afonso X; convenhamos na prioridade dos maus instintos (a inveja, o despeito, a vingança), mas não cometamos a injustiça de silenciar predicados; louvemos a muita sabedoria, cimentada na experiência, e o dom de bem falar e persuadir (ou não fosse ele o tentador...) .

Quantas vezes o narrador admite que ele é *ben rezõado*, quantas apoia a sua *gran sabedoria*. De resto, mais não faz que pôr-se de acordo com os anjos que discutem, mas não desdenham das suas boas razões (Cantiga 11), com Santiago que consente nos seus raciocínios, embora

esperançado na aliança com a Virgem (Cantiga 26), com a inocência do homem bom em quem os seus dizeres calam tão fundamente:

.....
Quando ll' 'om' oyu aquesto | dizer, foy en mui pagado;
e demais viu-o fremoso, | apost' e ben razõado,
e cuidou que non andava | senon con gran loaldade.
A Reynna gloriosa tant' é de gran santidade...

(Vol. I, p. 199)

Os discursos do demónio, seja quando ele os endereça aos humanos a cativar, seja quando pugna, perante os rivais celestes, pelas prerrogativas, de que se reclama, são: sempre oportunos e bem conduzidos. Mobilizam o argumento certo, o estímulo adequado; prometem, ameaçam, contrariam, conforme a circunstância.

Consideremos, para exemplificação dos seus dotes de sedutor, algumas falas a um cavaleiro arruinado. Reparemos no a-propósito da interferência, no saber prometer, na gradação das exigências, no aproveitamento da fraqueza de quem vai cedendo:

El estand' assi coyando, | un ome ll'apareceu,
e aquel era o demo, | e assi o cometeu:
«Cuidas tu no que perdische? | Ja outr' ome mais perdeu
ca tu, e fez meu mandado | e fiz-llo todo cobrar.
U alguen a Jhesu-Cristo | por seus pecados negar...

E se tu assi fezeres, | todo cho eu cobrarey.»
Diss' el: «Di-me que che faça, | e logo cho eu farey.»
Diss' o demo: «Por vasalo | meu t'outorga, e dar-ch-ei
mui mais ca o o que perdische.» | E el foy-llo outorgar.
U alguen a Jhesu-Cristo | por seus pecados negar...

Pois que lle beijou a mão, | diss' o demo: «Un amor
me farás, pois meu vassalo | es: nega Nostro Sennor
e nega todos seus santos.» | E fillou-xe-lle pavor
de os negar, e negó-os; | tanto ll' ouv' a preegar.
U alguen a Jhesu-Cristo | por seus pecados negar...

Despos esto disse: «Santa | Maria renegarás.»
Diss' enton o cavaleiro: | «Este poder nono ás
que me faças que a negue, | nen tanto non me darás
que negue tan boa dona; | ante m'iria matar.»
U alguen a Jhesu-Cristo | por seus pecados negar...

Diss' o demo: «Pois negaste | Deus, non mi á ren que fazer
de ssa Madre non negares | mais dou-che mui grand' aver;
demais negasch' os seus santos, | mais al mi ás de prometer
que non entres en eigreja.» | E jurou d'i non entrar.
U alguen a Jhesu-Cristo | por seus pecados negar...

(Vol. III, pp. 75-76)

Neste caso, como noutros, as palavras do demo pautam-se pela argúcia do bom intérprete das reacções alheias, a sua forma de agir não destoa do comportamento humano do ambicioso ou do déspota encoberto. Como dele não destoava no desdém pela virtude, e na cobiça dos bens alheios, a ajuizarmos pelas já aduzidas Cantigas 67 e 74.

No entanto, os atributos, que mais insistentemente o caracterizam, nas vozes da Virgem, de homens santos ou anjos e do próprio poeta, não se situam directamente em qualquer destas áreas.

De *felon* e *falso* é às vezes apelidado (por exemplo, vol. I, p. 78 e vol. III, p. 118); com mais frequência, consideram-no *arteiro* (vol. I, pp. 139 e 199) ; Nossa Senhora trata-o ainda de *astroso* (vol. I, p. 138 e vol. III, p. 12) ; *malvaz* e *cheo de mal* são qualificativos de síntese razoavelmente documentados (vol. I, pp. 199, 239, 292).

Cheo de mal embora, nunca, porém, o demónio leva a sua àvante. As vítimas virtuais são sempre subtraídas mais cedo ou mais tarde à sua voracidade.

Esses seres importunados na sua marcha terrena ou perturbados no imediato pós-morte, que Afonso X nos faz familiares, pertencem a vários grupos sociais, são homens e mulheres de todas as idades.

O mais largo filão recruta-se no clero regular; monges e frades, inocentes ou viciosos, repletos de vida ou quase a morrer, atravessam estas composições, a recuar diante do demo e a pedir o socorro da Virgem.

Segue-se a galeria dos cavaleiros, a maior parte dos quais coniventes nos pactos diabólicos, porque de ricos passaram a pobres e querem recuperar as posses perdidas.

Dois homens bons, um romeiro pouco dado à castidade, um juiz com graves culpas de negligência, um ladrão e um jogador mortos em pecado, um mouro que acaba cristão completam o grupo masculino destes atentados pelo diabo, a quem Nossa Senhora leva a paz e o perdão.

As mulheres são em reduzido número: a dona de Roma e três endemoninhadas, que os demónios tem preferência pelo corpo feminino para se instalar.

De todos estes seres humanos, muito poucos eram inteiramente puros; alguns, como o jogador e o ladrão, tinham até sido exímios nas artes de prejudicar o próximo; uns arrependeram-se a tempo, outros beneficiaram da mediação de quem lhes queria bem, outros simplesmente viram premiados antigos hábitos de oração a Santa Maria. A todos eles o diabo teve de renunciar, afastando-se do seu trajecto terreno ou resignando-se a perdê-los para sempre. Postos a claro os seus ruins propósitos, ficou impotente e foi até objecto de galhofa. Sozinho ou acompanhado, desfez-se umas vezes *como fumo* (Vol. I, p. 239), e desapareceu outras misteriosamente como *vãydade que era* (Vol. I, p. 201).

Assim deu razão à última estrofe de uma das mais belas *Cantigas de loor*, com cuja leitura vale a pena pôr um remate neste desvendar de intenções e atitudes dos mais travessos que perigosos demónios de outras eras:

*Muito foi noss' amigo
Gabriel, quando disse:
«Maria, Deus e' tigo.»*

Muito foi noss' amigo | u diss': «Ave Maria»
aa Virgen bēeita, | e que Deus prenderia
en ela nossa carne | con que pois britaria
o inferno antigo.
Muito foi noss' amigo...

E nunca nos podia | ja mayor amizade
mostrar que quand' adusse | mandado, con verdade,
que Deus ome seria | pela grand' omildade
que ouv' a Virgen sigo.
Muito foi noss' amigo...

Quen viu nunc' amizade | que esta semellasse
en dizer tal mandado | per que Deus s'ensserrasse
eno corpo da Virgen | e que nos amparasse
do mortal eemigo?
Muito foi noss' amigo...

E esto non fezera | Deus, sse ante non visse
a bondade da Virgen, | que per ela compresse
quanto nos prometera, | segund' el ante disse;
gran verdade vos digo.
Muito foi noss' amigo...

E Gabriel por esto, | o angeo, devemos
amar e onrrar muito, | ca per que nos salvemos
este troux'o mandado, | e por que sol non demos
pelo demo un figo.
Muito foi noss' amigo...

(Vol. II, p. 276-277)

(1984)

1. As citações serão feitas pela edição de Walter Mettmann, 4 vols., Acta Universitatis Conimbricensis, Coimbra, 1959-1972.
O *corpus* é constituído pelas seguintes Cantigas: 3, 11, 17, 26, 47, 67, 72, 74, 82 (vol. I), 119, 123, 125, 182, 192, 210, 216 (vol. II), 254, 281, 284, 285, 298, 343, 407 (vol. III).
2. Entre as raras excepções ao relato da tentação pontual, conta-se a Cantiga 69 que relata as demoradas consequências da inveja que o demónio concebeu de um homem, apenas porque era bom.
3. Na Cantiga 407, não é por imerecida pobreza que o protagonista chega a entendimento com o demónio, mas porque lhe reconhece uma falsa soberania sobre os homens.
4. Também parece seguro que matou o *tafur* da Cantiga 72. Já, quanto à morte do juiz da Cantiga 119, nos ficam algumas dúvidas sobre o teor da sua intervenção.
5. Não há nomes próprios como Lúcifer, Satanás, Belzebu ou outros.

ÍNDICE ONOMÁSTICO DE AUTORES

A

ABELAIRA, Augusto - 99.
ABRANCHES, Silva - 193, 207.
AFONSO X - 48, 345, 346, 348, 349, 363, 365.
AGOSTINHO (Santo) - 286.
ALARCÓN, P. A. - 200, 242.
ALMEIDA, F. Vieira de - 176.
ALORNA, Marquesa de - 245.
ALVES, M. dos Santos - 84.
ANDRADE, Miguel Leitão de - 225, 226, 246.
AQUINO, Tomás José de - 136.
ARIOSTO, Ludovico - 146, 179, 181, 189.
ARISTÓTELES - 36, 200, 218, 219, 228, 229, 234.
ARRAIS, Amador - 255, 258, 259, 260, 264, 265, 266, 269, 272, 273, 274, 277, 279, 280, 281.
ARRONIZ, Othón - 246.
ASENSIO, Eugenio - 117, 133, 146, 154, 155, 176, 191.

B

BANCES CÁNDAMO, F. - 215, 245.
BAPTISTA D'ESTE, João - 252, 263, 268, 269, 276, 278, 280, 281.

BARROS, João de - 253, 254, 255, 259, 260, 263, 264, 267, 269, 271, 272, 273, 275, 276, 278, 279, 280, 281.
BARTHE, M. H. - 199.
BAYARD, J. F - 194.
BEMBO, Pietro - 133, 174.
BERARDINELLI, Cleonice - 133, 191.
BERNARDO (Pseudo) - 322.
BERNARDO (S.) - 286, 287, 344.
BIESTER, Ernesto - 205, 207, 249.
BOAVENTURA (S.) - 287.
BOCALINO, Trajano - 212.
BOSCÁN, Juan - 234.
BRAGA, Marques - 84, 98.
BRAGA, Teófilo - 64, 243, 246, 247, 249.
BRANDÃO, Fíama Hasse Pais - 176.
BRANDÃO, Tomás Pinto - 231, 232, 233, 247.

C

CÁCEGAS, Luís de - 294.
CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro - 65, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 203, 204, 206, 215, 220, 221, 222, 223, 234, 238, 242, 243, 245, 320.
CAMÕES, Luís de - 20, 99, 100, 101, 102, 103, 106, 108, 109, 110, 112, 113, 115, 116, 117, 118, 122, 133, 134, 141, 146,

149, 150, 151, 152, 154, 156, 157, 158,
159, 166, 168, 172, 173, 176, 177, 188,
197, 212, 228, 229, 234, 322.
CASCAIS, J. da Costa – 195.
CASTILHO, António Feliciano – 206.
CASTRO, Aníbal Pinto de – 248, 249.
CHIADO, António Ribeiro – 20, 115, 117,
118, 119, 120, 122, 133, 178, 191, 226.
CÍCERO, M. Túlio – 234.
CIDADE, Hernâni – 113, 133, 154, 176,
177.
COELHO, Manuel Amado – 240.
CONTINI, Gianfranco – 85.
CORDEIRO, Joaquim – 247.
CORNEILLE, Pierre – 203, 204, 207, 234.
COSTA, A. Ribeiro da – 206.
COSTA, Helder – 85.
CRAVEIRO, Tibúrcio – 194, 201, 202, 203,
205, 207.
CRISTÓVÃO (S.) – 286.
CUERVO, Justo – 299.
CUEVA, Juan de la – 200, 219.

D

DANTAS, Júlio – 167.
DANTE – 328, 332.
DIAS, Baltasar – 11, 12, 20, 21, 22, 24, 28,
31, 32, 63, 64, 226.
DIEZ – BORQUE, J. M. – 65, 246.
DIONÍSIO (S.) – 287.
DONATTI, Cesarina – 176.
DONIZETTI, G. – 195.
DRYDEN, John – 99.
DUMAS, Alexandre – 194, 195.
DURÁN, Agustín – 12, 64.

F

FARIA E SOUSA, M. – 136.
FAURIEL, Claude – 199, 206.
FEIJÓ, Inácio Maria – 193.
FERNANDES, Raul M. R. – 113, 154.
FERREIRA, António – 134, 136, 138, 143,

149, 155, 178, 187, 188, 189, 191.
FERREIRA, Francisco Leitão – 234, 248.
FIGUEIREDO, Guilherme de – 99.
FIGUEIREDO, Manuel de – 248.
FIRMINO, Nicolau – 344.
FIUZA, M. – 84.
FRÊCHES, Claude H. – 85.
FREIRE, Francisco José – 234, 236, 237,
238, 248.
FREIRE, Francisco Xavier – 240.

G

GALATINO, Pedro – 275, 277.
GARÇÃO, P. A. Correia – 214, 217, 218,
230, 238, 244.
GARCILASO DE LA VEGA – 179, 229,
234.
GARRETT, (J. B. S. L.) de Almeida – 64,
193, 194, 196, 201, 242, 249.
GERALD, A. F. – 85.
GERSÃO, J. – 287.
GILLET, Y. E. – 155.
GIRAUDOUX, Jean – 99.
GOMES, A. F. – 64.
GOMES, António Henriques – 247.
GÓNGORA, Luís de – 213, 228, 229, 237,
320.
GOYRI, Maria – 65.
GRACIÁN, Báltasar – 228, 320.
GRALHEIRO, Jaime – 75, 85.
GRANADA, Luís de – 282, 283, 285, 286,
287, 289, 291, 292, 293, 294, 296, 297,
298, 299, 300, 301, 302, 303, 308, 309,
312.
GREGÓRIO (S.) – 286.
GUSMÃO, Adriano de – 234.

H

HERCULANO, Alexandre – 194, 195, 197,
200, 201, 104, 205, 206, 207, 219, 245,
246.
HINARD, Damas – 199.

HOMERO – 228.
HORÁCIO – 228.
HUGO, Victor – 194, 195.

J

JERÓNIMO (Mestre) – 278.
JOÃO (S.) – 90, 270.

K

KENNEDY, Ruth Lee – 176.
KLEIST, H. von – 99.
KÜHNE, M. – 85.

L

LANCIANI, Giulia – 176.
LANDEIRA YRAGO, X. – 85.
LAPA, M. Rodrigues – 154, 191.
LEAL, J. S. Mendes – 193, 194, 195, 200, 201, 205, 206, 207, 242, 249.
LEÃO, Gaspar de – 278.
LEY, Charles David – 67, 84.
LIMA, Alexandre A – 241.
LIMA, A. J. Pires de – 84.
LÍPSIO, Justo – 212, 213.
LLANEZA, Maximino – 300.
LOPE DE VEGA, F. – 11, 12, 31, 32, 33, 38, 44, 47, 55, 64, 65, 86, 87, 196, 197, 199, 200, 201, 208, 211, 212, 213, 215, 217, 218, 220, 221, 222, 223, 225, 227, 228, 229, 230, 236, 237, 238, 242, 244, 245, 246, 247, 320.
LOPES, Óscar – 202, 284.
LÓPEZ DE VILLALOBOS F. – 101, 103, 106, 108, 110, 113, 114.
LOYOLA, (Santo) Inácio de – 322.
LUCAS (S.) – 271.
LUCENA, Manuel de – 246.

M

MACEDO, Pedro de Sousa – 193.

MARINO, G. – 237.
MARTÍ, Raimundo – 275.
MARTINS, Mário – 73, 344.
MÁRTIRES, Bartolomeu dos – 282, 284, 285, 286, 287, 289, 290, 291, 293, 294, 295, 296, 299, 300, 301.
MATEUS, (S.) – 271, 338.
MATOS, Maria Vitalina Leal de – 344.
MATOS, Vicente da Costa – 257, 258, 261, 266, 272, 277, 279, 280, 281.
MATOS FRAGOSO, João de – 247.
MELO, Francisco Manuel de – 208, 211, 212, 233, 247, 325.
MENANDRO – 34.
MENDONÇA, A. P. Lopes de – 194, 197, 204, 205, 206, 207.
MENEGAZ, Ronaldo – 133, 191.
MENÉNDEZ Y PELAYO, M. – 64, 65.
MENÉNDEZ PIDAL, Ramón – 67.
METTMANN, Walter – 368.
MIRANDA, Francisco de Sá de – 134, 135, 136, 143, 149, 154, 155, 178, 179, 185, 187, 189, 191, 212, 226.
MIRANDA, J. da Costa – 249.
MOLIÈRE – 99, 204.
MOLINA, Luís de – 277.
MONTEIRO, Luís de Sttau – 85.
MORATÍN, L. F. de – 200, 242.
MORETO, Agustín – 215, 221, 245.

N

NATIVIDADE, Luís da – 257, 260, 264, 278, 279, 280.
NEMÉSIO, Vitorino – 194, 205.
NOGUEIRA, José Maria A. – 246.

O

OCHOA, Eugenio – 199.
OSÓRIO, Francisco – 300.
OVIDIO – 228, 229.

P

PAIVA, Manuel José de - 241.
PALMA FERREIRA, João - 247.
PEREIRA, J. Esteves - 344.
PÉREZ DE OLIVA, F. - 100, 101, 103, 106, 108, 110.
PETRARCA, Francesco - 137, 174, 179.
PIMPÃO, A. J. da Costa - 68, 84, 248.
PINA, Rui de - 227, 247.
PINTO, Edite Pimentel - 176.
PLATÃO - 137, 174.
PLAUTO - 34, 99, 100, 101, 103, 106, 108, 114, 146, 166, 179, 189, 196.
PLUTARCO - 34, 146.
POPPA, Enzo di - 85.
PORTUGAL, João de - 289, 300.
PRESTES, António - 113, 154, 179, 191.

Q

QUEVEDO Y VILLEGAS, F. - 212, 237, 316, 319, 320, 325, 330, 332, 334, 335, 338, 340, 341, 342, 343.
QUINTELA, Paulo - 67, 75, 77, 84, 85, 167.

R

RACINE, Jean - 203, 207.
REBELLO, Luís Francisco - 70, 85, 113, 176, 177, 194, 205.
REGO, Raul - 247, 248.
RÉVAH, I. S. - 67, 68, 74, 84, 154, 155, 267, 278.
ROCHA, A. Crabbé - 85, 113, 154.
RODRIGUES, Graça Almeida - 248.
RODRIGUES, José Maria - 113, 154, 176.
ROIG, Adrien - 155, 191.
ROLO, Raul de Almeida - 299.
ROZAS, Juan Manuel - 245.
RUEDA, Lope de - 219, 224.

S

SABUGOSA (Conde de) - 117.
SALAZAR Y TORRES - 215, 245.
SALDANHA, Rocha - 241.
SANTOS, Joly Braga - 85.
SÃO TROCAS (Sacristão de) - 231, 233.
SARAIVA, António José - 70, 84, 85, 239, 241, 249.
SCRIBE, E. - 194.
SÉNECA - 34.
SEQUEIRA, Gustavo de Matos - 224, 246.
SHAKESPEARE, William - 197, 203, 204.
SILVA, A. D. da Cruz e - 217.
SILVA, António José da - 99, 215, 241, 245.
SILVA, Inocêncio Francisco da - 278.
SILVA, L. A. Rebelo da - 194, 195, 196, 197, 205, 206, 249.
SOLIS, Antonio - 240.
SOUSA, Luís de - 282, 294, 295, 296, 297, 298, 300, 301.
STEGAGNO PICCHIO, Luciana - 222, 246.

T

TERÊNCIO - 146, 166, 178, 179, 189, 192, 217.
TIMONEDA, Juan de - 110, 111, 112, 114.
TIRSO DE MOLINA - 196, 197, 200, 221, 222, 242.
TOLENTINO, Nicolau - 241.
TORRES NAHARRO, Bartolomé de - 65, 146, 147, 148, 149, 150, 155, 178, 185, 188, 219.

V

VALENÇA (Marquês de) - 234.
VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de - 10, 64, 65, 67.
VASCONCELOS, Jorge Ferreira de - 20, 154.
VÉLEZ DE GUEVARA, L. - 222.

VERNEY, Luís António - 234, 235, 236, 238, 248.
VIANA, A. M. Couto - 70, 84.
VICENTE, Gil - 20, 67, 68, 72, 73, 74, 82, 84, 85, 86, 87, 96, 135, 136, 141, 154, 157, 188, 193, 196, 197, 212, 217, 226, 242, 335, 340, 344.
VIEIRA, Afonso Lopes - 73, 74, 85, 167, 176.
VIRGILIO - 228, 328, 332, 344.
VITÓRIA, - Henrique Aires de - 100.
VOLTAIRE - 201.

W

WARDROPPER, B. - 65.

X

XENOFONTE - 338.

XIMENEZ DE ARAGÃO, F. - 256, 258, 260, 271, 272, 277, 279, 280, 281.

Y

YOUNG, Richard A - 65.

ÍNDICE GERAL

	Pág.
INTRODUÇÃO.....	6
TEATRO DE PORTUGAL E DE ESPANHA	
ROMANCE E TEATRO: AVENTURAS D'«O MARQUÊS DE MÂNTUA»	10
«AUTO DA BARCA DO INFERNO»: OS TEXTOS E OS PÚBLICOS	66
GIL VICENTE E LOPE DE VEGA: UM TEMA E DUAS PERSPECTIVAS	86
ANFITRIÕES PENINSULARES QUINHENTISTAS	99
O TEATRO NO TEATRO: A PROPÓSITO DE «EL-REI SELEUCO» E DE OUTROS AUTOS QUINHENTISTAS.....	115
OS AUTOS DE CAMÕES E O TEATRO PENINSULAR	134
LER E REPRESENTAR O TEATRO DE CAMÕES.....	156
A COMÉDIA CLÁSSICA PORTUGUESA	178
TEATRO ESPANHOL E TEATRO FRANCÊS: O PARECER CRÍTICO DOS ROMÂNTICOS PORTUGUESES.....	193
FORTUNA E INFORTÚNIOS DE LOPE DE VEGA EM PORTUGAL (1580-1870)	208
LITERATURA E ESPIRITUALIDADE	
LITERATURA E ANTI-SEMITISMO (SÉCULOS XVI E XVII).....	251
LUÍS DE GRANADA, BARTOLOMEU DOS MÁRTIRES E LUÍS DE SOUSA: O RELACIONAMENTO ATRAVÉS DOS TEXTOS	282
REPRESENTAÇÕES DA VIRGEM MARIA NA OBRA PORTUGUESA DE FREI LUÍS DE GRANADA	302
SÁTIRA E EDIFICAÇÃO	
SÁTIRA E IMAGINAÇÃO NOS «SUEÑOS» DE QUEVEDO.....	316
OS AFAZERES DO DEMÓNIO NAS «CANTIGAS DE SANTA MARIA» DE AFONSO X	345
ÍNDICE ONOMÁSTICO DE AUTORES	369