



Biblioteca Breve

SÉRIE LITERATURA

O TEATRO CLÁSSICO
EM PORTUGAL
NO SÉCULO XVI

COMISSÃO CONSULTIVA

FERNANDO NAMORA
Escritor

JOÃO DE FREITAS BRANCO
Historiador e crítico musical

JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA
Prof. da Universidade Nova de Lisboa

JOSÉ BLANC DE PORTUGAL
Escritor e Cientista

HUMBERTO BAQUERO MORENO
Prof. da Universidade do Porto

JUSTINO MENDES DE ALMEIDA
Doutor em Filologia Clássica pela Univ. de Lisboa

DIRECTOR DA PUBLICAÇÃO

ÁLVARO SALEMA

ADRIEN ROIG

O teatro clássico
em Portugal
no século XVI



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

Título
**O teatro clássico em Portugal
no século XVI**

Biblioteca Breve / Volume 76

1.^a edição — 1983

Instituto de Cultura e Língua Portuguesa
Ministério da Educação

© *Instituto de Cultura e Língua Portuguesa*
Divisão de Publicações
Praça do Príncipe Real, 14-1.º, 1200 Lisboa
Direitos de tradução, reprodução e adaptação
reservados para todos os países

Tiragem
5000 exemplares

Coordenação geral
Beja Madeira

Orientação gráfica
Luís Correia

Distribuição comercial
Livraria Bertrand, SARL
Apartado 37, Amadora – Portugal

Fotocomposição
Textype – Artes Gráficas, Lda.
Rua da Atalaia, 18, 1.º Esq.º

Impressão e acabamento
Oficinas Gráficas de Veiga & Antunes, Lda.
Minerva do Comércio
Tr. da Oliveira à Estrela, 4, 6, 10

Junho 1983

ÍNDICE

	Pág.
I / SITUAÇÃO DO TEATRO CLÁSSICO NO TEATRO PORTUGUÊS DE QUINHENTOS.....	7
II / A COMÉDIA CLÁSSICA — RENASCIMENTO DA COMÉDIA CLÁSSICA PORTUGUESA.....	12
A — SÁ DE MIRANDA.....	16
1. Vida de Sá de Miranda	16
2. <i>Os Estrangeiros</i>	18
3. <i>Vilbalpandos</i>	24
B — ANTÓNIO FERREIRA	33
1. Vida de António Ferreira	33
2. Comédia do <i>Fanchono</i> (ou de <i>Bristo</i>)	36
3. Comédia do <i>Cioso</i>	43
C — JORGE FERREIRA DE VASCON- CELOS	53
1. Vida de Jorge Ferreira de Vasconcelos	53
2. As três comédias de Jorge Ferreira de Vascon- celos.....	55
Os argumentos	56
As fontes.....	61

Os temas.....	63
Língua e estilo.....	64
Comédias para a leitura.....	69
III / A TRAGÉDIA CLÁSSICA.....	73
A — RENASCIMENTO DA TRAGÉDIA CLÁSSICA.....	73
1. A redescoberta dos textos trágicos antigos.....	73
2. O novo interesse pelos textos teóricos sobre a tragédia.....	75
3. As tragédias do teatro universitário neo-latino.....	76
4. As tragédias originais em línguas europeias.....	77
B — A TRAGÉDIA <i>CASTRO</i> DE ANTÓNIO FERREIRA.....	79
1. A data de composição.....	79
2. As primeiras edições e a originalidade de A.Ferreira.....	80
3. O assunto e os antecedentes literários.....	82
4. Análise da tragédia.....	85
5. A <i>Castro</i> , tragédia clássica.....	100
IV / EDIÇÕES DAS OBRAS DO TEATRO CLÁS- SICO PORTUGUÊS.....	107
NOTAS.....	112
TEXTOS ESCOLHIDOS.....	121
BIBLIOGRAFIA SELECIONADA.....	141

I / SITUAÇÃO DO TEATRO CLÁSSICO NO TEATRO PORTUGUÊS DE QUINHENTOS *

Houve em Portugal um teatro primitivo ¹. Mas é no começo do século XVI que nasce o teatro literário, o qual vai conhecer, ao longo do século, um brilhante desenvolvimento, com grandes dramaturgos, movimentos e géneros diversos, que é necessário desde já definir para evitar qualquer confusão.

Gil Vicente é muitas vezes considerado «o fundador» do Teatro Português ². Um século antes de Lope de Vega foi ele, na Península Ibérica, a «Fénix dos Engenhos». A sua obra teatral é tão importante, pelo número, o sucesso e a originalidade das produções, que é sempre estudada à parte sob a denominação de «Teatro de Gil Vicente». Os seus imitadores ou continuadores são «os epígonos de Gil Vicente» ³, que formam a chamada «Escola de Gil Vicente». Todas as peças destes autores foram escritas em versos tradicionais. As obras de Mestre Gil foram publicadas em 1562, por seu filho, Luís Vicente, sob o título de «Copilaçam de Todas as Obras de Gil Vicente», dividida em 5 livros, o último dos quais contém os

poemas: «obras meudas». Os quatro outros livros agrupam as peças de teatro sob as designações seguintes: 1) obras de «devação»; 2) comédias; 3) tragicomédias; 4) farsas. Cada uma das obras teatrais constitui um «auto», sem qualquer divisão em cenas.

A estas diferentes designações acrescentam-se ainda, em Gil Vicente e nos autores da sua «escola», denominações que revelam, pelos títulos, a natureza ou a estrutura da peça: *monólogo, diálogo, pranto, exortação, floresta, triunfo, cena, entremez* ...

O teatro de Gil Vicente caracteriza-se, pois, pela variedade de géneros, de temas, de designação das peças. Viu-se nele, antes de mais, um «teatro popular», em que há mistura do trágico e do cómico, liberdade de composição, representação de tipos populares, expressão da vida quotidiana do século XVI português.

A este «teatro popular» opõe-se, sob a designação de «teatro clássico», o conjunto da produção dramática de Francisco de Sá de Miranda (1481-1558?), autor de duas comédias: *Os Estrangeiros* e *Vilhalpandos*; de António Ferreira (1528-1569) que escreveu também duas comédias: *O Fanchono* (ou *Bristo*) e *O Cioso* e uma tragédia: *Castro*; e de Jorge Ferreira de Vasconcelos (princípios do século XVI-1585?) que compôs três comédias: *Eufrosina*, *Ulissípo* e *Aulegrafia*. O conjunto destas peças ditas «clássicas» compreende, pois, sete comédias em prosa e uma tragédia em verso (na sua maioria hendecassílabos, versos da «medida nova» italiana). As duas denominações, «comédia» e «tragédia», tiradas do teatro dos Antigos, bastam para o conjunto. Este teatro respeita as distinções de género e separa o trágico do cómico. As peças de Sá de Miranda e de António Ferreira seguem as normas dadas por

Aristóteles na *Poética* e retomadas por Horácio na *Arte Poética*. Plauto e Terêncio são os modelos para a comédia e Séneca para a tragédia. A filiação nos Gregos e nos Latinos deu a este teatro o qualificativo de «erudito». A influência italiana é igualmente manifesta, já que, durante o Renascimento, e nos países da Europa Ocidental, a Itália serviu de intermediária entre as literaturas dos Antigos e o reaparecimento dos géneros cultivados por eles. Notemos ainda que o teatro de Gil Vicente é bilingue (português e espanhol) enquanto que as duas comédias de Sá de Miranda (com excepção de 3 quadras em espanhol em *Vilhalpandos*) e as três peças de António Ferreira são exclusivamente em português.

Conservaremos, no entanto, a distinção tradicional entre teatro popular e teatro clássico, por preocupação de comodidade pedagógica, não deixando, todavia, de sublinhar que a oposição não é radical. Está demonstrado que Gil Vicente conhecia o grego e o latim e se inspirou por vezes nos autores da Antiguidade Greco-latina ⁴. Por outro lado, as comédias clássicas não se privam de integrar elementos populares: tipos e situações do Portugal do século XVI, expressões, ditados e provérbios da língua falada. Como veremos, este teatro clássico não representa uma clivagem com a vida portuguesa da época. Longe disso.

A denominação «teatro clássico» em Portugal não deve levar a uma assimilação com o teatro clássico francês. É certo que as duas designações de «tragédia» e de «comédia» são as mesmas, mas há grandes diferenças. Primeiro, não se situam na mesma época. Em Portugal começa a partir de 1528 com a representação de *Os Estrangeiros* em Coimbra, e atinge o apogeu em meados do século ⁵, quando se representavam em França as

primeiras tragédias humanistas de Jodelle: a *Cléopâtre Captive* foi representada em Paris em 1552. Será preciso esperar mais de 80 anos pelas primeiras «tragédias regulares». Corneille inicia-se no género trágico com *Médée* em 1635 e faz representar o *Cid* em 1637. Ora Jodelle é estudado com o século XVI; e Corneille, Racine e Molière constituem os principais autores do teatro clássico francês. Acrescentemos a isto, e tendo em conta a época tardia, que o teatro clássico francês obedece mais estritamente à regra das três unidades e adquiriu uma técnica muito mais elaborada.

É preciso também não confundir a comédia portuguesa com a *comedia* espanhola. Esta última é, na realidade, uma tragicomédia que mistura trágico e cómico, apresenta em conjunto personagens nobres e pessoas de baixa condição, rejeita todas as regras, excepto a de unidade de acção, e faz a apologia da mais ampla liberdade ⁶. Existiram de facto em Espanha, na segunda metade do século XVI, tentativas de renascimento da tragédia clássica, mas que não tiveram grande êxito ⁷.

No século XVI há ainda a considerar a obra teatral de Luís de Camões (1524(?)-1580). Compreende três autos: *Enfatriões*, *El-Rei Seleuco* e *Filodemo*. Pelos temas, e pelas numerosas imitações, estas peças atestam a influência directa de Plauto e de Terêncio. Mas a sua designação única de *autos* e o seu bilinguismo aproximam-nas do teatro de Gil Vicente. Por outro lado, Camões na Epopeia e na poesia lírica é um poeta de génio. É, por isso, impossível colocarmo-lo numa escola ou sob uma etiqueta. Como o resto da sua obra, o seu teatro estuda-se à parte com o determinativo «teatro de Camões».

É necessário mencionar ainda as *Comédias Portuguesas* de Simão Machado publicadas em 1601, numa época em

que Portugal estava sob plena dominação espanhola. As duas comédias, do *Cerco de Din e Alfea*, compreendem cada uma duas partes e são bilingues. Nelas se encontram os versos tradicionais (redondilhas) como em Gil Vicente. O não respeito das regras de Aristóteles também as distingue das comédias clássicas. E, no entanto, é do mesmo modo difícil reduzir este autor a um simples continuador de Gil Vicente.

II / A COMÉDIA CLÁSSICA

RENASCIMENTO DA COMÉDIA CLÁSSICA PORTUGUESA

O ensino do latim desenvolveu-se em Coimbra e facilitou o conhecimento da comédia latina. Nesta cidade foram feitas numerosas edições e traduções das peças de Plauto e de Terêncio. Pérez de Oliva, que morreu em 1531, fez uma refundição em espanhol do *Anfitrião* de Plauto ⁸. António de Gouveia, que fora professor no Colégio de Santa Bárbara em Paris e, mais tarde, no Colégio de Guyenne em Bordéus, publicou em 1541 a obra *Terentii Comedia* que, pelo rigor do comentário, é considerada a obra-prima do humanismo literário, o que explica as suas numerosas traduções feitas ao longo do século XVI ⁹. As comédias de Plauto foram igualmente impressas em Portugal: *Aulularia*, *Captivi*, *Stichus* e *Trinumus*, pelo impressor de Coimbra, João de Barreira, em 1568.

O teatro escolar e a representação de peças em latim ¹⁰ favoreceram grandemente, nesta cidade, a familiaridade com as comédias latinas. D. João III, por alvará de 30 de

Janeiro de 1538, autorizou os estudantes do Colégio de Santa Cruz a usar fatos de seda e jóias em ouro quando representavam tragédias e comédias, apesar de proibição anteriormente feita. Um outro alvará real, de 28 de Setembro de 1546, pedia aos professores de terceira e quarta regra de latinidade da Universidade e aos da classe superior do Colégio de São Jerónimo, que cada um compusesse e representasse uma comédia todos os anos; cada autor recebia quinze cruzados ¹¹. Deste modo, D. João III tornava obrigatório o teatro universitário, que se transformou num harmonioso complemento dos programas. Os melhores alunos eram escolhidos para intérpretes das representações, por ocasião das festas e dos grandes actos universitários. Este costume foi mais tarde adoptado pelos Jesuítas.

A Universidade portuguesa, através de numerosas trocas de bolseiros, e através do acolhimento de eminentes professores estrangeiros, estava aberta para a Europa. O exemplo italiano foi decisivo para o ressurgimento da comédia em Portugal.

Em Itália, graças à diferença cronológica entre o *Quattrocento* e o Renascimento nos países ocidentais, o teatro era já florescente no decorrer da primeira metade do século XVI. A denominação latina das peças impôs-se em detrimento das formas do teatro medieval. O novo espectáculo cómico é baptizado de *commedia*, retomando assim a terminologia antiga. Os italianos fizeram grandes progressos na realização do espaço cénico com a utilização dos bastidores. Um só espaço, por demasiado limitado, não convém à comédia de intriga. Por isso, conceberam uma solução mista: a cena representa ao mesmo tempo um lugar único e múltiplo. O cenário figura simultaneamente várias ruas, onde os actores

podem deambular ou parar; estas ruas acabam num cruzamento ou numa praça. São desenhadas em perspectiva, separadas por casas ou por elementos de arquitectura que compartimentam a cena. Esta engenhosa disposição torna os apartes mais verosímeis e naturais: uma personagem pode ouvir sem ser vista, ou monologar sem ser ouvida pelos outros actores. O público, confidente privilegiado, vê e ouve tudo. Os modelos de cenas são diferentes consoante se trata de uma peça trágica, cómica ou satírica. Grandes arquitectos italianos aplicar-se-ão a realizar estes cenários, em particular Bastiano da Sangallo (1481-1551) e Sebastiano Serlio (1475-1554).

A ida a Itália era uma espécie de projecto cultural destinado a completar a educação de um humanista. Sá de Miranda, como muitos dos seus compatriotas, não faltou a este hábito. Tendo percorrido aquele país — de onde veio por volta de 1526 — teve, talvez, ocasião de encontrar grandes humanistas como Sannazaro, Bembo, Ariosto e Rucellai. Entre os diferentes géneros cómicos praticados em Itália, a *commedia sostenuta*, herdeira da *comédia nova* latina, não podia ter deixado de chamar a sua atenção. A *Mandrágora* de Maquiavel (1513), uma obra-prima já nessa altura, exprimia uma personalidade poderosa. A *Calandria* (1513), do Cardeal Dovizi, teve grande sucesso. Aretino fazia representar cinco comédias consagradas à pintura de costumes. Ariosto escrevia *Nigromante* (1529) e *Lena* (1529).

A imitação de Plauto e de Terêncio prolongar-se-á em Itália por todo o século XVI. Está ainda patente em *Sporta (Aulularia)*, de Gelli, em 1543, nos *Similli (Menecmes)*, de Tríssino, em 1548, e em *Suocera (Hecira)*, de Varchi, em 1569.

Assim que chegou a Portugal, Sá de Miranda quis também fazer uma comédia que se parecesse com as que vira representar em Itália. Daí resultou *Os Estrangeiros*. Mas, neste caso, a imitação é dupla: dos autores latinos, já imitados pelos italianos, e dos próprios italianos. Por isso, na dedicatória de *Os Estrangeiros*, aconselha à comédia que alie à imitação de Plauto e de Terêncio a de Ludovico Ariosto: «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...»¹². No Prólogo, confiado à personagem «Comédia», põe em evidência, desde o início, a surpresa dos espectadores: «Estranhais-me, que bem o vejo? que será? que não será? que entremez é este?» Com efeito, a assistência não reconheceria este género de espectáculo naquelas a que estava habituada: «entremez» ou «auto». Desengana o público, mesmo correndo o risco de o fazer perder o entusiasmo: «Já sois no sabo e dizeis ora: não mais, isto é auto! e desfazeis as carrancas; mas eu o que não fiz até agora, não queria fazer no cabo de meus dias, que é mudar o nome»¹³. Ainda neste Prólogo, uma afirmação da «comédia» mostra que este nome não era familiar aos espectadores portugueses, o que dá azo a um trocadilho com o substantivo «comedia», derivado do verbo *comer*, que significava *alimento*, *comedoria*: «Quanto ao primeiro, sou eu ãa pobre velha estrangeira, o meu nome é Comédia; mas não cuideis que me haveis por isso de comer, que eu nasci em Grécia, e lá me foi posto o nome, por outras razões que não pertencem a esta vossa língua»¹⁴.

António Ferreira, no Prólogo do *Fanchono*, faz alusão à prática da comédia em Itália e ao êxito das de Sá de Miranda, que introduzira o género em Portugal: «Não falo nos que o [Lívio Andrónico Romão, inventor da comédia] seguiram desde então té agora em Itália, pois em nossos dias vemos neste reyno a honra e o louvor de quem novamente a trouxe a ele, com tanta diferença de todolos antigos, quanta é a dos mesmos tempos»¹⁵.

Estas citações não atestam só que a comédia inspirada nos Antigos reaparece em Portugal por intermédio da Itália e que Sá de Miranda foi o seu introdutor, mas também que a comédia portuguesa conheceu um grande êxito e distingue-se dos seus modelos por uma adaptação à realidade do seu tempo.

A — SÁ DE MIRANDA

1. — *VIDA DE SÁ DE MIRANDA*

Existem poucos documentos para que se possa estabelecer uma biografia precisa de Sá de Miranda. É certo que há uma *Vida do Doutor Francisco de Sá de Miranda*, anónima (atribuída a D. Gonçalo Coutinho), publicada pela primeira vez em Lisboa, na edição das suas *Obras*, em 1614, mas as confusões e os erros manifestos tornam suspeito este texto.

Sá de Miranda¹⁶ nasceu em Coimbra a 28 de Agosto de 1481, segundo afirmam alguns críticos, embora seja mais seguro dizer-se entre 1480 e 1490. O pai, Gonçalo Mendes de Sá, era cônego da Sé Catedral e a mãe, Inês de Melo, uma dama solteira. Nada se sabe acerca dos seus primeiros estudos, mas não pode ter feito o curso de

Direito em Coimbra, segundo afirma a *Vida* anónima, já que a Universidade só foi transferida para esta cidade em 1537, época em que o poeta deveria andar pelos 46 anos. O *Cancioneiro Geral* (1516) já lhe atribui o título de «Doutor», tal como o editor das *Comédias* em 1622, título que deveria ter sido obtido em Lisboa.

De 1521 a 1526 viajou pela Itália, em pleno Renascimento cultural e artístico, mas ao mesmo tempo assolada pelas guerras entre a Espanha e a França. Sá de Miranda escreve na *Carta* a D. Fernando de Meneses:

«Eu vi Roma, Veneza e vi Milão
Em tempo de Espanhóis e de Franceses.»

A *Vida* acrescenta que também esteve em Nápoles e em Florença, «e o melhor da Sicília», o que é possível. Mais hipotético é o seu contacto pessoal com grandes escritores italianos, como Sannazaro e Bembo. Também não se sabe se chegou a encontrar o poeta espanhol Garcilaso de la Vega. Em todo o caso, ambos amaram a mesma dama, Isabel Freire, e ambos a celebraram nos seus poemas: Sá de Miranda com o pseudónimo de Salício e Garcilaso com o de Nemoroso ¹⁷.

Em 1527 estava em Portugal. O exílio voluntário no Minho, a partir de 1530, explica-se pelo seu carácter íntegro, o seu desejo veemente de independência, o seu amor pela vida tranquila do campo. Assim o declara na *Carta I* a D. João III:

«Homem dum só parecer,
Dum só rosto e dũa fé,
D'antes quebrar que volver,
Outra cousa pode ser,
Mas de corte homem não é.»

Casou-se, antes de Maio de 1530, com D. Briolanja de Azevedo e o rei distinguiu-o, anos mais tarde, com a Comenda de Santa Maria das Duas Igrejas.

Pouco antes de 1552 retirou-se para a sua Quinta da Tapada. Aí pôde consagrar-se livremente ao culto das Musas. Mas os últimos anos da sua vida foram ensombrados por uma série de mortes: o desaparecimento do filho mais velho, em 18 de Abril de 1553, morto numa emboscada perto de Ceuta (António Ferreira manda-lhe, nesta ocasião, uma bela elegia); a morte do Príncipe D. João, grande admirador da sua obra, em 2 de Janeiro de 1554 e a da mulher em 1555.

Sá de Miranda morreu em 1558, depois de 16 de Maio.

2. — «OS ESTRANGEIROS»

A data precisa da composição desta peça não é conhecida. De um modo geral considera-se que possa ter sido concebida durante a viagem de Sá de Miranda a Itália e escrita pouco depois do seu regresso em 1526, isto é, 1527 ou 1528. Note-se que o tempo em que se situa a acção da peça é posterior a 20 de Dezembro de 1523. Com efeito o Aio Cassiano declara (II,2): «Quanto há que partimos de Valença, iamos para Rodes, nosso amo quisera encostar este filho àquela religião; estando aqui em Palermo vieram novas do cerco. Agora já dizem mais da tomada». Ora o cerco de Rodes começou em 20 de Junho de 1522, e terminou em 20 de Dezembro de 1523, pela capitulação do Grão-Mestre Villiers de l'Isle-Adam. Daqui se deduz que a composição da comédia é posterior a esta data. Por outro lado, uma alusão do truão Devorante a propósito do soldado Briobris evoca o saque

de Roma: «Vem da guerra, e destes seus a que chamam sacos, onde roubam a Deus e aos santos». É certo que houve outros saques a várias cidades, durante as guerras de Itália, mas a insistência em elementos religiosos e católicos, «a Deus e aos Santos», parece querer designar a capital da cristandade, que foi posta a saque em 29 de Setembro de 1526. Esta alusão é possível, pois não se deve confundir o tempo da acção da comédia — que é, portanto, de 1521 — e o momento da composição da peça, no último trimestre de 1526 ou depois desta data.

A cena passa-se em Palermo, na altura da dominação espanhola. As personagens principais, Amente, o jovem amoroso, o pai Galbano e o aio Cassiano são valencianos. O doutor Petrónio é de Pisa, onde a jovem Lucrécia anda a estudar. Os protagonistas são, portanto, estrangeiros a Palermo. Notemos ainda que, quer o local da acção, quer todas as personagens são «estrangeiros» a Portugal. O título ¹⁸ justifica-se duplamente: relativamente ao local da representação e ao local da acção.

Esta última organiza-se à volta da bela Lucrécia. A sua beleza sem par é herdeira das damas louras de Petrarca e das meninas de «olhos claros» das poesias peninsulares: «Os cabelos como fios de ouro, os olhos verdes que eschamejavam» (II,1). Em hipérbole, é a cidade inteira que a deseja: «para quem toda a cidade se embica» (I,3). Quatro pretendentes disputam-na. Cada um deles recorre aos serviços de uma personagem intermediária: Amente será ajudado por Calídio, mancebo de serviço; o soldado fanfarrão Briobris, pelo truão Devorante; Bertrando, pelo casamenteiro Dório; o velho doutor Petrónio, pela criada Sargenta. Estes ajudantes de casamento, têm o papel de alcoviteiros, de casamenteiros. Notemos que Bertrando não aparece em cena ¹⁹ e, o que é mais estranho, Lucrécia

também não. É certo que todas as discussões se passam na rua, que não é lugar muito conveniente para uma donzela. Aliás, em 14 personagens só há três mulheres: uma velha e duas criadas.

A acção é bastante intrincada. Mas, com quatro rivais e seus servidores, poder-se-ia esperar uma intriga mais complicada ainda.

Amente queixa-se da vigilância rigorosa e constante do seu aio Cassiano, que está sempre a prodigalizar-lhe admoestações e conselhos. O jovem amoroso perdeu uma carta de Lucrecia, que encontra mais tarde. Passa assim do desespero por não ter os seus favores, à alegria de poder desposá-la.

Dois velhos valencianos vêm à procura dos filhos: Galbano quer reencontrar Amente e Reinaldo, a filha Lucrecia, que tinha sido confiada ao padrinho, doutor em Pisa — o Doutor Petrónio. Desde a queda da cidade que não tem notícias deles. As perturbações em Itália, devastada pela guerra, não facilitam o trabalho dos dois progenitores. Calídio aconselha Amente a fazer de conta que não conhece o pai. Entretanto, sabe-se que Reinaldo encontrou Lucrecia e que ela é afillhada de Petrónio. Calídio leva uma tarefa dos homens de Galbano, mas Devorante consegue escapar.

Tudo acaba em bem. No final da comédia, o Representador anuncia que Galbano encontrou o filho Amente: «de ãa parte e da outra as lágrimas suprimam por palavras». Os felizes reencontros são celebrados com um banquete, mas os casamentos realizar-se-ão em Valença de Aragão. A sorte das outras personagens é-nos indicada: «Ao Doutor [Petrônio] e ao soldado [Briobris] não falecerão outros amores».

Este anúncio final constitui, evidentemente, um desenlace diferido, apontando para o futuro e para outros locais, o que não deixa de ser uma frustração para os espectadores, embora revele a vontade louvável do autor em satisfazer a legítima curiosidade do público.

Esta comédia regular respeita a regra das três unidades. Uma só acção que se pode resumir numa única questão: conseguirá Amente casar-se com Lucrécia? É ele que dá a unidade à peça, pois é a personagem central. A primeira e a última réplica são dele. Além disso, o pai, o aio e o criado existem por e para a sua causa. Os outros pretendentes são seus rivais. Pode-se, pois, dizer que todas as personagens se definem em relação a Amente.

A unidade de lugar também é observada. Um só local: a cidade de Palermo, nas ruas da qual deambulam e se encontram as diferentes figuras.

A unidade de tempo é respeitada. Os factos desenrolam-se num só dia, de manhã até à ceia. No princípio do Acto IV, Cassiano declara: «finalmente jantámos em paz». Toda a acção parece tender para a prometida e esperada ceia. Devorante proclama (IV,5): «Esta noite teremos festas e cea»; o Representador confirma: «A cea fez-se prestes». As cenas e os actos sucedem-se rapidamente, sem interrupção.

É notória em *Os Estrangeiros* a influência das comédias latinas. Já na dedicatória, Sá de Miranda cita Plauto e Terêncio. A *Mostellaria* de Plauto (II,1), em particular, inspirou a cena 4 do Acto IV, em que o criado Calídio anuncia ao seu jovem amo Amente a volta inesperada do pai, Galbano. Calídio tem a esperteza de Tranião, o criado de Plauto. Briobris, o soldado fanfarrão, orgulhoso das suas façanhas guerreiras e dos sucessos amorosos, é uma réplica do *Miles Gloriosus* do autor latino. O aio

Cassiano, pelos raciocínios que faz e os conselhos prudentes que dá, lembra os preceptores dos jovens nas comédias de Terêncio. Devorante, nome significativo, ávido de ganho, é capaz de tudo para conseguir dinheiro ou recompensas, como o parasita das comédias latinas.

A influência da Antiguidade manifesta-se através de numerosas citações. Na Dedicatória, o autor cita os nomes de Labério, que escrevera mimos no tempo de Júlio César, de Pitágoras, de Túlio (Cícero), de Horácio, de Trebácio, jurisconsulto romano. As alusões mitológicas também não faltam. Devorante compara o feroz Briobris enamorado a Hércules fiando e dobando aos pés de Ônfale: «São obras do amor, que já fez a Hércules conquistador do mundo fiar e dobar» (II,1). Afirma que Briobris é «mais fermoso e namorado de si mesmo que Narciso» (II,2). O Doutor Petrônio, entre os numerosos aforismos que fazem alarde da sua cultura, recita (III,1), uma passagem das *Metamorfoses* de Ovídio (XV, 234): «Tempus edax rerum, tuque o invidiosa vetustas, omnia consumitis»²⁰. Mais adiante, evoca (III,4) as regras de Platão para o casamento: «E mais, segundo o filósofo, no casamento o homem há-de ter boa vantagem de anos à mulher». Guido insiste sobre os perigos do mar em termos que lembram os de Horácio (III,5): «Este mar tamanho, tam bravo, tam mudável, tam espantoso, quem ousou primeiramente te acometer?».

A imitação dos Antigos não exclui da comédia um bom número de elementos portugueses²¹. A palavra *português* aparece duas vezes no Prólogo. O autor, por intermédio da personagem Comédia, dirige-se aos seus concidadãos e prevê as reacções do público português: «... direis que portugueses sois», tranquilizando-o quanto à língua que vão utilizar todos estes estrangeiros: «... que

eu lhes mandei a todos que falassem Português». Não é o latim, como nas peças universitárias, nem o espanhol, como em numerosos autos, nem nenhuma outra língua, mas sim a língua nacional, de todos os dias. A integração no texto da peça de numerosos provérbios, sentenças, expressões e exclamações populares, atesta a preocupação do autor em captar o sabor da língua vernácula: «Não é para as ruas» (II,7); «Bem dizem que fome e frio...» (III,2) — os espectadores portugueses completariam facilmente este início de provérbio ²² —; «Eis o que se diz de cabra morta: não diz mé» (III,3); «Nas pressas se conhecem os amigos» (IV,2) ... Por vezes, a prosa metafórica de Sá de Miranda atinge a expressão poética, mesmo na boca do truão Devorante, quando este evoca com saudades, por oposição ao bom tempo passado, a época em que já não tinha amos para servir e para explorar: «Nósoutros ficámos como sinos em castelo despovoado, tangendo às gralhas» (II,2). As personagens do truão e do casamenteiro, também presentes nos autos de Gil Vicente, correspondem a uma realidade social do Portugal de Quinhentos. O quadro da sociedade portuguesa pintado por Petrónio (III,4), com Teólogos, Filósofos, Poetas, Oradores, Astrólogos, Físicos, Artistas, dominados pelos Jurisconsultos, respeitava a hierarquia em vigor no Portugal da época.

O país é, aliás, sempre um elemento de comparação. A oposição vem explicitada por vezes como nestas duas réplicas (V,4):

«DEVORANTE — Trarias frutas de Valença, que está homem pasmando de tanta gentileza e perfeição.

GALBANO — Tempo foi já, tudo isso é passado a Portugal».

Estes louvores deveriam agradar aos espectadores portugueses.

Nesta comédia de influência clássica, imitada do teatro italiano, Sá de Miranda introduziu duas «trovas de improviso» compostas e ditas por Devorante (II,6) na mais pura tradição ibérica, que lembram, pela repetição das consoantes, o costume das desgarradas portuguesas.

A análise desta primeira peça mostra já como é abusiva e errónea a redução do teatro clássico português a uma simples imitação do teatro italiano.

3. — «VILHALPANDOS»

Esta segunda comédia de Sá de Miranda foi escrita pouco depois de 1537. Com efeito, no Prólogo, a personagem A Fama faz alusão ao cerco de Diu como sendo acontecimento muito recente: «Sabeis que manha usei estes dias passados? Naquela grande afronta de Diu, quando vos não pude espantar com os Turcos, espantei Turcos convosco, em tempo que vos tudo falecia, salvo o coração». Trata-se da heróica defesa de Diu por António da Silveira, em 1537.

A cena passa-se ainda desta vez na Itália, em Roma. Pompónio queria casar o filho, Cesarião, com a filha de Mário, seu honrado vizinho. Mas Cesarião frequenta assiduamente a cortesã bolonhesa Aurélia, filha de Guiscarda. Em vão, Fausta, mãe de Cesarião, multiplica orações e devoções, ajudada por nove beguinas e mesmo por um ermitão — que lhe roubará um firmal — para arrancar o filho a estas más companhias.

Na noite anterior, Cesarião encontrara a porta da casa de Aurélia fechada: Guiscarda queixa-se que ele não lhes

dá dinheiro suficiente. O jovem desespera e pede ao seu criado Antoniotto que o ajude. Entretanto, vários galantes procuram e obtêm os favores da bela Aurélia. O alcoviteiro Milvo entrega-lhe dez moedas de ouro e duas quadras da parte de um capitão espanhol, Vilhalpando I, que a quer seduzir. Mas Aurélia está apaixonada por um rufião espanhol que será denominado Vilhalpando II; a jovem dá a Milvo um anel (presente de Cesarião) para que ele traga a casa dela, nessa mesma noite, Vilhalpando II. Milvo inventa um stratagem para satisfazer os desejos da bela e ganhar muito dinheiro. Como os dois Vilhalpandos são ambos espanhóis, parecem-se um com o outro: «Ambos são Espanhóis, levemente pode passar um pelo outro» (III,7). Assina um contrato com Vilhalpando I garantindo-lhe a exclusividade de duas noites por semana, durante dois meses, a começar nessa mesma noite.

Quando chega a noite, Vilhalpando I apresenta-se em casa de Guiscarda, mas de dentro recusam-se a abrir-lhe a porta. É que, no interior, está já Vilhalpando II, que diz ter um contrato idêntico e portanto não quer sair da casa. Começa a discussão. Vilhalpando I desafia o seu rival para o dia seguinte, às 10 horas da manhã. Esperá-lo-á passeando-se por Santo Agostinho com um penacho branco. O combate não se realizará, visto que Vilhalpando II não se apresenta.

Aurélia agradece a Milvo o êxito do stratagem e promete-lhe uma boa recompensa. A seguir, vai almoçar em casa do embaixador de França. Milvo mostra a Cesarião o anel que lhe deu Aurélia e aquele reconhece nele o mesmo que tinha dado como renda do seu amor. Convencido da duplicidade da cortesã, acaba por se curar da louca paixão que tivera.

O moço Trefo informa Cesarião de que Fabiano é filho de Mário, que tinha sido roubado por «Ginoveses numas fustas de mouros». Os pais reconheceram-no graças a uma nómina. Dois casamentos foram então combinados: Cesarião com a irmã de Fabiano e este com a irmã de Cesarião.

Milvo decide extorquir dinheiro a Guiscarda. Para esse efeito, envia a casa dela uma das suas filhas disfarçada em pajem francês, como se viesse de casa do embaixador. O falso pajem mostra o anel de Aurélia e pede dez escudos à velha para que Aurélia possa jogar com os seus anfitriões franceses e assim ganhar muito dinheiro. Guiscarda, a quem a cobiça cega, aceita dar os dez escudos.

Antonioto vem anunciar o feliz desenlace. Milvo tem o anel e o dinheiro. Deste modo pode retribuir os dez escudos a Vilhalpando I. Os dois casamentos vão ser celebrados no interior.

A comédia *Vilhalpandos* respeita igualmente a regra das três unidades. Uma só acção principal: Cesarião conseguirá casar-se com Hipólita como fora decidido pelos pais? O anúncio desta acção única é feito desde a primeira cena que apresenta o projecto dos dois progenitores. Todos os elementos da peça podem referir-se a esta acção como positivos ou negativos: a vontade das famílias, incluindo (mesmo não se crendo que possam ser eficazes) as práticas supersticiosas da mãe ajudada por nove beguinas e por um (falso) ermitão, os favores de Aurélia a outros galantes, a cupidez de Guiscarda, como elementos positivos. Entre os elementos negativos: a paixão de Cesarião por Aurélia, a ajuda de Antonioto, a oposição de Mário, pouco apressado, no início, em dar a filha a um jovem que anda

com cortesãs. Notemos que a ligação de Cesarião a Aurélia, chamada «cativeiro», é mencionada já no Prólogo. No entanto, Hipólita, por quem Fabiano se enamorara, não aparece em cena.

Um só local: a cena passa-se em Roma. Uma ou duas ruas são suficientes. Três casas estão indicadas: as dos dois velhos Pompónio e Mário, que são designadas aos espectadores pela Fama que faz o Prólogo: «Naquelas duas casas vivem dous velhos cidadãos, cujos nomes vedes cada um sobre a sua porta». Esta indicação cénica elementar permitia, pedagogicamente, reconhecer os seus proprietários. Mas é sobretudo a casa de Guiscarda e de Aurélia que constitui o centro de interesse principal. Os galantes, atraídos por ela, virão, um a um, bater ruidosamente à porta: Cesarião (II,2), Vilhalpando II e mais tarde Vilhalpando I (IV,8). Guiscarda defende ciosamente a entrada, o que dá sempre ocasião a um diálogo entre a personagem que fica na rua e a velha que vem à janela, ou com Vilhalpando II que está no interior da casa. A oposição é tão marcada que Vilhalpando I torna-se o «de fora» e Vilhalpando II o «de dentro» (V,2). Pelo menos nestas cenas as personagens estão paradas, fixas, o que representa um progresso de encenação. Com efeito, é a deambular nas ruas que elas passam a maior parte do tempo. Esta realidade é posta em evidência nas réplicas (IV,7):

«ANTONIOTO — Deixa-me passear por estas ruas.

CESARIÃO — Passea, que a mim escassamente me podem já trazer as pernas...».

Milvo deita-se tarde; as suas preocupações impedem-no de dormir, levanta-se antes do romper do dia e recomeça as suas andanças; «Toda esta noite andei às costas com os meus Vilhalpandos, eles me deitaram da

cama e da casa a horas que ainda bem não amanhece». (V,1). Logo de seguida encontra Antonioto que também passara a noite em branco pelas ruas de Roma.

A peça desenrola-se no espaço de 24 horas, do jantar de um dia ao jantar do dia seguinte. Começa ao fim da manhã, passa-se durante a tarde e a noite e termina no final da manhã do dia seguinte. A unidade de tempo é, portanto, respeitada. Ao longo da comédia, indicações temporais vêm precisar o decorrer do tempo, o que concretiza a cronologia e confere uma impressão de verosimilhança. Na segunda cena do Acto I, Pompónio constata: «Tarde se me ordena o jantar». A palavra «hoje» é repetida várias vezes, confirmando que se trata do mesmo dia. Sabemos até, no momento do contrato, (IV,5), que esse dia é uma segunda-feira: «sendo o dia seguinte terça-feira, como será de manhã, logo a noite de hoje faça por ele dito senhor capitão com seu dia...». Vilhalpando II e Vilhalpando I vão ao encontro amoroso nessa mesma noite: «Andarei por aqui aguardando o escuro» (IV,7). Às dez horas da manhã, Vilhalpando I está no local do desafio (V,6). Aurélia vai jantar com Monseor, o embaixador, com licença de Vilhalpando II. Nesta altura aprendemos que o duplo casamento foi decidido. A acção termina aqui. Bodas e banquetes estão previstas para a noite, mas isso é já o futuro: «Os desposouros hão-se de fazer lá dentro».

As personagens de *Vilhalpandos* lembram muitas vezes as das comédias latinas. Pompónio e Mário parecem-se muito com os pais judiciosos, de idade avançada, de Terêncio. Os criados Antonioto e Treto são imitados directamente deste comediógrafo latino. Aliás, Antonioto tem inveja dos escravos ladinos de Terêncio dos quais ele é a reencarnação (I,4): «Oh! que inveja hei tamanha

àqueles Davos e Sírios das comédias, que tam bons lhe serão de enganar os seus velhos babosos!» Na *Andriana*, Dave, escravo, ajuda Páufigo, filho do seu amo Simão, um outro Dave aparece em *Formido*, escravo de Demifon, o pai do jovem Antifon. Syrus é o escravo de Clitifon em *Heautontimorumenos*; em *Os Adelfos*, Syrus é também o nome de um escravo.

A situação e o diálogo são por vezes inspirados de Plauto. Em particular a cena 8 do Acto IV, em que intervêm Vilhalpando I e Vilhalpando II, assemelha-se à de *Os Menaechmi* (V,10) que opõe Menaechmus I e Menaechmus II. Exemplo:

«— VILHALPANDO II — Que zombarias são estas?... Que tu és o capitão Vilhalpando?»

«— MENAECHEMUS II — Quae haec fabulast? Tu es Menaechmus?»

A influência dos Antigos é manifesta em numerosas passagens. Mário declara (I,1): «O choro dos herdeiros chamam os antigos riso e prazer conhecido em trajo de lágrimas», afirmação que é a adaptação de uma sentença do escritor latino Publio Siro: «Hereditis fletus sub persona risus est»²³. O conselho de Guiscarda à filha jovem e bela (V,3): «Ajuda-te do tempo, que passa muito asinha» é o eco do *Carpe Diem*. A declaração de Pompónio (III,6): «E como disse aquele grande Romão, as mais das gentes fazem a sua oração pera onde o sol nace» é inspirada de Virgílio na *Eneida*.

As alusões mitológicas são numerosas: Eneias e os perigos do inferno (I,3), Hércules vencedor da Hidra, Júpiter transformado em chuva de ouro (III,2). Relevemos também os nomes de personagens romanos: Fabiano louva a beleza da jovem Hipólita, evoca o poder simbólico de Roma, a sua decadência e o rapto das

Sabinas (IV,2); Vilhalpando I diz a Milvo: «Falas como um Séneca» (IV,6).

A evocação das passadas glórias de Roma faz ressaltar a degradação dos costumes italianos e da sua vida social. Mas algumas críticas eram igualmente válidas para o Portugal de Quinhentos, em especial as que são dirigidas contra o clero. A crítica de costumes exerce-se sempre nos dois planos, espiritual e temporal:

«MÁRIO — Escandalizado ficaste dos físicos corporais.

POMPÓNIO — E dos espirituais também ...» (I,1).

O poder do dinheiro é todo-poderoso: «No espiritual e no temporal» (III,1). O tráfico das indulgências também é denunciado (I,1):

«MÁRIO — Foi tempo, que mandavam lavar os pecados com lágrimas!

POMPÓNIO — Agora todos com aquela água que chamam da moeda...»

Esta passagem foi suprimida pela Censura na edição de 1622. A denúncia feita por Sá de Miranda não deixava de ser corajosa, numa altura em que D. João III acabava de estabelecer a Inquisição em Portugal.

Os lugares santos já não são um sítio de pureza, mas um antro de hipocrisia: «As casas d'oração? É aí que há muita hipocrisia» (IV,3). Pompónio duvida bastante da virgindade das beguinhas: «As beguinhas quer o sejam quer não...» (I,2). Quanto ao Ermitão, é um falso ermitão que engana Fausta e consegue roubar-lhe um firmal (IV,3):

«POMPÓNIO — ... Té os ermitães do ermo me saqueem a casa! Se foram soldados, aquele é o seu ofício, mas ermitães! Dum descalço, barbudo, todo coberto de seu capelo, que se havia de temer?» Notemos neste flagrante a arte de Sá de Miranda para desenhar a sua

personagem. O falso ermitão situa-se melhor no ambiente português do que na grande capital italiana.

Há em *Vilhalpandos* a integração de trovas em versos tradicionais de sete sílabas — a esparsa composta por Vilhalpando I (III,2). Doze versos ²⁴ constituem a única passagem em espanhol nas duas comédias de Sá de Miranda. Para compor a sua esparsa, o capitão exprime-se na sua língua natal. Uma vez mais se constata no comediógrafo português, no seio da comédia inovadora, de influência clássica e italiana, a coexistência de elementos tradicionais, próprios da literatura peninsular.

A realidade portuguesa aparece ainda num grande número de provérbios. É impossível citá-los todos aqui. Relevamos do Prólogo: «E eles *lula* como diz o nosso rifão antigo». A expressão lacónica, condensada numa só palavra era compreendida pelo público português, o possessivo *nosso* e o adjectivo *antigo* (em género que se quer novo) não deixam dúvida alguma sobre a origem vernácula do provérbio. A rima interior é em muitos ditados uma prova de autenticidade: «Quem se *muda*, Deus *ajuda*» (II,5); «A palavras *loucas*, orelhas *moncas*» (IV,4); «Baralhados são os *dados*» (IV,8); «Dizem do *avarento*, por um perde *cento*» (V,8) ...

Às vezes, o provérbio truncado é como que uma adivinha que os espectadores portugueses sabiam resolver depressa, já que conheciam a expressão na sua totalidade (V,5): «Nunca ouvistes dizer que em casa do albergueiro...».

Os verbos *ouvistes* e *dizer* referem-se a pessoas portuguesas, aos indivíduos que constituem o público e que, directamente metidos no assunto, completariam a expressão familiar aos seus ouvidos, satisfeitos por encontrá-la na comédia e reconhecê-la.

Para a fixação da data já falámos na alusão ao cerco de Diu. Acrescentemos que, no Prólogo, se faz uma referência irónica aos fidalgos portugueses que, com medo dos Turcos, se reuniam em Ceuta para embarcar para Portugal. De igual modo, há uma alusão à conquista de Tunes em que se distinguiu o Infante D. Luís (1535): «Deixo o que fiz em Tunes, onde eu logo descobri aos contrários quem era o verdadeiro capitão da gente portuguesa, que logo fez tremer aquele Barba Roxa». Mesmo que a Fama diga logo a seguir: «Nós estamos em Roma», os espectadores não podiam esquecer completamente a sua terra.

A realidade portuguesa está presente, directamente ou em contra-ponto. Num monólogo, Antonieto evoca a sensibilidade dos portugueses, carregada de saudade (I,4): «Cuidavas pola ventura que estavas em Portugal, onde todo o negócio é suspirar e dizer saudades». E insiste nas más condições de hospedagem no país, a que acrescenta a porcaria dos albergues galegos (II,7): «sem passar pelo mau agasalho de Portugal, nem polas sujidades de Galiza».

Do ponto de vista do interesse da intriga, do desenrolar da acção e do movimento da peça, a segunda comédia de Sá de Miranda parece-nos que constitui um verdadeiro progresso, em relação à primeira. Sá de Miranda teve o grande mérito de ser um inovador. Sem ele é difícil conceber a existência do teatro de António Ferreira, de Jorge Ferreira de Vasconcelos e até de Camões.

B — ANTÓNIO FERREIRA

1. — *VIDA DE ANTÓNIO FERREIRA*

António Ferreira ²⁵ nasceu em Lisboa, como provam estes versos dos seus *Poemas Lusitanos* ²⁶ (Carta I, X, 28-30):

«Esta cidade em que nasci, fermosa,
Esta nobre, esta chea, esta Lisboa
Em África, Ásia, Europa tão famosa.»

Os registos dos Arquivos da Universidade de Coimbra e o seu amigo Diogo Bernardes confirmam-no. O ano do nascimento (1528) pode deduzir-se do primeiro soneto que escreveu, onde ele próprio fixa a idade (29 anos), na altura em que D. Sebastião tem apenas quatro anos, isto é, fins de 1557:

«Dirás que a pesar meu foste fugindo,
Reinando Sebastião, Rei de quatro anos:
Ano cinquenta e sete: eu vinte e nove.»

Era de uma família de velha nobreza, os Ferreiras de Leiria. O pai, Martins Ferreira, Cavaleiro da Ordem de Santiago, estava ao serviço do Duque de Coimbra, D. Jorge, último Mestre daquela Ordem, e Marquês de Torres Novas. A mãe, Mexia Froes Varela, descendia dos primeiros reis de Castela, mas o poeta não fala dela. Talvez tivesse ficado órfão de mãe muito cedo. O pai ainda é vivo em 1557. O irmão, Garcia Froes Ferreira, foi moço da câmara da Rainha Dona Catarina, esposa de D.

João III. De carácter aventureiro, bem diferente do do poeta, serviu na Flandres e na Índia.

António Ferreira passou a infância e uma parte da adolescência em Lisboa. Mas como D. João III transferiu, em 1537, a Universidade para Coimbra, foi aí fazer os estudos, a partir de 1543, com a idade de 15 anos. A sua presença na Universidade é atestada pelas *Actas dos Conselhos da Universidade*, a partir de 31 de Outubro de 1548, e ali teve como condiscípulos António de Castilho e Manuel de Sampaio, entre outros. A 16 de Julho de 1551 obteve o grau de bacharel em Cânones.

Durante as férias de 1552 escreveu a sua primeira obra: *Comédia do Fanchono*, dedicada ao Príncipe D. João, filho de D. João III, e que foi representada na Universidade.

Um auto da mesma Universidade, datado de 1553, atesta a sua qualidade de «lente»²⁷, o que não significa que fosse professor. Em 7 de Julho de 1555 obteve a licenciatura em Cânones, e o título de Doutor em Julho do mesmo ano. Este título de Doutor é o que figurará no seu epitáfio, bem como no frontispício das diversas edições das suas obras e ficará ligado ao seu nome até aos nossos dias.

As duas outras peças de teatro de António Ferreira são posteriores a 1552. A tragédia *Castro*, cuja heroína está intimamente relacionada com a história de Coimbra e com o ambiente coimbrão, foi composta durante a estadia do poeta nesta cidade, entre 1552 e 1556. Em relação à *Comédia do Cioso*, nenhum elemento permite fixar com precisão a data da composição. Deve ser provavelmente do mesmo período.

As poesias líricas de António Ferreira deixam adivinhar uma série de amores em Coimbra, sob diversos pseudónimos.

Assim que acabou os estudos, voltou a Lisboa, em 1556. Entrou então em relações com personagens importantes: Sá de Miranda, o professor Diogo de Teive, D. Simão da Silveira, João Leitão, António de Castilho, Director do Arquivo da Torre do Tombo, Manuel de Sampaio, Afonso de Albuquerque (filho), Pero de Alcáçova Carneiro, secretário de D. João III ...

Em 1557 casa-se com Maria Pimentel, que morre alguns anos mais tarde (1560?), provação que será dolorosa para o poeta. Casa então com Maria Leite, oriunda de uma família nobre do Porto. Sabemos que teve um filho, Miguel Leite Ferreira, pois foi ele que publicou, em 1598, em Lisboa, as obras em verso de seu pai, nas quais se inclui a *Castro*, sob o título geral de *Poemas Lusitanos*. A sua segunda mulher tinha a comenda de Santa Comba dos Vales e António Ferreira, aquando de uma estadia em Lamas de Orelhão, escreveu o poema «História de Santa Comba dos Vales».

O poeta, que era já magistrado no Desembargo do Paço, foi nomeado, em Outubro de 1567, para a Casa do Cível, com um ordenado de 50.000 réis por ano. (Lembremo-nos, a título de comparação, que D. Sebastião deu a Luís de Camões a tença anual de 15.000 réis).

António Ferreira morreu de peste, em Lisboa, a 29 de Novembro de 1569. A sua sepultura, com um epitáfio, encontrava-se no Convento do Carmo. Hoje, não resta absolutamente nada. Como ele próprio disse (Elegia VII, 80): «Mausoléus aos mortos não dão vida».

Mas as suas obras asseguram-lhe a imortalidade.

2. — «COMÉDIA DO FANCHONO» (OU «DE BRISTO»)

Já vimos que esta primeira obra de António Ferreira foi escrita durante as férias de 1552. É, pelo menos, o que o autor afirma na dedicatória ao Príncipe D. João: «... sendo a primeira cousa de homem tão mancebo, feita por seu desenfadamento em certos dias de férias»²⁸. Esta peça, conhecida durante muito tempo sob a denominação de *Bristo*, foi publicada anónima ainda em vida do autor, com o título de *Comédia do Fanchono*, por João de Barreira, em 1562²⁹, com a indicação: «A qual foy representada em a Universidade de Coymbra».

Bristo, a personagem principal, é um efeminado a quem chamam «fanchono». No dicionário de Jerónimo Cardoso esta palavra tem o sentido de *semivir*, efeminado, mas na peça a sua função é de alcoviteiro. Num longo monólogo (II,2) faz a auto-apresentação e expõe o seu modo de vida instável: «Ando de terra em terra, como cigano, fazendo meus pousos onde me não conhecem, em dois dias sou conhecido de todos». Para escapar aos seus perseguidores, muda de nome. O seu ofício é o de favorecer os amores ilícitos, fazendo cumprimentos aos rapazes e disfarçando-se de mulher para se introduzir mais facilmente junto das raparigas. Mas, nesta peça, o seu firme desejo é casar Camília, uma jovem honesta, com Leonardo, um rapaz sério. Bristo age por reconhecimento ao pai de Camília, Píndaro, pois este já uma vez o tinha livrado das mãos da justiça.

Camília e a mãe, Cornélia, são muito pobres. Com efeito, Píndaro partira para a Índia, havia dois anos, na mira da fortuna, com o filho, Arnolfo. Na viagem de volta foram surpreendidos por uma tempestade e julga-se

que morreram. As duas mulheres, abandonadas, vivem miseravelmente de alguns trabalhos de costura que fazem em casa. Leonardo está apaixonado por Camília, mas o pai, Roberto, não o quer casado com uma jovem sem dote. Aliás, ele e o amigo Calidónio decidiram casar os filhos entre si: Leonardo desposaria a filha de Calidónio, e Alexandre, filho deste último, casaria com a irmã de Leonardo. A acção complica-se, já que numerosos pretendentes desejam a bela Camília. Mas Alexandre também se apaixona por ela e torna-se assim o rival de Leonardo. O mais perigoso de todos é, no entanto, Aníbal, cavaleiro de Rodes, ajudado pelo soldado Montalvão que, como um parasita, lisonjeia todas as manias do seu superior. Aníbal conta fantásticas aventuras militares: o dia do «dilúvio de sangue» e «o rapto de uma turca», grande feito amoroso (II,7).

Para conseguir os seus fins, Aníbal recorre a Bristo, que o engana e que consegue extorquir-lhe dinheiro. O Fanchono promete a Montalvão uma jovem ainda virgem. Entretanto, Roberto está furioso com o filho, Leonardo, que lhe desobedece e o rouba: «... solapadamente me roubava quanto tinha pera putas e fanchonos» (IV,5), de tal modo que o pai quer deserdá-lo..

Bristo faz crer a Aníbal que Camília aceitou vir a sua casa, de noite, para cear e dormir com ele. Na realidade, o Fanchono faz vestir os fatos de Camília a Licisca, uma prostituta «de sua confraria», muito gorda e feia (IV,7). Descoberta a tramóia, Alexandre e Pilarte, o seu criado, dão uma boa tarefa a Bristo.

No último acto reaparecem Píndaro e Arnolfo, tão mudados «pelos trabalhos do mar e de terras estranhas», que ninguém os reconhece. Píndaro reencontra, em plena alegria, os amigos Calidónio e Roberto, a mulher e a filha.

Bristo regozija-se com a volta do seu «senhor, pai e defensor» (V,7). Leonardo, reconciliado com o progenitor, poderá casar com Camília, que já não é pobre nem órfã. Alexandre casar-se-á com a irmã de Leonardo e Arnolfo com a irmã de Alexandre. As bodas — é Bristo que anuncia — realizar-se-ão dentro de dias: «Logo, este Domingo».

A comédia do *Fanchono*, tal como as comédias de Sá de Miranda, respeita a regra das três unidades. Uma só acção: Leonardo conseguirá ou não casar com Camília? A oposição de Roberto, a rivalidade de Alexandre e a de Aníbal agem em sentido contrário a este projecto, mas a dedicação de Bristo a Leonardo e a Camília é positiva para os dois namorados. O regresso do pai de Camília, já rico, será decisivo. Todas as personagens e acontecimentos se ligam, portanto, à acção principal.

Vimos que a cena se situa em Portugal, num local que só aparece designado pelo termo *cidade* (5 vezes). A acção desenrola-se em várias ruas. O cenário, à maneira italiana, compreendendo diferentes ruas vistas em perspectiva, podia perfeitamente convir para esta peça. Pensamos, designadamente, nos modelos desenhados por Bastiano da Sangallo, «scena prospettica teatrale a tre punti di fuga»³⁰, e por Sebastiano Serlio, «Scena comica»³¹. De qualquer modo, trata-se de uma mesma cidade, de um mesmo local geral.

Diferentemente de Sá de Miranda, ou do que ele próprio fez para a *Comédia do Cioso*, António Ferreira não indicou o nome da cidade no *Fanchono*. No entanto, a topografia indicada e a profusão de pormenores descritivos da loja da vendedeira de caça, «a Brava», como se ela tivesse de ser reconhecida por todos os espectadores, levou-nos a pensar que poderia bem ser

Coimbra, onde, aliás, a peça tinha sido representada, a julgar pela dedicatória e o frontispício da edição de 1562.

Tal como em *Os Estrangeiros*, a unidade de tempo também é respeitada — a acção desenrola-se em 24 horas ou pouco mais: começa no fim da manhã, antes do jantar (final do acto I) e termina ao fim da manhã ou começo da tarde do dia seguinte. Muitas peripécias e acontecimentos imprevistos estão agrupados num espaço de tempo reduzido: Alexandre apaixona-se por Camília e põe-se imediatamente em relação com Bristo para assegurar os seus serviços, Píndaro volta da Índia, de repente (regresso menos inverosímil em Portugal que em qualquer outro sítio)... O acto III passa-se na tarde do mesmo dia; o acto IV desenrola-se, em parte, durante a noite; o acto V, na manhã do dia seguinte. A palavra *hoje* repete-se 27 vezes ao longo da comédia e revela a preocupação de condensar a intriga romanesca no mínimo de tempo.

Do ponto de vista da decência, censurou-se já um certo carácter licencioso da comédia: o título de *Fanchono* foi modificado para *Bristo* e durante a peça a designação *fanchono* (29 vezes) foi suprimida e substituída 8 vezes por *alcoviteiro*, 4 vezes por *marinelo*, 7 por *Bristo* e 1 vez por «como tu és». À parte alguns termos grosseiros, frequentes, aliás, em toda a literatura da época, nada podia chocar os bons costumes, mesmo se algumas personagens pouco recomendáveis intervêm na acção. A peça não é obscena nem imoral. Não nos esqueçamos de que foi dedicada a um jovem príncipe e que a Inquisição não a condenou nem sequer a expurgou: é a única, das quatro comédias de Sá de Miranda e de António Ferreira, que escapou totalmente ao Santo Ofício.

Ferreira soube utilizar todas as formas do cómico. O cómico de situação aparece nos apartes; Aníbal conta e

simula feitos imaginários; Píndaro diverte-se com a estupefacção de Calidónio, que se benze como se estivesse a ver uma alma do outro mundo. As pauladas, parecidas com as da *Commedia dell'Arte*, dão movimento ao cómico. O autor introduz o cómico de carácter nas transposições burlescas: Aníbal, que deveria ser um grave cavaleiro de Rodes com voto de castidade, torna-se um velho amoroso, concupiscente, que frequenta o Fanchono. Licisca, prostituta, disfarça-se em mulher honesta. A paródia, a caricatura, atingem os maus clérigos, os letrados e os físicos.

O cómico de palavras começa pela distribuição de nomes pomposos às personagens, lembrando os heróis da Antiguidade: Aníbal, o grande guerreiro, Cornélia, a digna viúva, Camília, a filha ajuizada ... Aumentativos e diminutivos dão os traços da ironia. A recitação de provérbios produz um efeito divertido por causa do ritmo, da elipse e, muitas vezes, da rima (IV,3):

— «ALEXANDRE — Arrengo destes *dotes* que às vezes são *dores!*
— PILARTE — Arrengo destes *amores* que sempre são *dolores!*»

Os vastos campos temáticos da raiva, da violência, ou das pancadas provocam o riso, pois que a violência é, na realidade, unicamente verbal e soa a falso na comédia. As palavras que evocam o riso produzem por vezes um efeito comunicativo de hilaridade.

A inspiração clássica está patente nesta comédia. Os próprios nomes das personagens revelam a influência da Antiguidade. Como nas duas peças de Sá de Miranda, os dois grandes guias são Plauto e Terêncio. A acção tem muitos pontos comuns com o *Miles Gloriosus* do primeiro

destes autores: um soldado fanfarrão quer apropriar-se de uma jovem e é enganado, pois que lhe trazem, em vez da amada, uma cortesã. Ambas as peças têm o mesmo número de personagens: 14, 3 das quais são mulheres; e também se pode estabelecer um paralelo entre elas: ao *Miles Gloriosus* corresponde o cavaleiro de Rodes e ao parasita Astrologus o soldado Montalvão. Cada um deles inventa feitos levados a cabo pelos seus senhores e que são totalmente fictícios, ao mesmo tempo que adulam a vaidade guerreira e amorosa dos seus amos. O papel de Licisca é decalcado sobre o da cortesã Acroteleuteia, ambas disfarçadas em mulheres honestas.

Os Adelfos de Plauto deram o tema da exposição e da oposição dos dois sistemas educacionais. Do mesmo modo que Mício censura a Demeu o ter sido muito severo para Ctésiphon (I,1), Pilarte censura a Calidônio a sua severidade em relação a Alexandre (III,2). Nas duas comédias o educador severo torna-se indulgente. Em cada caso trata-se do casamento de um filho de família rica com uma rapariga sem dote. Este mesmo problema, acrescentado com a intervenção do alcoviteiro constitui também o assunto de *Formido* de Terêncio: Camília tem muitos traços de Phanium. Se o *leno* da comédia antiga forneceu o modelo para Bristo, esta última personagem é também inspirada na *Celestina*, de Fernando de Rojas, que apareceu em 1499³². Mesmo «ofício», mesmos processos. A comparação ainda é mais evidente pelo facto de o Fanchono se mascarar de mulher «como moça» (II,2). Ambos recebem igualmente boas pancadas: Celestina (acto XII), Bristo (IV,7).

Não podemos negar, é certo, a influência italiana, que deu a concepção geral da comédia como género literário, mas não cremos que haja a influência de uma peça

italiana precisa. Há, no entanto, numerosos traços petrarquistas na definição da personagem Camília, com a idealização da sua beleza e das suas virtudes. Apesar disto, a influência italiana nas comédias de António Ferreira foi exagerada por Costa e Silva ³³, Teófilo Braga e muitos outros críticos depois deles ³⁴.

Fanchono é bem uma peça portuguesa. Nada permite afirmar que a acção se situa em Itália ³⁵, e aqui seguimos a opinião de J. Leite de Vasconcelos: «A acção de *Bristo* faz o autor supor que se passa em terra portuguesa». Com efeito, Aníbal fala de Rodes como de um país afastado, e diz que voltou ao «reino», seu país natal, que pode bem ser Portugal, já que muitos nobres portugueses eram cavaleiros de Rodes. A peça apresenta, além disso, a paródia de dois sentimentos inseparáveis ao tipo Português na literatura do século XVI: o amor e a bravura. As alusões à Índia ligam a peça ao domínio português com a aventura de além-mar. As referências a Lutero e à Inquisição são o reflexo das preocupações da Contra-Reforma em Portugal (I,1): «Essa razão é de Lutero. Não sei se te valerá».

Aparecem na obra muitos traços da vida quotidiana portuguesa, expressos no vocabulário específico da língua da época: *adufe*, *fólias*...; nomes das moedas: *cruzado*, *ceitil*, *viném*, *dobra*, *dobrão*, com o seu verdadeiro valor. As invectivas familiares, as formas de cortesia, os provérbios confirmam o carácter popular desta comédia. Relevámos 34 ditados atestados em recolhas de provérbios ou em outras obras portuguesas. A evidência destes elementos populares faz parecer artificial e simplista a oposição tradicional entre o teatro «popular» de Gil Vicente e as comédias «clássicas» de Sá de Miranda e de António Ferreira.

A *Comédia do Fanchono* é uma obra original que marca um progresso importante na evolução do teatro em Portugal e mesmo na Península. É *mixta* como afirma o autor no *Prólogo*: «A comédia é mixta, a mor parte dela motoria, fundada nos acontecimentos do mundo, que commumente correm». *Mixta* pela mistura de muito de cómico a um pouco de gravidade (miséria, alteração entre pai e filho). É também a imagem da vida, da vida quotidiana. Pela realização destes dois objectivos, constitui uma modesta etapa para o advento da brilhante *comedia* espanhola do Século de Ouro.

3. — «COMÉDIA DO CIOSO»

Esta segunda comédia de António Ferreira foi escrita, como já vimos, entre 1552 (data da *Comédia do Fanchono*) e 1569 (data da morte do autor), provavelmente entre 1552-1556, aquando da estadia em Coimbra. Não sabemos se chegou a ser representada e não conhecemos até agora nenhuma edição anterior à que agrupou as comédias dos Doutores Francisco Sá de Miranda e António Ferreira sob o título de *Comédias Famosas Portuguesas* ou *Comédias Portuguesas*, Lisboa, António Alvarez, 1622³⁷. É possível, no entanto, que também tenha havido uma edição separada, como para o *Fanchono*.

O local da acção não é indicado no início, mas sabe-se, com a continuação, que se passa em Veneza. O centro da intriga é o casal Júlio-Lívia. Júlio (Micer Júlio, Mercador) casou-se com a bela Lívia, filha de César e de Pórcia. Mas é muito ciumento e tranca a jovem esposa numa casa que se parece mais, com «uma fortaleza», «um castelo», «um mosteiro». A rapariga leva uma existência muito infeliz,

como «em cativo». Júlio toma toda a espécie de precauções para que ela não possa ver ninguém, não possa sair, nem que alguém consiga vê-la (I,2): «... deixo as janelas fechadas, as frestas tapadas, as portas que se não abram, requeiro, rogo, mando e ameaço que se não bula com elas, até que eu torne», e pede à Ama, Brómia, que siga à risca as suas ordens (I,2): «... digo que não quero que pai, nem mãe, nem irmão, nem parente, nem vizinho, nem amigo, nem amiga, nem compadre, nem comadre, nem Rei, nem Rainha, nem que venham do Paraíso, entrem nesta casa.» (...) «Dize que é excomungada e que morrem de peste nela». Brómia, que educou Lívía e tem muita afeição por ela, desespera diante de tanto rigor, tal como César, o pai. Além disso, Júlio leva uma vida desregrada, e quer ir passar a noite com uma cortesã, Faustina, para lhe oferecer um anel precioso. Brómia resume a situação (I,2): «Vens tu de lá bem farto de banquetes e a coitadinha de Lívía não se farta de lágrimas». A intriga complica-se: o espectador aprende que Lívía lamenta não ter casado com um português, Bernardo, que estava apaixonado por ela. Ora, precisamente, Bernardo está em Veneza, enviado por Benedito de Génova, um amigo de Júlio. Claro que este, desconfiado, tudo fará para não receber Bernardo. Chega mesmo a renegar a sua própria identidade e a dizer que não é Júlio. Mas dois pajens, Ardélio, ao serviço de Bernardo, e Janoto, ao serviço de Octávio, amigo íntimo de Bernardo, vão fazer todos os possíveis para que este possa entrar, de noite, na casa-fortaleza. Entretanto, Clareta, moça da casa de Faustina, declara que esta está loucamente apaixonada por Octávio, e não quer receber outros homens, mas este pede-lhe que aceite a visita de Júlio, para o poder afastar de sua casa. Esta proposição

provoca a cólera de Faustina, que, apesar disso, por cobiça do anel, acolhe o Cioso nessa noite. Este, temendo Bernardo, redobra de precauções e ordena a Brómia (IV,1): «Olha o que te digo, ainda que eu mesmo torne, não quero que me abras».

Enquanto os dois pajens montam a guarda, Bernardo pode introduzir-se na casa com a cumplicidade de Brómia e o consentimento de Lívia. Mas Júlio volta, de repente, pois Clareta, por distração tinha deixado a porta aberta e a entrada de Octávio viera interromper a ceia galante. Em casa de Júlio a perturbação é total. Brómia aterrada grita aos dois amantes: «Somos perdidos, elle é! Escondei-vos bem em quanto o detenho» (IV,6). É aqui que se situa o momento mais cómico da peça: pela estrita aplicação da ordem que tinha dado, o dono da casa não pode entrar. A situação é ainda mais burlesca pois Lívia está lá dentro com o seu apaixonado. Bernardo faz então a descrição inesperada da entrevista (IV,8): «... me mandou ela chamar, pera desabafar só comigo, e me pedir perdão de seu erro com os olhos, e rosto banhados em lágrimas, me saiu a receber com um abraço, mais de amizade que de amor, tão diferente do que dantes a conhecia, que no primeiro ímpeto a desconheci». E os três (os dois amantes e Brómia) choram em conjunto.

O último acto contém, à maneira de numerosas comédias latinas, um episódio final de reconhecimento (*agnórise*): Inácio foi encarregado por um velho português de encontrar os seus dois filhos. Um deles, Bernardo, viaja há cinco anos em Itália. O outro, Ambrósio, foi raptado quando era pequeno, em Lisboa, «por Mouros e Franceses» e vendido como escravo em Constantinopla. Foi comprado por Micer Octávio, que lhe deu o nome. Assim, Octávio é irmão de Bernardo. Mas este milagre

não vem sozinho: Júlio aparece completamente transformado, reconhecendo a sua cegueira e os seus desvarios e dando graças a Deus por lhe ter mostrado o sentido do casamento e a dignidade da esposa. A partir deste momento, Lívia será livre, respeitada e feliz.

Ardélio, muito contente, anuncia a Janoto que ambos partirão com os amos para Portugal. César agradece a Deus o ter transformado o coração do seu genro (V,9): «Nosso Senhor espirou nova alma, e nova vida». Tudo acaba em contentamento geral, para o qual mesmo os espectadores são convidados (V,9): «Vou convidar meus parentes e amigos, que me ajudem a rir, e a folgar como dantes me ajudavam a chorar, e vós também festejai este meu contentamento».

A regra das três unidades também é respeitada, como nas três comédias precedentes. A acção centra-se à volta de Júlio e de Lívia. Notemos que esta última, sempre fechada em casa, só aparece acompanhada de Brómia. Por decência, nunca se vê confrontada em cena com o marido brutal ou com o amante Bernardo. Devemos considerar o episódio de reconhecimento final como uma excrescência da acção principal, que, quanto a nós, não tinha razão de existir. Esta imitação servil de Plauto e de Terêncio constitui um prolongamento que faz aparecer uma acção secundária no último acto. Com a cura miraculosa de Júlio, ela torna-se um desenlace *Deus ex machina*, que a evolução interna da acção não fazia prever.

A cena é em Veneza e está expressamente nomeada (I,4):

«ARDÉLIO — Hei-me de vingar, por justiça o haviam de lançar de *Veneza*, porque a infama».

A maior parte da acção passa-se na rua, em algumas ruas representadas simultaneamente no palco do teatro,

construído à italiana, conciliando o conceito do lugar único e dos lugares múltiplos. As personagens deambulam, conversam e a palavra «rua» é dita frequentemente: «CÉSAR — Mas estamos na rua» (II,3); «ARDÉLIO — De maneira que tu dizes e afirmas e conselhas publicamente nesta rua, nesta rua pública, que não és Micer Júlio?». Acontece a acção passar-se em duas casas, na casa do Cioso, no primeiro acto em que só intervém Júlio, Brómia e Lívia, e na primeira cena do acto IV com Júlio e Brómia; na casa de Faustina, na primeira cena do acto III (Clareta e Faustina). Com efeito, nem Lívia nem Brómia podem sair da casa do Cioso; quanto a Faustina, a cortesã espera e recebe os galantes em sua casa. A engenhosa disposição da cena permitia ver ao mesmo tempo as ruas e o interior da casa; a porta e a janela serviam para os diálogos entre as personagens que estão na rua e as que estão dentro de casa.

A unidade de tempo também é respeitada: 24 horas chegam para o desenrolar da acção. Os três primeiros actos passam-se de tarde, o acto IV, ao fim da tarde e de noite; o acto V, durante a manhã do dia seguinte. Entre as numerosas menções relativas ao momento, volta a aparecer a palavra «hoje» que confirma a sucessão imediata dos factos e a sua concentração no tempo. No princípio do acto IV, Brómia resume, temporalmente, o desenrolar dos acontecimentos (IV,1): «*Hoje* lhe mandou dizer (Bernardo a Lívia) que a desejava ver, *hoje* se foi ordenando, como se vissem». Na antepenúltima cena, Ardélio confirma que tudo o que precede se passou desde a véspera (IV,8): «... aquele desastre d'ontem foi bem aventurado pera Lívia».

Desta vez ainda a decência foi respeitada, não havendo nada de repreensivo para a moral: já vimos que

o encontro entre Livia e Bernardo ficou num plano puramente platónico. Aliás, Bernardo é um fervoroso defensor da tese do amor contemplativo, oposta à do amor activo e carnal defendida pelo seu amigo Octávio (II,5):

«BERNARDO — Com a sua alma andava eu de amores.

(...)

OCTÁVIO — Eu te dou de boamente todas as almas de quantas mulheres há no mundo, e dá-me tu os seus corpos»³⁸. O próprio Ardélio também não chega a compreender a pureza do amor do seu amo e virando-se para os espectadores diz (V,4): «Parece-vos que um frade capucho tivera a consciência do 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 assi sem um só abraço dela, viu-se nunca tal paciência»³⁹. Mesmo Faustina, cuja profissão é o amor venal, não recebe nenhum cliente durante o tempo da peça e declara o seu amor desinteressado por Octávio. Toda a comédia constitui como que uma pausa de castidade, uma aspiração ao domínio ideal dos sentimentos nobres.

A influência clássica é manifesta logo na escolha dos nomes das personagens. Só as personagens portuguesas, Inácio, Bernardo, Ambrósia (chamado primeiro Octávio quando ainda o julgamos italiano) têm nomes de santos, bem católicos. As personagens venezianas têm nomes romanos. A aproximação dos nomes dos dois protagonistas impõe-se particularmente: Júlio / César, e chega a tornar-se burlesca (II,3). A intenção cómica está patente na sucessão das duas exclamações:

«CÉSAR — Oh Júlio!

JÚLIO — Oh César!»

O nome «Octávio» evoca o filho adoptivo daquele ditador romano. «Lívia» é uma esposa célebre (a de Augusto). «Pórcia», chamada «matrona» na peça, tem o nome heróico da mulher de Brutus, um dos assassinos de César. «Valério» foi o associado de Brutus na expulsão dos Tarquínios. «Brómia» é o nome da criada de Anfitrião na comédia de Plauto ⁴⁰. Deriva de *Bromius*, o nome latino de Baco. Aliás, Júlio injúria a Ama, deixando perceber que ela faz libações a este deus (I,5): «Má Velha, tu estás bêbada!».

«Faustina» deriva de *fausta*, ditosa; «Fausta» foi o nome de várias imperatrizes romanas, adoptado no século XVI pelas cortesãs. Milvo, o alcoviteiro de *Vilhalpandos* cita-o entre os nomes que elas escolhiam (IV,5): «Ora são Amélias, ora *Faustinas*, ora Dianas».

«Janoto» evoca Jano, o deus de duas caras, o que convém perfeitamente ao criado, pois é ele que vigia as entradas e saídas das casas e as idas e vindas das personagens.

Quanto a «Ardélio», o substantivo de origem latina evoca um indivíduo metediço que se preocupa com o que não lhe diz respeito. Solícito, ele é o verdadeiro motor da acção, de réplica viva e divertida. Ri-se de tudo e de todos. Anuncia o *Gracioso* da comédia espanhola, qualidade que é assim explicitada pelo seu amo Bernardo (III,5): «Gracioso estás, que em tamanha mágoa me fazes rir por força».

A influência de Plauto manifesta-se igualmente na intriga: a situação de Júlio, que Brómia finge não reconhecer e a quem não deixa entrar (IV,6), lembra a de Anfitrião e de Mercúrio no *Anfitrião* (III,6).

A oposição dos caracteres, das opiniões e das teses, em diálogos animados, de réplicas incisivas, como se se

tratasse de um duelo de palavras, faz lembrar muitas vezes Terêncio. Por exemplo: Júlio-Brómia (I,2); César-Júlio (II,3); Octávio-Bernardo (II,5).

Como nas outras comédias já analisadas, a influência italiana nesta peça foi exagerada pelos críticos. Embora a acção se desenrole em Veneza, Portugal não é esquecido. Lívia lamenta não se ter casado com o português Bernardo que a teria levado para Portugal (I,4): «Porque fui tão má e tão parvoa, que por obedecer a meu pai deixei de me casar com Bernardo, que me levava a Portugal.» Júlio desconfia de Bernardo, já que a sua qualidade de português faz dele um rival perigoso (I,5): «... mancebo disposto, lustroso, gentil-homem, Espanhol, e creio ainda que Português, levai-o a vossa casa, mostrai-o a vossa mulher!». A partida para Portugal, anunciada no fim por Ardélio, é uma explosão de alegria, como se se tratasse de uma libertação (V,8):

«ARDÉLIO — A Portugal! A Portugal!

JANOTO — Que dizes?

ARDÉLIO — Que havemos de ir todos a Portugal!»

O paralelo entre Veneza e Lisboa é ocasião para exaltar o esplendor da capital portuguesa, o que deveria agradar ao público português (V,2): «VALÉRIO — Vamos, mas devias ver primeiro esta cidade, que tanto há que a deixaste, ainda que a quem vem de Lisboa, nenhuma outra cousa parece grande.

INÁCIO — Senão Veneza, que certo é cousa grande, e de cada vez maior ...»

Ferdinand Denis, (*Résumes de l'Histoire Littéraire du Portugal et du Brésil*, Paris, 1826, p. 166) pôde afirmar acerca do estilo do *Cioso* que ele é «muitas vezes impregnado desse matiz local que não se esperaria talvez encontrar num imitador dos Antigos; a influência da

época transparece mesmo sem o autor querer». Esta comédia é particularmente rica em ditados e expressões proverbiais (relevámos mais de 60). Com a sua riqueza e o seu sabor, a língua portuguesa dá à peça um profundo cunho nacional, tal como no *Fanchono*. Subscrevemos inteiramente a apreciação de J. Leite de Vasconcelos que, em 1933, citava estas duas comédias entre as fontes da investigação etnográfica portuguesa: «Nestas comédias, ora numa, ora noutra, ora em ambas ao mesmo tempo, deparam-se nos adágios, fórmulas de cortesia, alusões a muitos actos da vida social, a superstições, à poesia popular. Apesar do tom solene e sentencioso de muitos dos discursos das *pessoas* ou personagens das duas peças, sobretudo da comédia de *Bristo*, surgem do meio deles, aqui e além, expressões da linguagem familiar...»

O grande mérito de António Ferreira em *O Cioso* foi ter criado a primeira comédia de carácter da Renascença europeia. Ele soube levar à cena o grave problema da condição da mulher casada. Demonstrou a fragilidade de todas as cercas, fechaduras, de todas as interdições e precauções, contra a livre vontade de uma mulher. Procedeu a uma análise minuciosa do sentimento do ciúme com as suas consequências nefastas. Deste modo, afastou-se da influência dos Antigos, já que, com todo o poder do *pater familias*, o ciúme do marido em relação à esposa não seria possível na sociedade romana. As dúvidas e o tormento do Cioso são particularmente bem analisados num monólogo em que Bristo faz a sua introspecção (I,3): «Oh com que trabalhos saio desta casa, o corpo anda pelas ruas, a alma cá fica espreitando as janelas ...»

Intimamente ligado ao ciúme, o autor desenvolveu o tema da honra: a do marido e a da esposa, sucessivamente

denegrada e restabelecida; a *honra*, que depende da conduta de cada um, mas também da temível opinião pública (I,2): «Não basta para o Mundo a virtude secreta, mas não haver suspeita dela». A palavra *honra* e os vocábulos do seu campo temático como *honrar*, *honrado*, *deshonrar*, *deshonrado*, *infamar*, *infâmia* ...⁴¹ aparecem ao longo da peça, manifestando a importância do tema. António Ferreira pressentiu todo o valor teatral do conceito da honra que Lope de Vega considerará como a mola dramática por excelência ⁴²:

«Los casos de la honra son mejores
Porque mueven con fuerza a toda gente».

Os temas da honra e do ciúme serão retomados em numerosas peças de teatro posteriores ⁴³.

Pela crítica, pela caricatura, António Ferreira soube provocar o riso dos espectadores. Mas, de par com o ridículo dos excessos, apresenta-nos a angústia do cioso, as dúvidas que o torturam e as consequências nefastas para a desafortunada esposa. A sua comédia, ao apresentar também alguns aspectos graves é uma vez mais *mixta*. Ao expor o defeito aos risos e troças dos seus contemporâneos o autor faz obra didáctica e realiza a velha divisa da comédia: *castigat ridendo mores*. A comédia do *Cioso* é a melhor das comédias «clássicas» portuguesas.

C — JORGE FERREIRA DE VASCONCELOS

1. — *VIDA DE JORGE FERREIRA DE VASCONCELOS*

Não se sabe grande coisa de concreto sobre a vida de Jorge Ferreira de Vasconcelos ⁴⁴. A maior parte das afirmações de Diogo Barbosa Machado na *Biblioteca Lusitana* ⁴⁵ não devem ser consideradas mais do que simples hipóteses: não se sabe se nasceu em Coimbra, ou em Montemor-o-Velho (ou em Lisboa, ou em qualquer outra parte), se foi Cavaleiro da Ordem de Cristo, criado da Casa de Aveiro, se se casou com uma dama nobre, Ana de Souto ... Não se sabe nada da genealogia, nem dos pais, nem do lugar dos seus estudos.

O que sabemos de certo é que foi moço da Câmara do Infante D. Duarte, filho de D. Manuel I. Com efeito, o seu nome figura na lista das pessoas da casa do Infante quando este morre em 1540. Por alvará de 10 de Julho de 1563, foi nomeado Escrivão do Tesouro Real e da Casa da Índia, com uma modesta tença anual de 15.000 réis.

De um modo geral os seus contemporâneos não o citam. Carolina Michaëlis de Vasconcelos afirma de maneira categórica: «Nenhum coevo o menciona» ⁴⁶. Só Diogo de Teive é excepção a esta regra: dedicou-lhe um epigrama em que o felicita pela sua modéstia, dado o facto de Ferreira de Vasconcelos não inscrever o seu nome nas obras que compõe ⁴⁷. É um facto que várias edições das suas obras saíram anónimas, o que acrescenta ao mistério do autor.

Em 1540, Jorge Ferreira de Vasconcelos vivia provavelmente em Lisboa. Eugénio Asensio estabeleceu de maneira convincente que *Eufrosina*, a sua primeira obra, foi composta em 1542-1543⁴⁸. É provável que nesta época o autor estivesse ao serviço de D. João de Lencastre; Diogo Barbosa Machado apresenta-o como «um dos mais distintos criados da Excelentíssima Casa de Aveiro». A comédia foi dedicada ao Príncipe D. João, filho de D. João III. As expressões do Proémio: «precias do meu rústico engenho ... primeiro fruto que dele colhi inda bem tenro», não devem ser tomadas à letra e podem indicar apenas uma juventude relativa.

Sabemos que teve uma filha (Barbosa Machado diz que se chamava Briolanja), casada com D. António de Noronha. Com efeito, este último, que tinha publicado a *Ulição* em 1618, publicou a *Aulegrafia* em 1619 e mencionou na Dedicatória ao Marquês de Alenquer: «O Autor dele que foi Jorge Ferreira de Vasconcelos meu sogro», desvendando assim o anonimato da obra. Barbosa Machado também atribui um filho ao autor, Paulo Ferreira, que teria morrido em Alcácer-Quibir.

Cortesão, Jorge Ferreira de Vasconcelos, não conseguiu mais que uma situação modesta. Muitas dúvidas restam para se poder esclarecer a sua vida.

Além das três comédias, deixou-nos o *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*, dedicado ao rei D. Sebastião, Coimbra, por João de Barreira, 1567; *Triunfos de Sagamor*, novela de Cavalaria, João Alvares, 1554; e uma *carta* que se achou entre os seus papéis, de 43 oitavas em versos heptassílabos, que figura em apêndice na *Aulegrafia*, na edição de Noronha.

O género da carta, em considerações moralizadoras, permite-lhe exprimir-se na primeira pessoa, o que confere

a esta composição lírica um tom de confiança desiludido e dolorido. Este desabafo íntimo adquire um valor de testemunho autobiográfico.

2. — AS TRÊS COMÉDIAS DE JORGE FERREIRA DE VASCONCELOS

A comédia *Eufrosina* é a primeira das três comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos, a que obteve mais sucesso e a que é mais conhecida e mais lida. Composta em 1542-1543, publicada pela primeira vez em Coimbra em 1555, foi reeditada nesta cidade em 1560 e em Évora em 1561 e 1566. Isto constitui um caso excepcional para uma obra portuguesa no século XVI. Proibida no Índice de 1581, foi novamente publicada por Francisco Rodrigues Lobo em Lisboa, em 1680, por Bento José de Sousa Farinha, Lisboa, 1786, por Aubrey Bell, Lisboa, 1919, e, finalmente, por Eugenio Asensio, Madrid, 1951.

Da comédia *Ulísipo*, a primeira edição conhecida é a do genro do autor, António de Noronha, em Coimbra, impressa por Pedro Craesbeck, 1598. O frontispício traz a menção «... nesta segunda impressão apurada e correcta de alguns erros da primeira». A «Advertência ao Leitor» começa por esta frase: «Das comédias que Jorge Ferreira de Vasconcelos compôs, foi esta Ulísipo a segunda, estando já no serviço del-rei nesta cidade (Lisboa)». Não se conhece nem a data da sua composição, nem a da primeira edição. Foi reeditada em Lisboa, em 1787, por Bento José de Sousa Farinha, com muitas imperfeições. António de Noronha, provavelmente com medo do Santo-Ofício, expurgou o texto do seu sogro nalguns passos, e transformou a perso-

nagem de Constança de Ornelas: «... no mais que com Constança De Ornelas mudar de trajo, pondo-se no seu próprio de viúva, renunciado o de Beata que profanando com seus fingimentos e mau trato usava individualmente, que em todo o al é o que sempre foi».

Aulegrafia é a terceira comédia. Foi editada igualmente por António de Noronha, em Lisboa, impressa por Pedro Craesbeck, em 1619. Há uma edição moderna de António A. Machado Vilhena, Porto, s. d. (1969).

a) **Os argumentos**

As três comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos dão, através da leitura, uma impressão de complexidade e de extrema riqueza. No entanto, a acção é em si mesma simples e desprovida de acontecimentos — nada de extraordinário se passa. O que é rico, são as conversas, os múltiplos temas e a sua variação, cujo arranjo procede sobretudo por associação de ideias, ao ritmo da fantasia das personagens, o que lhes confere uma impressão de liberdade total.

Eufrosina: A acção passa-se em Coimbra. Dois cortesãos, Zelótipo e Cariófilo, têm concepções opostas do amor. O primeiro, galante e discreto, sonha com um amor elevado, cavalheiresco e purificador. O segundo, que tem alguns traços de pícaro, segue os impulsos que rebaixam a sua paixão. Durante uma estada em Coimbra, Zelótipo enamora-se da jovem Eufrosina, filha de um nobre rico, D. Carlos, e confessa à prima Sílvia de Sousa o seu amor por aquela, numa cena patética em que a confidente julga ser a amada e futura mulher de Zelótipo (II,5), consentindo, afinal, em ajudar os amores do

galante. D. Carlos parte em peregrinação a Santiago de Compostela. A religião não é a única razão para a viagem; vai também «folgar na sua Comenda» (IV,7). A ausência do pai favorece, logicamente, as intrigas amorosas.

Cariófilo, esse, prefere os amores fáceis das moças do povo, as que vão lavar ao Mondego, ou trazem o cântaro de água na cabeça. No acto I, depois de uma longa discussão, dá um cruzado à alcoviteira Filtra para que o ajude a seduzir Pelonia, que, aliás, não aparece nunca em cena. Outra a quem faz também a corte é Vitória, moça de cântaro (III,6). Cariófilo, apesar dos seus defeitos e vícios, é uma personagem pintada com mais vigor que o amante virtuoso, Zelótipo.

Troilos de Sousa, o irmão de Sílvia, manda da Índia cartas que relatam a aventura do nobre português que partira a tentar a sorte além-mar.

Quando chega de Santiago, D. Carlos encontra a filha Eufrosina unida por casamento clandestino a Zelótipo, de nobreza inferior e de pouco dinheiro. O pai tenta remediar esta situação aborrecida recorrendo aos serviços do Doutor Carrasco que, com numerosas fórmulas latinas — «desenfardela latim» (V,8) — revela as artimanhas dos processos da época. Quanto ao sedutor Cariófilo, é obrigado também ele a casar-se. Tudo acaba, pois, em casamento: feliz para Zelótipo, amargo para Cariófilo.

Ulisipo: A acção, como o título anuncia, passa-se em Lisboa.

O final do prólogo apresenta as personagens principais e os grandes traços da acção: «Nesta cidade de Lisboa, há muitos anos, em tempo de Maria Castanha, houve um cidadão rico, e de letras, e cargos nobres, por nome

Ulisipo, casado com uma nobre dama chamada Filotécnia, de quem teve um filho e duas filhas, cujos amores e sucessos de vida vos serão representados ...» Logo na primeira cena, o marido Ulisipo, em uma longa discussão com a mulher, Filotécnia, mostra-se severo e autoritário, recusando-se a dar os vestidos que ela pede para as filhas, Tenolvia e Glicéria, e para o filho, Hipólito: «O mantimento e o vestido há-de ser o necessário pera conservar a saúde, e não pera gosto»; e afirma, logo de início, a sua autoridade absoluta: «em minha casa há-se de fazer o que eu mandar, e quem não quiser o que eu quero, nada queira de mim» (I,1).

Mas este aspecto de chefe de família austero e rígido, à maneira das comédias latinas, não é o único aspecto de Ulisipo. O criado Barbosa revela a realidade da vida do amo: «Meu amo Ulisipo com quanto tem já no rabo os seus cinquenta, afora o dízimo, não perde suas manhas, e é a mesma luxúria, ao menos nos desejos». (V,8) Ele e o seu compadre Astolfo frequentam amores ilícitos: «damas vão, damas vêm a uma horta da Mouraria». (V,8)

O filho Hipólito está perdido de amores por uma cortesã, Florença. Astolfo, confidente do pai Ulisipo, anda também enamorado de Florença. Hipólito, diante da oposição que o pai faz à sua união com uma mulher de baixa condição, ameaça deixar o lar paterno: «Se lhe aborreço em casa, dou graças a Deus que me deu disposições para o mar. Eu me irei morrer à Índia na primeira armada e desapressarei o meu pai» (I,3). Macarena, mãe de Florença e alcoviteira da própria filha, deseja que esta não se consagre só a Hipólito e aceite como amante um homem casado e rico. Filotécnia, supersticiosa, recorre a uma viúva (a Beata da primeira edição), Constança de Ornelas, para que afaste Ulisipo

da sua amante, graças à devoção «das palmas», em que se utilizam «nove velas que hão-de ser de enxame novo e hão-de ter o pavio de espanto por um certo respeito» (III,1) ⁴⁹. Entretanto, Constança de Ornelas é solicitada por dois galantes, Otonião e Régio, para favorecer os seus amores com Glicéria e Tenolvia. Mais tarde acabarão por falar-lhes e vê-las, quando elas estiverem a caminho de uma quinta, para fazer as vindimas. O pai, muito rico, queria casá-las com fidalgos.

Ulisipo queixa-se da perda da sua autoridade: «As filhas damejam, em cortar vestidos gastam quanto tenho, o filho rouba-me e vive ao seu sabor e a mãe sustenta o bando por todos a meu pesar» (V,1). Acaba por casar a sua amante grávida (dele ou do criado?) com Barbosa, um criado seu e quer mandá-lo depois a Mazagão com Hipólito. Este, para herdar e ver-se liberto, deseja a morte do pai, e casa secretamente com Florença.

Quanto às filhas, a mãe surpreende-as com os galantes: «... tomou-os juntos, e por remédio, casou-os, bem que diz que já eram casados antre si» (V,8).

As intrigas conduzem, pois, a quatro casamentos: os dos três filhos de Ulisipo, e o da amante deste com o criado Barbosa que declara na última cena: «De maneira que todos ficamos contentes, té os que menos parte somos no caso, e ruim sejam quem o não for ...»

Esta é a comédia mais animada de Jorge Ferreira de Vasconcelos, em particular a cena do sítio da casa de Macarena (III,7) que é notável pelo seu movimento dramático.

Aulegrafia: desta vez ainda, a cena passa-se na corte de Lisboa.

O Prólogo indica a finalidade: «Pretende mostrar-vos ao olho o rascunho da vida cortesã, em que vereis uma pintura que fala, e vos fará vente e palpável vaidade de certa relé, cuja compostura trasladada ao natural, vos será representada per corrente e aprazível estilo ...». Descreve a situação dos dois protagonistas: «As primeiras partes têm Grasiel de Abreu, amante servidor de Filomela, da qual agravado, e desavindo, não sem grande dor, e sentimento nos primeiros recontros, e ela por fim das desavenças, trasladada a outro ourago de seu gosto. Ele sobredito Grasiel de Abreu, visto o facho em terra, faz-se forte no castelo da própria liberdade com não menos descanso, e assi fica tudo pacífico e quieto, rematando-se a comédia na quietação e repouso, não esperado ao princípio ...»

A substituição do sentimental Grasiel por outro amante donjuanesco perto de Filomela é o resultado das intrigas da velha dama do paço, *Aulegrafia*, tia de Filomela, verdadeira alcoviteira.

No último acto, Grasiel resume a situação: «Per maneira, que em cabo de tantos anos sirvo Filomela, quando cuidava tê-la penhorada para me não negar, antes obrigada a estimar-me e satisfazer-me, meteu-se em meio da minha obrigação Germínio Soares, e pôde tanto com suas peitas e aderências, mediante sua amiga *Aulegrafia* que me levou a bóia, esquecida de quantas promessas me deu, desprezando quanto lhe eu tinha merecido, sem admitir justificação alguma minha, aceitar verdade, nem respeitar serviço» (V,6). O moço fidalgo Germínio é obrigado a prometer o casamento.

Há na peça um caso paralelo de amores infelizes: Rocha, ao serviço de Grásidel, ama Dorotea, criada de Filomela, mas esta prefere-lhe o pajem de Germínio Soares: «Foi-lhe o demo deparar à Madama Dorotea um pajem de Germínio Soares em tal hora mingoadá que bebe os ventos por ele, sem fazer mais comemoração do senhor Rocha, como cousa que nunca fora» (V,6). Mas Grásidel aconselha prudentemente a resignação: «por o que já que a vossa amiga Filomela, e a sua donzela Dorotea estão contentes e satisfeitas do seu próspero acerto, não tenhamos pesar do seu prazer, nem mágoa do seu gosto que parece ódio ou inveja que tudo é um» (V,6). Tudo acaba em bem, como convém a uma comédia.

Esta última peça de Jorge Ferreira de Vasconcelos é a mais pobre em peripécias e a acção dá uma impressão constante de imobilismo.

b) **As fontes**

Teatro latino: No inventário das imitações das peças de Plauto e de Terêncio, é Plauto que vem à frente com *Asinaria*, dezoito vezes, e *Menaechmi* uma. De Terêncio⁵⁰, *Eunuchus*, seis vezes e *Heautontimorumenos*, três. *Andria* de Terêncio deu uma frase do Prólogo da *Eufrosina* e inspirou provavelmente o nome de Glicéria em *Ulisipo*. Nesta peça, também, os dois compadres Ulisipo e Astolfo lembram os casais de velhos das comédias latinas com o seu despotismo. A oposição entre o pai e o jovem Hipólito, apaixonado por uma cortesã, vem acentuar a semelhança.

La Celestina: Maria Rosa Lida de Malkiel ⁵¹ estudou a influência possível de *La Celestina* em *Eufrosina*. Numerosas passagens das comédias de J. Ferreira de Vasconcelos podem-se aproximar da obra de Fernando de Rojas. Filtra, Constança de Ornelas, Aulegrafia são alcoviteiras como a Celestina e têm, pela sua actividade e pelo seu carácter, muitos traços comuns com ela.

Em *Ulisipo*, quando Parasito faz o elogio do vinho, Cariófilo compara o seu discurso com o de Celestina: «E vós dir-lhe-eis mais virtudes que a madre Celestina» (III,6). A influência de *La Celestina* tem sido muitas vezes exagerada, a ponto de se ver nela um «modelo», o que diminui a originalidade de Jorge Ferreira de Vasconcelos. A *Segunda Comedia Celestina* de Feliciano de Silva ⁵² permite igualmente aproximações interessantes que podem fazer supor uma influência sobre o autor da *Eufrosina*.

Sá de Miranda: Jorge Ferreira de Vasconcelos teve provavelmente conhecimento das duas comédias de Sá de Miranda que corriam manuscritas. O Prólogo de *Eufrosina* tem analogias com o de *Os Estrangeiros*. *Ulisipo*, pela descrição do ambiente social burguês, faz lembrar *Vilhalpandos*.

Uma vasta erudição: Muitos autores são invocados: Quinto Cúrcio, Epicuro, Platão, Ovídio ... Para os nomes de algumas personagens e para as alusões mitológicas ou históricas, deve ter utilizado as *Officina* de Ravisius Textor, de que existe uma edição de Paris, 1532. Leu Plutarco, de que havia duas edições espanholas das *Vidas Paralelas* (1491) e dos *Apotegmas* (1533) e também Valério Máximo. Conhecia os *Triunfos* de Petrarca e as obras de Boccaccio, os *Adagios* e os

Apotegmas de Erasmo. Destas obras retirou uma quantidade de exemplos e sentenças que constituem elementos estéticos e ornamentos que conferem às suas obras nobreza e autoridade.

Jorge Ferreira de Vasconcelos conhecia perfeitamente a literatura espanhola e tinha admiração por ela, como provam as numerosas alusões a Juan de Mena (*Laberinto de Fortuna* ou *Las Trescientas*), Juan del Encina, Torres Naharro (*Propalladia*, 1517), Antonio de Guevara. Por toda esta erudição, podemos afirmar que as comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos não são obras «populares», no sentido restrito da palavra, antes se dirigiam à elite intelectual do seu tempo.

c) Os temas

Eugenio Asensio⁵³ enumerou os principais problemas que Zelótipo e Cariófilo tentam resolver com as suas discussões eruditas na *Eufrosina*: «Y forzosamente la primera exigencia es la de definir su visión del amor y de la mujer. Después irán pasando los grandes motivos nacionales: la India, la contienda de las armas y las letras, o mejor dicho, de los soldados y los juristas, el valor de la persona y el valor del dinero, y por ultimo, con el fin de rematar la obra levantándola a vastos horizontes humanos, el problema del hado y el libre albedrío, de la ciega fortuna y el esfuerzo».

Estes temas serão retomados nas duas outras comédias. Relevemos também, no eterno conflito de gerações, as preocupações dos pais, a ingratidão dos filhos e a sua emancipação precoce. Num mundo às avessas, a demissão actual dos que deveriam exercer a

autoridade faz saudosa uma Idade de Ouro de melhor moralidade (*Eufrosina*, V,5; *Ulísipo*, I,9; *Aulegrafia*, II,10).

O tema da honra é tratado em várias ocasiões na *Eufrosina* (V,10): «O homem avaro da fazenda é pródigo da honra, e quem tem sua honra em muito deve ter seu dinheiro em pouco». Na *Aulegrafia* (V,5): «Como o dinheiro foi honrado, logo caiu a verdadeira honra que é virtude do ânimo». A sátira é evidente: com as descobertas e o desenvolvimento do comércio, o gosto do lucro e a cupidez invadiram a sociedade portuguesa. A avidez de riquezas substituiu o nobre ideal desinteressado da cavalaria de outrora. O dinheiro é todo poderoso, corrompe tudo e todos, e daí a importância das «peitas» nas comédias. A velha nobreza perdeu o prestígio. A primazia é agora dos «detrados», cada vez com maior influência. Um profundo sentimento de saudade e melancolia banha estas comédias. A sátira contra os vícios e os abusos da sociedade portuguesa salva os temas, tratados mesmo assim com originalidade por Jorge Ferreira de Vasconcelos, da banalidade dos lugares comuns.

d) **Língua e estilo**

O vocabulário — O leitor fica surpreendido com a sua variedade e riqueza. O autor sabe adaptar a língua portuguesa às diferentes personagens, desde o povo à corte, e às diferentes situações, do vocabulário nobre e precioso à fala popular pitoresca. Não emprega a deformação da língua, como faz Gil Vicente, para transcrever a linguagem dos camponeses, dos pastores (saiaguês), dos negros ou mulatos, dos judeus e dos mouriscos. Este respeito pela língua, qualquer que seja a

origem da classe social, dá uma impressão de dignidade. Os traços saborosos e picantes adaptam-se harmoniosamente às caricaturas e situações cómicas.

O estilo — O seu estilo falado vai da curta réplica contundente aos longos discursos construídos e organizados. A conversação é muitas vezes uma «palestra», disputa erudita, como gostavam de travar os humanistas da época, com tese e antítese, em debates, a maior parte das vezes, ponderados e corteses. O estilo ornamenta-se de todas as flores da retórica: o condensado da brevidade, as facetas das analogias, o burlesco dos trocadilhos, a «finesse» dos jogos de palavras, a engenhosidade das derivações, a arte das repetições ...

O autor insere também, nas suas peças, cartas e composições poéticas. A carta constitui uma composição em prosa de feitura particularmente cuidada. E a ocasião para brilhar, para se fazer valer, muitas vezes um meio eficaz de sedução. As cartas artísticas enfeitam-se com os adornos dos versos.

As composições poéticas são de géneros e metros variados. Trazem o nome de chiste, «canción», trovas, pés, vilancete, soneto, e estão distribuídas nas três peças em proporções variáveis: quinze fólios em *Eufrosina*, trinta e um em *Ulisipo* e cinco na *Aulegrafia* ⁵⁴.

Ditados e provérbios — Os ditos do povo são ainda mais numerosos aqui que nas comédias de Sá de Miranda e de António Ferreira. Preciosos ornamentos do estilo, atestam o lado natural, autêntico e de certo modo «popular» das peças de Jorge Ferreira de Vasconcelos. Aubrey Bell foi sensível a este aspecto, já que no final da sua edição de *Eufrosina* fez o levantamento dos

provérbios e frases sentenciosas. A «lista dos adágios» estabelecida por Aubrey Bell, na sua edição de *Eufrosina* compreende 19 páginas e a das «sentenças, frases proverbiais e adágios» feita por Antonio A. Machado de Vilhena na sua edição da *Aulegrafia* 13 páginas ⁵⁵.

Algumas personagens, como Ulisipo, falam às vezes encadeando fiadas de adágios populares. As assonâncias e as rimas criam um ritmo que embala o ouvido: «E sabeis que dizem as velhas? Aquele andarás pelas calças, que não há igual renda como as despesas. Viva cada um segundo pode, que arrobas não são quintaes, nem as cousas são iguaes, e quem se *empena* e não tem *pena*, depois se *depena* e vive em *pena*; e quem a si mesmo não conhece vivendo desfalece ...» (I,1). Na *Eufrosina*, Zelótipo define Filtra por esta fórmula: «Esta é toda um anexim».

Esta profusão de provérbios é espontânea da parte do autor ou será que ele foi ajudado por recolhas impressas ou coleções manuscritas? Alguns críticos ⁵⁶ afirmam que ele se serviu das *Cartas de refranes* de Blasco de Garay, fazendo notar que o autor repete em várias ocasiões e na mesma ordem os provérbios desta colectânea. Mas pode muito bem tratar-se de coincidência, explicável pela existência de um fundo peninsular comum, conhecido de muitos. Por associação de ideias, um provérbio faz apelo a outro de sentido próximo, ou com uma variante, ou de sentido contrário. Somos mais da opinião de José Leite de Vasconcelos que escrevia a este propósito: «O nosso quinhentista usou e abusou do adagiário nacional, o que mostra que tinha robusta memória, pois os adágios intercala-os mui naturalmente nos diálogos» ⁵⁷.

O emprego do castelhano — Jorge Ferreira de Vasconcelos escreveu as suas comédias numa época em que o

bilinguismo era muito frequente na península. A compreensão do castelhano não punha qualquer problema em Portugal. Pelo contrário: gozava mesmo, na corte, do prestígio e da distinção de uma língua aristocrática. Não é pois de surpreender que apareça nas comédias palacianas. No entanto, a posição de Jorge Ferreira de Vasconcelos perante o castelhano aparece-nos mitigada. Por um lado exprime a sua desconfiança e não poupa críticas nem sarcasmos, mas, por outro lado, não rejeita totalmente (como fez António Ferreira) o emprego do castelhano. Na *Aulegrafia* faz declarar a Momo, no Prólogo: «De modo, feição, guisa, arte e maneira, porque abafemos a cópia castelhana».

No entanto, faz intervir um fanfarrão castelhano a quem dá um nome áspero e pretensioso, «Agrimonte de Guzmán» (II,9), que se exprime em castelhano e que corresponde perfeitamente à caracterização pouco carinhosa que dele faz Germínio Soares (II,9): «Como é çarrado um castelhano em parvo, e não é nada, senão que cuida ele que está sobre nós e que nos tem espantado com suas habilidades». Só que entre estas habilidades está a arte de trovar, o que faz, inversamente, Artur do Rego confessar, sempre na mesma cena: «Somos tão incriminados à língua castelhana que nos descontenta a nossa, sendo dona de maior estima, e não há entre nós quem perdoe a uma trova portuguesa que muitas vezes é de vantagem das castelhanas, que se têm aforado connosco, e tomado posse do nosso ouvido que nenhuma lhe são melhor: em tanto que fica em tacha aniquilarmos sempre o nosso, por estimarmos o alheio».

Aí está precisamente porque na sua escolha criativa final o nosso autor insere nas comédias composições poéticas em castelhano e versos de romances espanhóis.

Não tenhamos dúvida que é com intenção satírica e burlesca.

O castelhano aparece igualmente nas cartas de amor, como se fosse mais próprio para a arte epistolar e para a linguagem da sedução. Aparece ainda na «carta de girões» de Filelfo Correa na *Aulegrafia* (III,3), que contém também passagens em português, em italiano e em latim.

No conjunto das três comédias, só três personagens falam o castelhano, que é a sua língua materna. Além do caricatural Agrimonte de Guzmán da *Aulegrafia*, já citado, aparecem em *Ulisipo* a dama e alcoviteira «Sevilhana» e Xarales, o criado de Galindo, que são personagens com pouco relevo.

Disseminados na prosa, aparecem algumas vezes artigos espanhóis, palavras isoladas, pragas, feros, provérbios. Mais acentuado e mais sonante, o castelhano parece dar mais vigor ao texto.

Grande admirador da literatura espanhola, sensível às sonoridades do castelhano, preocupado com a verosimilhança e a verdade das personagens espanholas, Jorge Ferreira de Vasconcelos soube tirar partido do emprego limitado e judicioso do castelhano, nas suas comédias. Paradoxalmente, é uma boa maneira e melhor ocasião de afirmar o nacionalismo português.

Jaime Cortesão⁵⁸ caracterizou bem a língua e o estilo de Jorge Ferreira de Vasconcelos: «Considerada como reflexo do período mais intenso da vida nacional, a prosa das três comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos é um dos mais vivos, fortes, sóbrios e saborosos documentos duma época. Nela, como em nenhuma outra de escritor de Quinhentos, palpita a fala, e através da fala, a vida, os costumes, o trabalho, a graça e a sabedoria popular».

Comédias para a leitura — Como *La Celestina*, as obras de Jorge Ferreira de Vasconcelos, novelas dramáticas ou romances em diálogos, não são representáveis. Não propriamente por causa da extensão, mas sobretudo por uma escolha propositada do estilo.

Já fizemos notar a simplicidade da acção, quase desprovida de acontecimentos. Tem-se muitas vezes a impressão de que nada se passa. A primazia é dada à conversação, em detrimento da acção. O autor é mestre na arte do diálogo e as suas obras lembram o *Carvel de Amor*, os *Dialoghi d'Amore* e as novelas de cavalaria tão em voga na época.

Aliás, as poucas peripécias existentes não acontecem directamente, mas é a narração delas que as faz presentes. Uma ideia chama outra e a discussão prolonga-se em inumeráveis digressões. Monólogos em que a personagem faz o ponto da situação, dá a sua opinião, exprime as suas ideias e os seus sentimentos vêm interromper o decorrer da acção: oito na *Eufrosina*, um em *Ulisípo*, sete na *Aulegrafia*⁵⁹. A interpolação de cartas e de composições poéticas é também motivo para interrupção da progressão teatral.

No entanto, o autor dá a impressão de tratar as suas peças como se estivessem destinadas à representação cénica. Estão divididas em cinco actos e em cenas; são todas precedidas de um Prólogo que expõe rapidamente a situação. O da *Eufrosina*, confiado ao Autor João de Espera Deos, pede aos «espectadores» que escutem com atenção: «Agora dai-me ouvidos prontos para o que segue, favorecendo novo Autor em nova invenção». Jorge Ferreira de Vasconcelos utiliza muitas vezes, no decorrer das suas peças, o processo teatral do à parte, e as duas primeiras comédias terminam com a fórmula

latina *Valete et Plaudite* ⁶⁰; em *Aulegrafia* a expressão é deformada de maneira burlesca em *Valete et Claudite*, que evoca o verbo «coxear».

Em relação à unidade de acção, trata-se, em geral, da mesma cidade, sem mais indicações. Em *Ulísipo*, a acção desenrola-se fora de Lisboa, quando as duas jovens vão à quinta do pai. Quanto à unidade de tempo, o autor não se reocupa muito com ela e usa de liberdade total. É facto que em *Aulegrafia* se passa, paradoxalmente, de um estado de crise a uma calma, o que poderia ser tratado num espaço de tempo bastante reduzido. Mas em *Eufrosina* é completamente diferente. Com efeito, das indicações temporais pode-se deduzir que entre duas cenas há, pelo menos, a diferença de dois meses. Na cena 7 do acto IV, Sílvia declara: «Ando ocupada em ordenarmos o alforge a seu pai (D. Carlos) que vai em romaria a Santiago ...». Estamos, portanto, na véspera da partida. Na cena seguinte Cariófilo diz: «... foi-se o pai a Santiago em romaria haverá dous meses».

Uma outra constatação revela que Jorge Ferreira de Vasconcelos não acreditava que as suas peças alguma vez fossem representadas: é ela a frequência com que faz os retratos das personagens e os detalhes de vestuário que indica. Numa verdadeira peça de teatro, representada, estas indicações seriam supérfluas, pois os espectadores *vêem* os actores no palco com os traços físicos, o guarda-roupa, as atitudes e os gestos. Eis alguns exemplos, que são outras tantas evocações deliciosas de personagens. Em *Eufrosina*, o retrato de Pelónia por Cariófilo (I,1):

«A filha da puta estava bonita como ouro, de sua vasquinha amarela quartapisada, em mangas de camisa, seus cabelos atados com uma fita encarnada tão de verão

que vos ride vós de mais serea pintada». Em *Ulísipo* o retrato de Constança de Ornelas (II,8):

«*Alcino* — E a senhora Constança de Ornelas de seu capelo cru de grandes operlandas, sobre ele seu pano, que elas chamam de virtudes, mais apontada que caravela do estreito, e rodeada de livros, como quem está dentro de sino de Salomão.

Otonião — Tinha cachorrinho de fralda?

Alcino — Mais azedo que um porteiro, e mais ensaboado que volante. A senhora em nos sentando pôs seus olhos no chão, como quem quer dançar, e de caminho espremeu os beijos, parece que por lhe dar cor.

Otonião — Tê-los-ia secos de ler.»

Em *Aulegrafia*, Filelfo Correa dá notícia, com numerosas indicações visuais, da aventura amorosa que viveu com Dinardo Pereira (II,3): «Estávamos ambos ao pé de uma janela, que já nela terei que contar toda minha vida, porque vieram umas ninfas ao buraco dos encerados do tamanho de uma noz; e arrevesadas punham diversos olhos, com mil diferenças doces para nos enlearem. E os ditos olhos eram taes, que podiam com seus raios transformar mil corações em outras tantas vontades ...»

Estes exemplos mostram-nos a superioridade do comediógrafo na arte da narração e do retrato.

As peças de Jorge Ferreira de Vasconcelos foram escritas para serem lidas, e, graças às suas grandes qualidades de dramaturgo, o leitor dispõe de todos os elementos para recriar interiormente a cena, para vê-la e vivê-la. Por isso foi grande a tentação de pôr em cena uma versão, abreviada, adaptada da obra original. A experiência foi levada a cabo, sem grande sucesso, por Gustavo de Matos Sequeira com a peça *Lisboa, Peça em 3*

actos e 5 quadros feita sobre a Comédia Ulisípo de Jorge Ferreira de Vasconcelos, que foi representada no Teatro D. Maria II, em Lisboa, a 25 de Outubro de 1947. Não espanta que tivesse sido *Ulisípo* a peça escolhida, visto que, das três comédias, ela é, como vimos mais atrás, a mais rica em peripécias e a que tem mais movimento.

III — A TRAGÉDIA CLÁSSICA

A — RENASCIMENTO DA TRAGÉDIA CLÁSSICA

O renascimento do género trágico foi provocado por causas análogas às que permitiram o renovar da comédia clássica:

- a descoberta dos textos trágicos antigos;
- o novo interesse pelos textos teóricos sobre a tragédia;
- as tragédias do teatro universitário neo-latino;
- as tragédias originais em línguas europeias.

1. — *A REDESCOBERTA DOS TEXTOS TRÁGICOS ANTIGOS*

O reaparecimento do género trágico é inseparável do trabalho dos humanistas: edições de manuscritos, traduções latinas das tragédias gregas, traduções em vulgar, traduções de traduções, adaptações das peças. Muitas vezes, passa-se insensivelmente da tradução à adaptação e à criação original parcial. Graças também à descoberta e ao progresso da imprensa, estas obras puderam ser largamente difundidas.

Foi o que aconteceu, sobretudo, com as tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípides, com a *Octávia* do pseudo-Sêneca, e com o próprio Sêneca. Em Itália, este último autor era muito apreciado já desde o final do século XV. Antonio Cammelli compôs em 1499 a *Panfíla*, adaptação de um conto de Boccaccio à técnica dramática de Sêneca. Em 1533, Luigi Alamani publicou uma versão italiana da *Antígona* de Sófocles ⁶² e Bandello traduziu a *Hécuba* de Eurípides (1538).

Erasmus publicara em 1506 uma *Hécuba* e uma *Ifigénia* em latim. Daquela fizeram-se várias versões francesas, uma das quais por Bochetel, em verso, publicada em 1544 e 1550. Lazare de Baïf traduziu a *Electra* de Sófocles «en rythme françoise, ligne pour ligne, et vers pour vers ...» (Paris, 1537). Calvy de la Fontaine deu, em 1542, uma tradução da *Antígona* de Sófocles em decassílabos. Thomas Sebillet publicou a tradução da *Ifigénia* de Eurípides, em 1549, e Charles Toutain a *Tragédia de Agamémnon*, segundo Sêneca, em 1556.

Em Espanha, Hernán Perez de Oliva, cerca de 1514-1517, traduziu e adaptou a *Electra* de Sófocles e a *Hécuba* de Eurípides, sob os títulos de *La venganza de Agamemnon* e *Hécuba triste* ⁶³, embora a sua intenção primeira tenha sido a de utilizar o castelhano em um assunto grave, num género nobre.

Em Portugal, *Phaedra* e *Hercules furens* de Sêneca figuravam já na livraria de D. Afonso V, segundo as alusões de Gomes Eanes de Azurara na *Crónica dos Feitos de Guiné*. António de Mariz fez imprimir em Coimbra, em 1559, *Thyestes* e *Troas*, e em 1560, *Hercules furens* e *Medea*. Henriques Aires Vitória terminou em 1536 a

Tragédia da Vingança que foi feita sobre a morte del Rei Agamémnon, tradução da peça de Eurípides; a segunda edição é de 1555 ⁶⁴.

2. — NOVO INTERESSE PELOS TEXTOS TEÓRICOS SOBRE A TRAGÉDIA

Paralelamente às publicações precedentes, assiste-se em todos os países a uma reflexão sobre a natureza da tragédia e a um esforço de formulação de uma teoria dramática. Em Itália, a *Poética* de Aristóteles foi várias vezes publicada, traduzida e comentada, a partir dos fins do século XV. Giambattista Giraldi Cinzio (1504-1573) de Ferrara, foi, nos seus *Discursi*, um teórico eminente sobre a arte de compor comédias e tragédias (1543). Em França, os primeiros textos teóricos sobre a tragédia referem-se aos trabalhos de dois comentadores do século IV: o tratado *De tragoedia et Comoedia* de Donat e a *Ars grammatica* de Diomède, impressa em 1476. O *De Consolatione*, de Boécio, traduzido em 1494, e o *Terentius cum quinque Commentis*, do impressor Josse Bade, constituíram uma enciclopédia dramática ⁶⁵.

Charles Estienne (1542), Robert Estienne (1543) e Jean Martin (1544) precisam o sentido da palavra «tragédia». É assim a definição que este último dá no léxico que segue a sua tradução da *Arcadia* de Sannazaro ⁶⁶: «Tragédie est une sorte de poésie, en laquelle sont introduits demi dieux, roys ou autres grands personnages. Le commencement en est toujours plaisant, mais la fin est pleine de tristesse et douloureuses exclamations causées par meurtres, bannissements ou violences telles».

A *Art Poétique Français* de Thomas Sébillet (1548) e a *Défense et Illustration de la Langue Française* de Joachim du Bellay (1549) dedicam-se a dar conselhos para a composição de novas tragédias. Jacques Pelletier du Mans na sua *Art Poétique* (1555) indica as diferenças essenciais entre a tragédia e a comédia (Liv. II, Cap. VII). A *Poétique* (Liv. I, cap. VI e IX), de Jules César Scaliger publicada em latim em 1561, mas redigida cerca de 1550, vulgariza em França a *Poética* de Aristóteles. Jean de la Taille, em *De l'Art de la Tragédie* (1572) desenvolverá e determinará os dados dos teóricos precedentes.

3. — AS TRAGÉDIAS DO TEATRO UNIVERSITÁRIO NEO-LATINO

Já vimos a importância que teve em Coimbra o teatro universitário neo-latino, no qual a tragédia ocupava uma boa parte. Com a vinda de numerosos estrangeiros, humanistas, convidados por D. João III para a nova universidade, Portugal abre-se às novas criações literárias europeias.

O escocês Jorge Buchanan, Reitor do Colégio de Santa-Bárbara, de Paris, e mais tarde, do Colégio de Guyenne, de Bordéus, traduz a *Medea* e *Alcestes* de Eurípides, e escreve duas tragédias em latim *Jephthes sive votum* e *Baptistes sive calumnia* representadas em Bordéus a partir de 1537. A sua vinda a Coimbra em 1547 não pôde deixar de favorecer a composição e a representação de tragédias na Universidade⁶⁷.

Diogo de Teive, que iniciou o seu magistério no Colégio das Artes em Fevereiro de 1547, compôs duas tragédias em latim, sobre temas bíblicos: *David* e *Judith*. A primeira foi representada pelos alunos do Colégio das

Artes em 16 de Março de 1550, por ocasião do bacharelato de D. António, filho natural do Infante D. Luís. Escreveu ainda outra tragédia em latim sobre um acontecimento nacional recente, a morte do Príncipe D. João, repentinamente, no dia 2 de Janeiro de 1554: *Ioannes Princeps, sive unicum lumen*⁶⁸.

4. — AS TRAGÉDIAS ORIGINAIS EM LÍNGUAS EUROPELAS

Neste domínio, ainda, os italianos foram os precursores. Giangiorgio Trissino terminou em 1515 a primeira tragédia em vulgar, *Sofonisba*, composta em decassílabo solto (hendecassílabo italiano). O assunto, estranho ao teatro dos Antigos, foi tirado da história romana e segue a narração de Tito Lívio. A organização da peça, com os coros, é decalcada das tragédias gregas. Acolhida como uma revelação, foi várias vezes imitada. Adaptada por Saint Gelais, deu lugar a uma magnífica representação, em 1556, na corte francesa, no Castelo de Blois, com sumptuoso guarda-roupa oferecido por Catarina de Médicis.

Alexandre Pazzi de Medici tentou em *Didone in Cartagine* (1525) reproduzir o trímetro jâmbico grego. Giovanni Rucellai compôs *Rosmunda* e *Orestes* (1525). Cinzio escreveu *Orbecche* (1541) com um desenlace atroz: várias cabeças cortadas são apresentadas numa bandeja, ao mesmo tempo que se descreve a carnificina.

Os arquitectos italianos Sebastiano Serlio, Marco Vitruvio Pollion e Leon Baptista Albert deram as directivas para a construção da cena trágica. Os seus tratados de arquitectura foram traduzidos em francês por Jean Martin em 1545, 1547 e 1553. Era seu desejo criar

um local teatral de harmonia com a nobreza das personagens: os ornamentos da cena trágica «enriquecem-se de colunas, frontispícios, estátuas e outros aparatos que dêem a Realeza e a Senhoria»⁶⁹.

Em França⁷⁰, a primeira tragédia original foi *Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze, representada em Lausana, em 1550. A *Cléopâtre captive* de Etienne Jodelle, em decassílabos e alexandrinos, foi representada em Paris, em 1552, no Hotel de Reims, e fixava a fórmula da tragédia renascente, à maneira de Séneca. O coro de mulheres alexandrinas aparece no final de cada acto e dialoga por vezes com as personagens. Loys Desmases intitulou *Tragédies Saintes* a trilogia dos seus dramas religiosos: *David combattant*, *David Triomphant* e *David fugitif* (1557) que conheceram numerosas edições. Jacques Grévin fez representar a sua tragédia *César* em 1561 e Jean de la Taille tinha terminado *Saul le furieux* em 1562. O irmão, Jacques de la Taille, morto com 21 anos em 1562, tinha escrito seis tragédias. Robert Garnier compôs sobre a história romana *Porcie*, *Cornélie* (1574); sobre a fábula grega *La Troade* (1579), *Antigone* (1580); e sobre um assunto bíblico *Les Juives* (1582).

Em Espanha não houve tragédia original. As *Primeras tragédias españolas* de Jerónimo Bermudez foram publicadas em 1577. A partir do final do século XVI o teatro espanhol evolui para o género misto da *comedia*.

Em Portugal, Sá de Miranda teria escrito uma tragédia, *Cleópatra*, de que só resta uma estância em versos de sete sílabas⁷¹. É a António Ferreira que cabe a honra de ter composto a primeira tragédia original em língua portuguesa, conhecida sob o título de *Castro*, obra-prima do teatro português de todos os tempos.

B — A TRAGÉDIA *CASTRO* DE ANTONIO FERREIRA

1. — *A DATA DA COMPOSIÇÃO*

Já vimos que na Dedicatória de *O Fanchono* ao Príncipe D. João, António Ferreira declarava que essa comédia era a sua primeira obra. E fixámos a data da sua composição nas férias escolares de 1552. A tragédia *Castro* está intimamente ligada a Coimbra, quer pelo tema (amores de Inês e sua execução no Paço de Santa Clara), quer pelas moças coimbrãs do Coro, quer pelas invectivas de D. Pedro ao Mondego, aos montes de Coimbra e à própria cidade. A vida e a morte de Inês fazem parte da história e da tradição de Coimbra, onde António Ferreira fez os seus estudos universitários, de 1543 a 1556. A *Castro* foi, portanto, composta depois de *O Fanchono* e antes que o autor deixasse Coimbra, isto é, entre os limites de 1553 e 1556. António Ferreira viveu no ambiente cultural da Universidade, onde o gosto pelo teatro era grande; já lá estava em 1547 quando vieram Buchanan e Diogo de Teive, tendo necessariamente sofrido influências destes dois grandes humanistas, também eles autores de tragédias. Nas poesias, o poeta testemunha a sua admiração e a sua gratidão a Diogo de Teive a quem dedica a *Écloga V*, «Tévio», e a *Carta II, IV*. A sua dedicação manifesta-se pelos vocativos afectuosos «meu Teive», «bom Teive» e sobretudo por estes versos:

«... mas eu te amo,
eu te honro, douto mestre ⁷², doce amigo. (II, IV, 59-60)

Luís de Matos ⁷³ comparou a *Castro* à tragédia *Ioannes Princeps* e chegou a esta conclusão prudentemente moderada: «Há entretanto certos passos que não podem talvez entender-se como mera coincidência de ideias». Se a influência da tragédia de Teive fosse nitidamente estabelecida teríamos que reportar a data da composição da *Castro* para depois de 2 de Janeiro de 1554, altura em que morre o Príncipe.

2. — AS PRIMEIRAS EDIÇÕES E A ORIGINALIDADE DE ANTÓNIO FERREIRA

Das três peças de teatro de António Ferreira, só a comédia *O Fanchono* foi objecto de uma edição em vida do autor, em 1562. Já vimos que desta edição, anónima, há só dois exemplares. A tragédia foi editada, igualmente anónima, dezoito anos depois da morte do poeta sob o título: *Tragedia muy sentida e elegante de Dona Ines de Castro a qual foy representada na cidade de Coimbra*, Impressa com licença por Manuel de Lira, 1587. Em Dezembro de 1966 pudemos localizar, no Museu Britânico, um exemplar desta edição, o único conhecido até agora ⁷⁴.

Só em 1598 o filho do autor, Miguel Leite Ferreira, publicou as obras em verso de seu pai, sob o título geral de *Poemas Lusitanos do Doutor Antonio Ferreira dedicados por seu filho Miguel Leite Ferreira, ao Príncipe D. Philippe Nosso Senhor*, em Lisboa, por Pedro Craesbeck, 1598 ⁷⁵. A obra era dedicada ao rei Felipe I de Portugal (Felipe II de Espanha) que morreu nesse mesmo ano.

Mas, em 1577, tinha sido publicada em Madrid a obra *Primeras tragedias españolas de Antonio de Silva dirigidas al ilustrissimo Señor don Fernandez Ruiç de Castro y Andrade...*, Madrid, em casa de Francisco Sanchez, Impressor, Ano

de M.D.LXXVII. No início do livro, um soneto de Diego Gonçalvez Duran revela o verdadeiro nome do autor: Jerónimo Bermudez. A colecção contém duas tragédias: *Nise Lastimosa* e *Nise Laureada*, sendo Nise o anagrama de Inês. O texto da primeira corresponde à versão espanhola da tragédia portuguesa, seguindo de muito perto o texto de 1578. É pois evidente que um dos dois autores traduziu o outro. Mas qual é o original? Na controvérsia que se instaurou desde há mais de um século e meio, procedemos metodicamente ao cotejo de todos os argumentos apresentados a favor de um ou de outro. Pudemos pois constatar o fundamento válido dos que eram pró António Ferreira, e também encontrámos objecções positivas contra os que dão a prioridade a Bermudez ⁷⁶.

Por uma via completamente diferente, em 1965, Mitchell D. Triwedi, na sua edição das *Primeras tragedias españolas*, chegava a um resultado idêntico, considerando que, na *Nise Lastimosa*, Bermudez tinha sido o tradutor de Ferreira.

Para a imensa maioria dos críticos e dos leitores o problema parecia definitivamente resolvido a favor de António Ferreira. Mas, a partir de 1975, Roger Bismut, numa série de publicações ⁷⁸, proclamava a originalidade de Bermudez, imaginando em todos os detalhes a existência de um vasto «complot» urdido pelo filho de Ferreira para fazer crer que a tragédia era obra do seu pai, apesar deste ser completamente estranho à sua composição... Os artigos, fruto de uma imaginação prodigiosa, elaborados a partir de hipóteses e confusões, provocaram vivas reacções dos professores Paul Teyssier ⁷⁹, Aníbal Pinto de Castro ⁸⁰ e Adrien Roig ⁸¹. Afinal, o resultado foi o oposto daquele que Roger Bismut

pretendia: a tese tradicional da originalidade de António Ferreira saiu consolidada desta nova polémica. Achamos inútil a reprodução aqui dos pormenores e enviamos o leitor interessado para os estudos citados.

Os textos das edições de 1587 e de 1598 apresentam diferenças importantes, sobretudo no início do acto I e do acto V e nos coros. Em 1587, o primeiro e o último acto começam por um monólogo do Infante. O do acto I compreende 101 versos, dos quais alguns passaram para o monólogo do acto V na edição de 1598.

O Coro do acto I, em 1587, compreende uma primeira parte de 50 versos, 49 «saphicos Hendecassillabos»⁸² e um verso de 4 sílabas; uma segunda parte, composta de 47 versos de «mea rythma» (heptassílabos livres), metro adoptado por Tríssino e os poetas da *Pléiade* francesa. O coro deste acto, na edição de 1598, compreende na primeira parte 4 estrofes em decassílabos e na última 8 estrofes de 9 versos. Trata-se de versos de 10 e de 6 sílabas rimados, com um esquema de distribuição das rimas que lembra as *Canções* de Petrarca ou as de Garcilaso.

3. — O ASSUNTO E OS ANTECEDENTES LITERÁRIOS

António Ferreira tirou da história de Portugal o assunto da sua peça. Trata-se dos amores funestos de D. Inês de Castro e do Infante D. Pedro, o futuro D. Pedro I, 8.º Rei de Portugal. As crónicas de Lopez de Ayala, Fernão Lopes, Rui de Pina e Cristovão Rodrigues Acenheiro registam os factos históricos⁸³. É este o resumo deles, tal como os poderia ter conhecido António Ferreira: Inês, filha bastarda de D. Pedro Fernandez de

Castro, pertencia a poderosa família espanhola. Acompanhou a Portugal D. Constança, a futura mulher de D. Pedro. Este enamorou-se da bela Inês, cuja beleza singular fez chamar-lhe «colo de garça». Nada pôde separar os dois amantes. Para os fazer renunciar ao seu amor adúltero, estabeleceu-se um laço espiritual entre eles escolhendo Inês como madrinha do Infante D. Luís, filho de Constança (a Igreja condenava gravemente as relações amorosas entre a madrinha e o pai da criança). Mas o jovem infante morreu. Tentou-se o exílio de Inês na Extremadura espanhola, no castelo de Albuquerque. Mas em vão. D. Pedro ia ter com ela. Tiveram quatro filhos naturais: Afonso, que morreu criança, João, Dinis e Beatriz. O ressentimento do rei, da corte e do povo iam aumentando contra Inês, resumidos nesta fórmula ameaçadora: «Não se perca Portugal por uma mulher!». Receava-se sobretudo o poderio dos irmãos de Inês, em quem se pressentia a intenção de fazer desaparecer D. Fernando, o herdeiro legítimo do trono, para nele instalar um filho de Inês, o que levaria à preponderância de Castela e à perda da independência portuguesa.

Depois da morte de D. Constança, Inês voltou para o norte do país e, mais tarde, D. Pedro instalou-a em Santa Clara de Coimbra, onde faziam «maridança», no mesmo Paço onde residira a Rainha Santa e no qual só podiam habitar os «príncipes descendentes dela com as suas mulheres legítimas». Enquanto Inês foi viva, D. Pedro não quis nunca confessar que tinha contraído um casamento secreto com ela.

Durante um conselho reunido em Montemor-o-Velho, o rei Afonso IV, pressionado pelos conselheiros, deu autorização para se executar Inês. Ele próprio se deslocou, com alguns homens de armas, ao Paço de Santa

Clara de Coimbra, durante a ausência de D. Pedro, no dia 7 de Janeiro de 1355. Inês foi cruelmente executada, decapitada, segundo os primeiros textos ⁸⁴.

Assim que chegou, D. Pedro possuído de uma grande cólera, prometeu vingar Inês. Revolta-se contra seu pai, em guerra civil, e persegue os conselheiros culpados do assassinio. Dos três que se refugiaram em Castela, consegue apanhar Pero Coelho e Álvaro Gonçalves, depois de um acordo ignóbil com Pedro I, o Cruel, de Castela. Diogo Lopes Pacheco que tinha ido à caça, consegue escapar, refugiar-se em Aragão e mais tarde em França. Foi diante do seu palácio de Santarém que D. Pedro fez aplicar a tortura aos dois acusados, e depois de ele próprio os ter torturado, mandou arrancar-lhes os corações: a Coelho, pelo peito e a Álvaro Gonçalves, pelas costas. O espectáculo foi horrível, tanto mais que o carrasco não estava habituado a esta espécie de suplício.

Mais tarde, D. Pedro procedeu à reabilitação de Inês. A 12 de Junho de 1360, três anos depois da morte de seu pai, proclamou em Cantanhede que a tinha desposado secretamente e que ela era, portanto, sua mulher legítima. Mandou esculpir dois magníficos túmulos de alabastro, em Alcobaça, e fez transportar o cadáver de Inês, com grande pompa, da igreja do Convento de Santa Clara, onde estava sepultada, para o sarcófago que lhe estava destinado com a estátua jacente dela coroada como rainha.

É certo que não podemos apreciar em que medida exacta António Ferreira conhecia os textos das crónicas, já que muitas delas foram publicadas posteriormente. Além disso, grande número de elementos transmitidos oralmente constituíam já uma tradição e uma lenda sobre os amores de Inês, particularmente viva em Coimbra.

O tema já tinha entrado na poesia com as «Trovas ... à morte de D. Inês de Castro» que Garcia de Resende incluiu no *Cancioneiro Geral*, publicado em 1516 ⁸⁵. Mas Eugenio Asensio constatou que existia uma lacuna importante entre as *Crónicas* e a tragédia, o que o levou a analisar dois textos que completam este vazio: a *Crónica de D. Afonso IV* e uma *Carta* de Anrique da Mota (1528) ⁸⁶. A *Crónica* idealiza a heroína, a sua beleza e a dos seus filhos. Apresenta o casamento secreto como tendo sido realizado e faz de Inês um modelo de amor cavalheiresco. A *Carta* é uma mistura de prosa e verso. Um cavaleiro, depois de se ter perdido, penetra com o cavalo em um ambiente de além-túmulo. Num palácio de jardins sumptuosos, Inês, ricamente vestida, recita um poema. Em seguida é assassinada numa câmara vizinha, perto dos filhos. D. Pedro aparece, beija-a e retira-se, coberto do sangue da sua bem amada. Muitos elementos desta «visão de Inês de Castro» encontram-se na tragédia.

É provável que, como para a maior parte dos grandes acontecimentos históricos da Idade-Média Ibérica, tivessem nascido alguns romances destes amores trágicos. Transposição poética de fragmentos soltos das velhas crónicas, criações anónimas e espontâneas depois de um estado latente em que a lenda transforma e idealiza a história, estes romances asseguraram a transmissão do tema numa incessante reelaboração.

4. — ANÁLISE DA TRAGÉDIA

A peça começa por um hino de alegria, invocação de Inês ao esplendor do dia. A protagonista aparece e fala em primeiro lugar, o que a faz ser logo de início o centro de atenção. Dirige-se às suas amigas, que constituem o

coro das coimbrãs, raparigas e mulheres de Coimbra, as mais aptas a compreender Inês, os seus sentimentos, as suas esperanças e as suas angústias. São um agradável conjunto de juventude e de beleza, o que também faz parte do espectáculo. Tudo é luz, tudo é alegria. O dia está radioso e o poeta soube unir harmoniosamente todos os elementos de uma sensualidade na qual participam todos os sentidos: beleza e juventude, sol e luz, flores, cores e perfumes, suave música e doce canto. Este quadro de felicidade e volúpia incita ao gozo dos prazeres da vida, o primeiro verso, «colhei, colhei alegres», convida a um *Carpe diem* presente e renovado.

A Ama que, por simpatia natural, compreende intuitivamente os sentimentos profundos de Inês, pressente já, na euforia geral, nesta explosão súbita, no transbordar excessivo da alegria de Inês, a natureza efémera desta felicidade. Ela conhece a angústia profunda que há no fundo do coração da sua senhora, que mistura as lágrimas aos risos. O diálogo de perguntas e respostas informa o espectador da situação, substitui judiciosamente o Prólogo e constitui uma exposição interna. Inês faz um regresso ao passado e situa com solenidade os seus amores na cronologia da história de Portugal, lembrando a sucessão dos reis até ao seu amante D. Pedro, futuro herdeiro do trono. Aborda os factos de um passado mais recente: o casamento infeliz com Constança e a sua morte, que deu a liberdade a D. Pedro. Insiste no amor deste, no amor dos filhos, fruto da sua paixão, na promessa de casamento que ele acaba de lhe fazer. Notemos que Ferreira, preocupado com a concentração da acção, começa a peça depois da morte de Constança, o que é também um processo ardiloso para diminuir a culpabilidade dos dois amantes. D. Pedro,

viúvo, pode dar-se a outro amor. A noção de pecado ou de falta fica assim reduzida ao mínimo, e nada haverá que possa vir a diminuir a simpatia dos espectadores pelos dois amantes e a conseqüente compaixão que eles inspiram. Inês revela os seus inimigos: o rei, os conselheiros, o povo cego. As dúvidas da Ama sobre a constância da Fortuna e a duração da felicidade, introduzem, logo no final da cena I, uma inquietude que vai aumentando à medida que a acção decorre.

D. Pedro, num diálogo com o seu Secretário (designação que se deve tomar no sentido etimológico: aquele a quem se confiam os segredos), exprime a firmeza do seu amor, a sua resolução inquebrantável de continuar fiel aos seus compromissos. O leal Secretário, na situação de subordinado, considera seu dever opor-se ao Infante numa intenção de salvaguarda de um interesse superior. Tem a coragem de lhe indicar os perigos de uma tal paixão e de lhe lembrar os deveres de um Príncipe responsável pelo Estado. D. Pedro dirige-se a Deus numa espécie de oração que realça e santifica o seu amor e dá majestade e crédito às suas declarações. Um duelo verbal instaura-se entre o Príncipe e o fiel servidor. O debate tem por objecto a legitimidade do poder, a monarquia de Direito divino, o livre-arbítrio, o amor e a razão, a honra e a vida. As teses apresentadas são inconciliáveis. O Coro intervém para apoiar o «Conselheiro fiel, ousado e forte» (I,364), que soube elevar o debate ao plano da consciência. O Infante, fora de si, torna-se agressivo e deixa extravasar a sua cólera: «Vai-te diante de mim, fuge minha ira» (I,480). A sua violência está bem em conformidade com a imagem da pessoa «Pedro, o Cru», «Pedro, o Justiceiro», que nos deixou a História.

O Coro divide-se em duas partes (Coro e Anticoro). A primeira, expõe as delícias do amor; a segunda, os danos deste tirano dos corações. As considerações gerais estão perfeitamente integradas na economia do Acto, ao estabelecerem um paralelo: o amor e a felicidade no início, os desvarios da paixão e as infelicidades, em seguida. No último verso, «Ao cego Infante seu arrependimento» (I,218), a expressão «cego Infante» refere-se, logicamente, a Cupido, mas invoca também o Infante D. Pedro, cego de amor. A construção paralelística do Acto I aparece mais perfeitamente ainda, ao distinguir os três movimentos compostos de «personagens» do mesmo sexo:

1. duas mulheres: Inês / Ama;
2. dois homens: Infante / Secretário;
3. duas partes do Coro de mulheres: Coro I / Coro II.

Em cada grupo, o primeiro elemento (Inês, Infante, Coro I) exalta o amor, enquanto que o segundo (Ama, Secretário, Coro II) exprime as restrições e condenações desse amor. Este acto conjuga harmoniosamente a exposição e a expressão líricas. No final do Acto I já conhecemos os dois protagonistas (a dama e o galã), os acontecimentos anteriores, a situação presente e os perigos iminentes que ameaçam o amor dos dois amantes na pessoa de Inês.

O Acto II põe em cena, pela primeira vez, o terceiro protagonista (o Velho), El-Rei D. Afonso IV e os seus dois conselheiros, Pero Coelho e Diogo Lopes Pacheco. O Coro das Coimbrãs só intervém no final do acto.

Constatemos imediatamente que António Ferreira, deliberadamente, limitou a dois o número dos conse-

lheiros, enquanto a História nos deixou muito mais nomes dos membros do conselho de Montemor-o-Velho. Falta sobretudo Álvaro Gonçalves que foi torturado e executado em Santarém. Na realidade, foi um Conselho integral que se reuniu em Montemor para decidir da sorte de Inês. António Ferreira, numa louvável preocupação de concentração dramática preferiu ao Conselho colectivo e anónimo os Conselheiros particulares, individualizados pelos seus nomes. Levando mais longe a redução, dos três conselheiros consagrados pela História só reteve dois para a sua tragédia.

Contrariamente ao que se julgou durante séculos, só há um Coro na *Castro*, como demonstrámos num estudo de 1966 ⁸⁷ e na nossa edição da tragédia. Foi depois de uma interpretação errada da abreviatura *Co* do texto de 1598 que as edições posteriores puseram em lugar de «Coelho um «Coro de Conselheiros», no Acto II, fazendo ao mesmo tempo de Coelho uma personagem muda, o que era o cúmulo para este audacioso Conselheiro que foi executado por ter falado de mais!

O velho rei aparece-nos abatido pelas responsabilidades do poder. Dirige-se com fadiga e amargura ao seu ceptro de ouro (ou dourado) atributo da realeza, símbolo da riqueza e do poderio. Os dois Conselheiros sublinham a nobreza da sua função e a gravidade dos seus deveres para o bem do povo. Das generalidades preliminares, a discussão passa para o escândalo presente causado pelo Infante e pelos seus amores culpados com Inês. Expressão da voz do povo, eles insistem nos graves perigos que esta conduta nefasta faz correr ao reino, e pedem a morte de Inês. O rei resiste, propõe outras soluções: mosteiro, exílio, de que os Conselheiros demonstram a ineficácia. O rei acaba por ceder. Tal como

Pôncio Pilatos, deixa aos seus ministros a responsabilidade da terrível decisão: «I-vos aparelhar, que em vós me salvo» (II,175). Ficando só, toma Deus como testemunha, inveja a sorte do «pobre lavrador». Mostra-se perturbado e mais humano.

O coro (36 versos pelo Coro I dispostos em 9 quartetos de 3 sáficos decassílabos e um adónico de 4 sílabas; 50 versos de meia rima, hexassílabos), retoma as considerações paradoxais do rei: as dificuldades do cargo real e as vantagens de uma *aurea mediocritas*. Sublinha a gravidade da desobediência filial (tema já presente em *O Fanchono*) e dirige-se ao rei para lhe lembrar que ele, Afonso IV, já se tinha sublevado também contra seu pai. Evoca a mágoa da Rainha Santa Isabel, interpondo-se entre o marido e o filho. O Coro vê, na situação actual, a expiação de um erro, de um pecado, o castigo divino de D. Afonso IV: o filho opõe-se-lhe, como outrora ele se opusera a D. Dinis:

«Agora ardes nestoutro [fogo]
Justiça de Deus grande! (II,309).

Com o Acto III, a alternância mulheres / homens é, uma vez mais, respeitada. Inês aparece sozinha no início (com os filhos, não citados, visto que não falam). A Ama só intervém no verso 35. A exclamação de Inês no verso 36: «Ó ama minha!», e as perguntas insistentes da Ama provam que esta não tinha ouvido o monólogo preliminar em que Inês, toda a tremer, evoca o sonho mau que tinha tido durante a noite.

É um pesadelo medonho, que constitui um contraste marcante com a cena I do primeiro Acto. Desta vez, o sol é o libertador de uma noite pavorosa; Inês evoca os horrores dessa noite profunda. Todos os elementos que

inspiram o terror estão reunidos: Inês só, nas trevas, num «bosque escuro e triste», com «fêras espantosas». O espectador compreende que se trata de um sonho premonitório e ela própria o receia:

«Tremo inda agora, tremo. Deus afaste
De nós tão triste agouro!» (III,15-16)

O simbolismo é evidente: o «bravo lião... logo manso» é o rei Afonso, o Bravo, capaz de mansuetude e compaixão; os «bravos lobos» são os Conselheiros que se encarniçam contra Inês. Este sonho anuncia a sua morte violenta. É uma passagem essencialmente lírica, onde Ferreira soube exprimir a perturbação da jovem, a saudade que a constrange, o terror que sentiu e que se prolonga ainda, com manifestações orgânicas, tais o tremor e a opressão. Conjuntamente, Inês traduz a sua vitalidade, o seu profundo desejo de viver para D. Pedro e para os filhos, que saíam ao pai. Inês é a amante-mãe. Com abnegação, nem pensa nela, mas nos seres que lhe são queridos: o amante e os filhos. Quer acreditar no porvir possível, feliz para os frutos do seu amor: «*Crescereis vós primeiro ...*» (III,23). Mas este futuro verbal e impossível soa falso aos ouvidos dos espectadores. Está criada uma expectativa. A morte de Inês é irremediável, ela está condenada. A tensão dramática cresce. As pobres palavras de consolação da Ama não poderão grande coisa. Maternal, queria tranquilizar Inês, mas ela própria está horrivelmente inquieta.

O Coro intervém gravemente, chorando:

«Tristes novas, cruéis,
Novas mortais te trago, Dona Inês» (III, 167, 168).

Evita caridosamente dar a fatídica notícia de maneira abrupta e repara a infortunada para a morte, que revela finalmente: «É tua morte» (III, 175). Mas Inês, num esquecimento total de si mesma, pronuncia este verso que foi justamente qualificado de «sublime»⁸⁸:

«É morto o meu Senhor? O meu Infante» (III, 176). De maneira inesperada, O Coro recomenda-lhe que fuja, Inês repete este conselho à Ama e afirma a sua vontade de ficar, de fazer face às situações, como uma verdadeira personagem de tragédia: «Eu fico, fico só, mas inocente» (III, 204). Este verso prefigura a sua atitude do acto IV. A primeira parte do Coro deplora os erros da juventude, o carácter inexorável do tempo. O tempo na tragédia é, a partir de agora, a duração da vida que falta, o intervalo cada vez menor que separa o momento presente da morte iminente de Inês.

No acto IV, Inês é confrontada pela primeira vez com aqueles que vão decidir da sua vida ou da sua morte: o Rei tem o poder da decisão suprema e os Conselheiros exigem obstinadamente a morte imediata de Inês. Notemos que esta cena, muito importante, é aquela em que intervém o maior número de personagens (quatro e o coro que fala desde o início). É a única vez que estão em conjunto personagens de sexos diferentes. É preciso acabar, é preciso acabar depressa! Logo no primeiro verso, Pacheco dá o tom de todo o acto: a pressa impõe-se:

«A *presteza* em tal caso é bem seguro» (IV,1), e ele confirmá-lo-à várias vezes:

«Foge o tempo» (IV,80)

.....
«Despide esta tua alma desse corpo
Em bom estado, e seja *prestemente* (IV,94-95).

O coro, por caridade compadecida, para abreviar a dor insuportável de Inês, aconselha-lhe igualmente a pressa:

«Eis a morte
Vem. Vai-te entregar, vai *depressa*.
Terás que chorar menos». (IV, 6, 7, 8).

Esta precipitação, que sabemos irreversível e fatal, leva a tensão dramática ao clímax. Inês, a acusada, está diante dos seus juízes. Sozinha e desamparada, só tem os filhos mudos e frágeis como amparo. É ela mesma que vai assegurar a sua defesa. Não esqueçamos que António Ferreira era alto magistrado, e organizou os debates com mão de mestre. Soube dar aos Conselheiros, conscientes do seu dever e fortes com sua boa intenção, argumentos persuasivos, capazes de ganhar a decisão. A resistência do rei torna-o mais humano, prudente e misericordioso. A argumentação hábil da vítima, que se defende com dignidade, faz pesar a balança para o seu lado contra a obstinação dos Conselheiros. Inês declara-se não-culpada. Mostra-se doce, obediente, respeitosa, afirma a sua inocência e refugia-se no seu amor, confiante na bondade do rei. O seu crime é amar o filho deste, ser amada por ele e amar as crianças que são os netos de D. Afonso. Faz um apelo à voz do sangue. Os termos familiares para designar os laços de parentesco integram-na na família real. É assim que ela se apresenta ao rei:

«Meu senhor,
Esta é a *mãe* de teus *netos*. Estes são
Filhos daquele *filho* que tanto amas. (IV, 18-20)
.....
.....«porém, possam
Estes *moços*, teus *netos*, defenderem-me» (IV, 49-50)

Dirige-se pateticamente aos filhos, inocentes, e pedelhes que intervenham com as suas lágrimas:

«..... Ai! Meus *filhos*,
Chorai, pedi justiça aos altos céus
Pedi misericórdia a vosso *avô...*» (IV, 184-186)

O emprego dos possessivos afectivos estreita os laços familiares. A presença das crianças em cena torna o quadro mais triste. Eles não podem falar, mas choram, agarrados às saias da mãe lavada em lágrimas ...

O velho rei, sensível à juventude, ao encanto de Inês, enternecido pela desgraça daquela pobre mulher e dos filhos, causada pelo Infante, fica finalmente vencido, cede e concede-lhe a vida:

«.....Ó mulher forte!
Venceste-me, abrandaste-me!... Eu te deixo.
Vive, em quanto Deus quer». (IV, 207-209).

Estas palavras dissipam a angústia e fazem nascer uma esperança imensa. A decisão real é imediatamente aprovada pelo Coro. Mas é violentamente atacada pelos Conselheiros, que invocam a poderosa razão de Estado, as desgraças que esta clemência pode trazer ao reino, o perigo em que incorre o Príncipe legítimo, D. Fernando. O rei cede de novo e as suas palavras lembram, uma vez mais, as de Pôncio Pilatos:

«Eu não mando nem vedo. Deus julgue,
Vós outros o fazei, se vos parece
Justiça assi matar quem não tem culpa». (IV, 284-286).

Esta atitude poderá parecer covarde e indigna. No entanto, António Ferreira levou ao mais alto grau o carácter do velho rei dilacerado entre o que se lhe mostra

como dever e a sua compaixão, fazendo-o resistir até ao fim. As suas hesitações salvam-no. Assim que a sentença é executada, exprime um desgosto profundo:

«Afronta-se minha alma. Oh! quem pudera
Desfazer o que é feito! (IV, 310-311).

Tem-se o sentimento de que António Ferreira fez tudo para «salvar» Inês. Atrasou o mais possível a sua execução. Mas não podia ir mais além (e o rei que pôs em cena também não). A História, conhecida de todos, impunha o desenlace sangrento da tragédia. Por outro lado, o autor diminuiu a responsabilidade do rei e salvaguardou a sua dignidade, lançando a verdadeira culpabilidade sobre o povo e os seus «clamores» e insistindo sobre o papel decisivo dos Conselheiros, que agem em nome do bem comum, segundo os princípios de Maquiavel em *O Príncipe*.

Por respeito pela lei de «bienséance» a horrível execução não tem lugar em cena. É o Coro que se encarrega de a anunciar e de a descrever. A narração, num canto alternado, toma uma forma poética muito elaborada: uma sextina de que cada parte do Coro pronuncia uma estrofe — seis estrofes de seis versos e um terceiro final, ou seja, 39 versos decassílabos. Em posição de rima voltam os substantivos: Amor — Olhos — Morte — Vida — Nome, retomados no interior ou no fim dos três versos finais. Isto é, cada um destes substantivos aparece, pelo menos, sete vezes. São eles que dão o sentido profundo à peça. O terceiro final condensa o conjunto:

«*Amor*, quanto perdeste nuns sós *olhos*
Que debaixo da *terra* pôs a *morte*
Tanto eles mais terão de *vida e nome*». (IV, 348-350).

Agora é o conjunto de todo o Coro que continua e o primeiro verso desta última parte exprime as lágrimas comuns: «*Choremos todos* a tragédia triste» (IV, 351). A primeira pessoa do plural do verbo «chorar» agrupa todos os membros do Coro e inclui também os espectadores: a união realiza-se na exteriorização da dor. É a concretização da «catársis», finalidade fundamental da tragédia. A piedade por Inês manifesta-se num choro geral.

O Coro pormenoriza o quadro lastimável da heroína executada, perto dos filhos, perdendo o sangue ⁸⁹ e a beleza, e anuncia a vingança cruel:

«Ó mãos tão duras, ó corações duros,
como pudestes fazer tal crueza?
Outras mãos venham, que vo-los arranquem
Com mor crueza. (IV, 371-374)

.....
Tu, Deus, que o viste, ouve o clamor justo
Daquele sangue, que te está pedindo
Crua *vingança*. (IV, 374, 386-388)

A última palavra do acto é *vingança*. D. Pedro vai defini-la no acto seguinte.

O Acto V, que vem depois da *catástrofe*, pareceu a alguns um epílogo inútil. É o acto mais curto, menos de um terço do primeiro. É também aquele em que intervêm menos personagens, dois somente; D. Pedro e o Mensageiro.

Começa pelo monólogo do Infante, de 41 versos decassílabos. No meio de uma natureza amiga e confidente, numa associação lírica dos elementos dessa natureza à sua paixão, D. Pedro exprime o seu amor por Inês. A presença da amada tem um poder misterioso sobre a criação, sobre os seres e sobre as coisas. Uma

correspondência e uma comunhão estabelecem-se entre a natureza e o ser amado. Numa idealização perfeita, Inês torna-se um ser único, superior. Mas, infelizmente, Inês está morta! Já não poderá ouvir os gritos de amor do seu amante fiel: «Ó Castro, Castro, meu amor constante!» (V,21). A compaixão alarga-se ao desafortunado Infante, visto que só ele ignora a horrível realidade. D. Pedro continua a exprimir os seus projectos, os seus votos de felicidade, em uma série de futuros, brutalmente trágicos, pois o espectador sabe que tudo aquilo não tem sentido, é impossível:

«Rainha te *verei* deste meu reino (V,35).

.....
Então *serão* meus olhos satisfeitos;

Então se *fartará* da glória sua

Esta alma, que anda morta de desejos. (V, 39-41).

O Mensageiro faz irrupção na cena II. Tal como o Coro do Acto III em relação a Inês, ele não ousa anunciar brutalmente a D. Pedro a fatal nova. Utiliza os mesmos eufemismos, «tristes novas», «novas cruéis». Mas a revelação tem de ser feita forçosamente, inexorável e definitiva: «É morta Dona Inês que tanto amavas» (V,52). Segue-se a descrição da cruel execução. É a segunda narração da morte de Inês, depois que o Coro interveio no Acto IV, logo após o acontecimento.

O Infante clama o seu desespero, apenas interrompido por quatro versos do Mensageiro, e só para evitar um longo monólogo. As tiradas de D. Pedro são uma bela passagem lírica esperada pelos espectadores. Exclamações, apóstrofes e interrogações dão aos versos um ritmo ofegante, entrecortado, traduzindo a perturbação da alma, a dor do coração e a raiva do espí-

rito. É a reacção natural de D. Pedro, o Cru, injuriado através do ser que lhe era mais querido. Espanta-se de continuar a viver, enquanto a sua amante está morta:

«Eu vivo e tu és morta? Ó morte crua!
Morte cega, mataste minha vida
E não me vejo morto? (V, 76-79).

Esta estupefacção é consequência da concepção platónica do amor ⁹⁰, segundo a qual o amante vive no objecto amado, pois as almas dos que se amam estão confundidas. Camões resumiu esta teoria num só verso do soneto 41: «Transforma-se o amador na cousa amada». Num eco ampliado da visão do sonho premonitório, o Infante assimila os assassinos de Inês a «diões bravos» e «tigres», «serpentes», sedentos «deste meu sangue». A tragédia passa assim da fusão das almas à do sangue.

Inês é qualificada pelos mais laudativos adjectivos: «Inocente, fermosa, humilde e santa». (V, 86). Tal como a origem do seu nome ⁹¹, Inês é comparada a uma «ovelha mansa» e reaparecem os qualificativos de louvor:

«.....Aqueela ovelha mansa,
Inocente, fermosa, simples, casta,
Que mal vos merecia? (V, 102-104).

Os epítetos «casta» e «santa» podem surpreender, mas provam que a idealização da heroína é levada ao mais alto grau. A pureza do amor de Inês dá-lhe castidade e santifica-a.

Numa solene prosopopeia, o Infante dirige-se à paisagem dos dias felizes, à volta de Coimbra, a mesma que acolhia as suas confidências de amor e de esperança

no início do Acto V, a mesma que foi testemunha de uma tão grande ignomínia. Em seguida, evoca a beleza de Inês viva e imagina o seu corpo sem vida, desfeito pela morte, triste quadro já apresentado pelo Coro do Acto IV. O luto dos corações estende-se a toda a natureza, a Coimbra e ao Mondego, e para sempre.

Consciente da sua culpa por ter deixado Inês sozinha e sem defesa, D. Pedro promete vingá-la, revoltando-se contra o pai que já não é seu pai mas seu inimigo. Os corações dos Conselheiros serão arrancados por suas próprias mãos:

«Abra eu com minhas mãos aqueles peitos.
Arranque deles uns corações feros,
Que tal crueza ousaram, então acabe». (V, 152-154).

Estes versos resumem a vingança confirmada nas *Crónicas*. Mas António Ferreira teve o bom gosto de não insistir, de não desenvolver o espectáculo horrível das torturas, de não exhibir o cadáver de Inês, de não apresentar a cerimónia macabra da coroação *post mortem*, diferentemente de Jerónimo Bermudez na sua segunda tragédia *Nise Laureada*.

O Infante termina dirigindo-se a Inês, no céu, fazendo-lhe uma série de promessas: a sua elevação a Rainha, os filhos que serão feitos Infantes. Ela será sepultada em sepultura real, e ao mesmo tempo, assegura-lhe a constância do seu amor. O seu corpo repousará perto do dela, «Até a fim do Mundo» como está indicado no túmulo de D. Pedro, em Alcobaça. E a sua alma irá juntar-se à de Inês na Eternidade. As últimas palavras da peça são «pera sempre», testemunho dessa Eternidade adquirida pelo amor.

5. — A «CASTRO», TRAGÉDIA CLÁSSICA

A influência dos Antigos é manifesta na tragédia. António Ferreira escolheu como título um nome próprio, *Castro*, o da protagonista, como era o caso de numerosas tragédias: *Antígona*, *Electra*, *Fedra*, *Medeia*. Notemos que, às suas comédias, tinha dado um título com um substantivo comum: *O Fanchono*, *O Cioso*, precedido de artigo. Este costume será observado geralmente no teatro clássico francês, por exemplo, *Iphigénie*, *Andromaque* são tragédias; *L'Avare* e *Le Jaloux* são comédias.

António Ferreira respeita os grandes princípios da *Poética* de Aristóteles, retomados na *Arte Poética* de Horácio. Ele era, aliás, um grande admirador deste autor latino, a quem chamava afectivamente «o meu Horácio»:

«Poeta seja Maro, e seja Homero,
E seja o meu Horácio, a quem obedeço».
(*Carta II*, XII, 19-20).

A *Castro* está dividida em cinco actos, como aconselha o Mestre latino. O número de personagens é reduzido: oito (sem contar o Coro e os filhos de Inês, que não falam). Aparecem sempre em pequeno número em cena: 1 (monólogos), 2, 3 e, no máximo, 4 na primeira cena do Acto IV. Esta cena é, aliás, a única fuga ao preceito de Horácio: «nec quarta loqui persona laboret» (V,192) — o que explica a supressão do 3.º Conselheiro e a ausência da Ama.

O assunto é tratado com gravidade e com um desenlace trágico. Todas as personagens são de classe elevada: Rei, Príncipe, dama nobre, nobres cavaleiros. A Ama não é uma criada, mas uma nobre dama que educara Inês. A Ama confidente e maternal aparece também em

numerosas tragédias antigas. Não há nada de trivial, nem de vulgar na linguagem, que evita mesmo uma familiaridade demasiada ⁹². O estilo é nobre e elevado. Conceitos morais e sentenças bem moldadas vêm muitas vezes dar-lhe relevo.

A peça está escrita em verso, com um particular cuidado de variedade nos Coros para adaptar o género e o metro poético à expressão lírica dos sentimentos. O emprego dos versos sáficos-adónicos é uma tentativa de António Ferreira para adaptar à língua portuguesa os metros utilizados pelos Antigos. Almeida Garrett ⁹³ insiste na beleza dos Coros da *Castro*: «Os Coros que, sem paixão, são superiores a todos os exemplares da Antiguidade, e não têm que invejar os tão gabados da *Atalia* de Racine». Reconhece que a versificação de Ferreira é, em certos passos, «dura», mas não deixa, no entanto, de concluir: «... essa mesma é por vezes bela; e para bons entendedores muito há aí que estudar; e oxalá que os nossos dramáticos lessem e relessem bem a *Castro*, e aprendessem ali, pelo menos, naturalidade e verdade de expressão que tanto lhes falecem».

A acção é una. A personagem de Inês confere-lhe a sua unidade. Está presente nos Actos I, III e IV. Quando não está em cena, todas as personagens pensam nela e o assunto é ela. Toda a peça está centrada na sorte de Inês: a sua felicidade possível, o seu julgamento, a sua condenação, a sua execução.

António Ferreira condensou o mais possível a acção. Retoma os acontecimentos muito perto do seu desenlace, no momento em que o drama se vai dar e a crise surge. Resume habilmente os factos precedentes logo no início e só evoca a vingança futura no final. A acção é simples, despida de peripécias. Não se passa nada estranho ao

drama e ao seu desenlace, não por pobreza de imaginação mas por uma preocupação clássica de simplicidade. Os verdadeiros motivos são interiores, do domínio psicológico das personagens. Tudo se passa nos espíritos e nos corações. O choque provém da oposição de deveres diferentes, ou de concepções diferentes do Dever, do Bem, da Justiça, da Honra, segundo as diversas personagens, que dão a impressão de exercer o seu livre-arbítrio, de serem livres, o que reduz o papel da Fatalidade ⁹⁴, mesmo se o Destino (Fortuna) é evocado logo na primeira cena.

No que diz respeito à unidade de tempo, o espaço de 24 horas aconselhado por Aristóteles é respeitado. António Ferreira não dá nenhuma indicação precisa sobre o tempo. A primeira cena pode desenrolar-se de tarde, o Acto II, perto da noite. Inês sonha durante essa noite, é julgada e executada no dia seguinte. O Infante é informado pouco depois pelo Mensageiro. Constatamos, sobretudo, a ausência de qualquer hiato entre as cenas e os actos, que se seguem sem interrupção do decorrer do tempo. Pelo contrário, há uma precipitação, um desejo de andar depressa, uma tensão pela premência e fuga angustiante do tempo.

Em relação à regra da unidade de lugar, introduzida posteriormente pelos italianos, pode-se considerar que todos os actos se passam no mesmo local geral, que seria Coimbra e os seus arredores imediatos. Os actos I, III e IV podem ser situados no Palácio de Santa Clara. O Conselho do Acto II realizou-se, historicamente em Montemor-o-Velho, mas, usando de liberdade teatral, António Ferreira pôde fazê-lo desenrolar-se na Alcáçova de Coimbra. Quanto ao Acto V, a existência do Mensageiro implica uma distância. Sobre este ponto, a

ausência de D. Pedro (que tinha ido à caça) respeita a verdade histórica. O encontro com o Mensageiro faz-se perto da cidade, como provam as interpelações ao Mondego, aos «montes de Coimbra» e à própria cidade.

A imitação dos Antigos, em particular dos trágicos gregos e de Séneca, é muito nítida na *Castro*⁹⁵. Mas há também a influência de muitos textos alheios ao teatro, e, sobretudo, uma influência mais geral de temas caros aos Antigos, como fora o caso para outras obras de António Ferreira.

A invocação ao dia radioso no início da peça lembra a do final do «Prólogo» do Íon de Eurípides, que também se encontra noutras peças, como *Agamémnon* de Séneca, em que há a celebração do dia que traz a felicidade (vv. 392 e segs., 402 e segs.). O Coro final do Acto I é inspirado da *Fedra* de Séneca (vv. 274-356); o texto da edição de 1587 está ainda mais próximo do original latino. O tema figura também no Coro da *Octávia* do pseudo-Séneca (vv. 806-819).

No Acto II, a ideia da moderação necessária aos reis está presente no *Hercules furens* de Séneca. No Coro final deste acto, as considerações a propósito das pessoas de mais alta posição, que são mais vulneráveis aos golpes da Fortuna que os humildes, figura na *Octávia* (vv. 371-384). Encontramo-los também na *Fedra* (vv. 1125-1140) e *Agamémnon* (vv. 57-107) de Séneca. O elogio da vida modesta, da *aurea mediocritas* é inspirado no *Beatus ille ...* de Horácio (Épodo II).

No Acto III, Inês dirigindo-se aos filhos diante do Rei, lembra a Andrómaca das *Troades* de Séneca, dirigindo-se ao filho diante de Ulisses (vv. 766 e segs., 792 e segs.). Os sonhos premonitórios são frequentes nas tragédias antigas. Nas *Troades*, Andrómaca narra o sonho que acaba

de ter e a perturba: viu Heitor que lhe recomendou que levasse o filho (vv. 438-488). A maior parte das vezes, António Ferreira adaptou e integrou bem as imitações que fez ao assunto e à situação da sua tragédia, transpondo-as num estilo apropriado.

O tema da *Castro*, velho de dois séculos aquando da composição da peça, tem a elevação de um grande acontecimento nacional. É uma história verdadeira, vivida, e por este facto provoca o interesse, o crédito e a adesão. A «catársis» que resulta da sua representação é mais intensa e eficaz. Fernão Lopes na *Crónica de D. Pedro I* (Cap. XLIV) sublinhava já o carácter excepcional desta história de amor verídica, superior às histórias mitológicas inventadas, como as de Ariana ou de Dido. Além disso, Inês tornou-se para os portugueses uma antepassada epónima, aureolada de majestade, com numerosa descendência em variadas famílias reais da Europa. A tradição, as lendas, os túmulos de Alcobça perpetuavam a sua lembrança e faziam dela uma personagem mítica.

O drama provém essencialmente da confrontação do amor e da razão de Estado. Maquiavel já tinha exposto a supremacia do interesse nacional sobre outras considerações, e até sobre a própria vida dos súbditos. Se se tratasse somente de uma oposição amor-dever, não teria a gravidade necessária para construir uma tragédia, já que o amor deveria ceder ao dever. Mas, na peça, D. Pedro comprometeu-se diante de Inês com juramentos que lhe fez e, por isso, tem deveres para com ela que se opõem a outros deveres para com a Pátria, à concepção do bem comum da parte dos Conselheiros e do Rei que os escuta. A origem do drama é por isso o amor, o amor «constante» de D. Pedro.

Enquanto habitualmente é o ódio que faz correr o sangue, aqui, paradoxalmente, Inês será executada porque foi amada. Além disso, o amor de D. Pedro não acaba com a morte da sua amante. Pelo contrário, perdurará e sublimar-se-á eternamente. O mito está criado: o Amor mais forte que a Morte. No Canto III de *Os Lusíadas*, Camões fará entrar na epopeia o tema de Inês de Castro, retomando com o seu incomparável lirismo o mito que a *Castro* de António Ferreira tinha ajudado a criar e a difundir.

A nossa análise não fez mais que confirmar a qualidade desta obra-prima que é a tragédia *Castro*. O mérito de António Ferreira aparece mais ampliado ainda se se considerar a época da composição, meados do século XVI, cerca de 80 anos antes do *Cid* de Corneille. Menéndez y Pelayo ⁹⁶ reconheceu a supremacia desta tragédia: «La *Castro* de António Ferreira, el primero que dignamente emuló entre los modernos la fuerza poética de Eurípides, se levanta en el campo de la tragedia como un mármol clásico, bello y solitario».

A peça tem sido uma das mais levadas à cena ao longo dos tempos. Já a edição de 1587 indicava que tinha sido representada em Coimbra, como o fora a comédia *O Fanchono* do mesmo autor. Independentemente de outras representações que tenha tido nos séculos passados, podemos citar já no século XX as interpretações pela Companhia Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro em 1934 e 1936, no teatro Nacional D. Maria II, e ao ar livre em Braga e em Alcobça. A este espectáculo, em 25 de Agosto de 1934, que foi um grande êxito, assistiram mais de 6000 espectadores, segundo as crónicas jornalísticas da época.

António Ferreira, pelos seus poemas, pelas suas duas comédias e pela sua tragédia, demonstrou que a língua portuguesa, tantas vezes criticada, abandonada e desprezada em Portugal pelos seus contemporâneos, podia ser usada com beleza nos mais diversos géneros, inclusive o género nobre da tragédia.

IV — EDIÇÕES DAS OBRAS DO TEATRO CLÁSSICO PORTUGUÊS

COMÉDIAS DE SÁ DE MIRANDA

- Comédia dos Estrangeiros*, Coimbra, por João de Barreira, 1559, 87 p.
Comédia dos Vilhalpandos, Coimbra, António de Maris, 1560, 59 f.
Comédia dos Vilhalpandos, Coimbra, António de Maris, 1560, 63 f.
Comédia intitulada Os Estrangeiros, Coimbra, António de Maris, 1561, 43 f.
As Obras do celebrado Lusitano, o doutor Francisco de Sá de Miranda, por Manoel de Lira (insere a *Comédia Os Estrangeiros* e a carta com que o seu autor a remeteu ao Infante D. Henrique), 1595, 4, 186 f.
As Obras do Doutor Francisco de Sá de Miranda, agora de novo impressas com a relação de sua qualidade e vida, por Vicente Alvarez, 1614, 12, 160 f.
Comédias famosas portuguesas dos Doutores Francisco de Sá de Miranda e António Ferreira, Lisboa, António Alvarez, 1622. (insere *Os Vilhalpandos*, ff. 1-37 e *Os Estrangeiros*, ff. 39-68). Existem três frontispícios diferentes desta edição, certos com o título *Comédias Portuguesas*.
Obras do Doutor Francisco Sá de Miranda, Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1632, 11, 173 f.
Obras do Doutor Francisco de Sá de Miranda, Lisboa, Paulo Craesbeeck, 12, 181 f.
Obras do Doutor Francisco de Sá de Miranda, nova edição correcta, emendada, e aumentada com as suas Comédias, Lisboa, Tipografia Rolandiana, 2 vols. de 32, 292 p. e 295 p. A edição precedente das *Obras*, Lisboa, a custa de António Leite, 1677, não inseria as Comédias.

As obras do celebrado Lusitano o doutor Francisco de Sá de Miranda, Lisboa, na Imprensa Régia, 1804 (insere a Comédia *Os Estrangeiros*).

Francisco de Sá de Miranda, Comédia dos Vilhalpandos, conforme a edição de 1560, publicada e anotada por A. J. Lopes da Silva, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1930, 118 p.

Obras completas, texto fixado, notas e prefácio pelo prof. M. Rodrigues Lapa, Lisboa, Colecção de Clássicos Sá da Costa, (1937), 2 vols. de 24, 328 p., e 15, 194 p. As comédias figuram no vol. II, *Os Estrangeiros*, pp. 119-186, *Os Vilhalpandos*, pp. 187-286.

COMÉDIAS DE ANTÓNIO FERREIRA

Comédia do Fançono. A qual foi representada em a Universidade de Coimbra. Impressa por João Barreira. Aos 30 de Novembro, 1562, 145, 15 p. (edição anónima).

Comédias famosas portuguesas dos Doutores Francisco de Sá de Miranda e António Ferreira, Lisboa, António Álvarez, 1622. (Insere a *Comédia de Bristo*, ff. 69-116 e a *Comédia do Cioso*, ff. 116-154 v.º).

Poemas Lusitanos do Doutor António Ferreira, segunda impressão, Lisboa, na Régia Oficina Tipográfica, 1771, 2 vols., 10-234 e 183, 160 p.

O Cioso: Comédia do Doutor António Ferreira expurgado, segundo o melindre dos ouvidos do nosso século, em *Theatro* de Manoel de Figueiredo, Lisboa, Imprensa Régia, 1805, vol. X, pp. 203-418.

DENIS, Ferdinand — *Le Jaloux (Comédia do Cioso)*, comédie en 5 actes du D. António Ferreira, em *Théâtre européen portugais*, Paris, E. Guérin, 1835, pp. 37-82.

Obras completas do Doutor António Ferreira, quarta edição, 1865, Rio de Janeiro-Paris, 2 vols. 348 e 503 p.

O Cioso em António Ferreira poeta quincentista. Estudos biográficos literários, Rio de Janeiro-Paris, 1875, vol. III, pp. 81-224.

ROIG, Adrien — *La Comédie de Bristo ou l'Entremetteur (Comédia do Fançono ou de Bristo) d'António Ferreira (1562)*, Étude et analyse lexicale, Edition critique et traduction, Paris, Presses Universitaires de France, 1973, 555 p.

COMÉDIAS DE JORGE FERREIRA DE VASCONCELOS

- Comédia Eufrosina*. Ao Príncipe nosso Señor. Impressa em Coimbra, 1555, 160 f.
- Comédia Eufrosina*. De novo revista e em partes acrescentada, Impressa em Coimbra, por João de Barreira Impressor da Universidade. Aos dez de Maio 1560, 347 p.
- Comédia Eufrosina*. De novo revista e em partes acrescentada, Impressa em Évora, em casa de André de Burgos, 1561, 242 f.
- Comédia Eufrosina*. De novo revista e em partes acrescentada, Impressa em Évora, em casa de André de Burgos, 1566, 242 f.
- Comédia Eufrosina*. Novamente impressa e emendada por Francisco Roiz Lobo, Lisboa, António Álvarez, 1616, 4, 223 f.
- Comédia Ulisipo*... segunda impressão correcta e apurada de alguns erros da primeira, Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1618, 278 f.
- Comédia Aulegrafia*... Agora novamente impressa à custa de D. António de Noronha, Lisboa, 1619, 4, 186 f.
- BALLESTEROS Y SAAVEDRA, Don Fernando de — *Comedia Eufrosina* traducida de lengua portuguesa en castellana, Madrid, en la Imprenta del Reino, 1631.
- id.* (segunda edição da tradução espanhola) Madrid, Antonio Marín, 1735, 12 f., 422 p.
- Comédia Eufrosina*... Novamente impressa e emendada por Francisco Rodrigues Lobo, terceira edição fielmente copiada por José de Sousa Farinha, Lisboa, 1786, Academia Real das Sciencias, 356 p.
- Comédia Ulisipo*, terceira impressão, edição fielmente copiada por Bento José de Sousa Farinha, Lisboa, Academia Real das Sciencias, 1787, 376 p.
- Comédia Eufrosina* (terceira edição da tradução espanhola de Ballesteros y Saavedra), em Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, Madrid, vol. III, pp. 60-156, 1910.
- Comédia Eufrosina*... Conforme a impressão de 1561, por Aubrey F. G. Bell, Lisboa, 1919, 26, 361 p.
- Comédia Eufrosina*, texto de la edición príncipe de 1555 con las variantes de 1561 y 1566, Edición, prólogo y notas de Eugenio Asensio, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951, 103, 402 p.
- Comédia Aulegrafia* com prefácio, notas e glossário por António A. Machado de Vilhena, Porto, s.d. (1969), 331 p.

TRAGÉDIA «CASTRO» DO DOUTOR ANTÓNIO FERREIRA

- Tragédia mui sentida e elegante de Dona Inês de Castro a qual foi representada na Cidade de Coimbra, agora novamente acrescentada, Coimbra, Manoel de Lira, 1587, 32 f.*
- Poemas Lusitanos* do Doutor António Ferreira, dedicados por seu filho Miguel Leite Ferreira ao Príncipe D. Filipe nosso Senhor. Em Lisboa, por Pedro Craesbeeck, 1598, (insere a *Castro* ff. 205-240) — *Castro*, Tragédia do Doutor António Ferreira. Em Lisboa, impresso por Pedro Craesbeeck, 1598, 69 p. (edição apócrifa).
- Poemas Lusitanos*, segunda impressão, Lisboa; Régia Oficina Tipográfica, 1771 (*Castro Tragédia*, vol. II, pp. 123-175).
- FIGUEIREDO, Manoel de — *Igneç tragédia em Teatro*, Lisboa, Impressão Régia, 1805, vol. IV, pp. 359-480. (Adaptação).
- MUSGRAVE, Thomas Moore — *Igneç de Castro*. A Tragedy by António Ferreira translated from the portuguese, London, John Murray, 1825, 4, 179 p.
- Poemas Lusitanos* do Doutor António Ferreira, terceira impressão, Lisboa, Tipografia Rolandiana, 1829, (*Castro Tragédia*, vol. II, pp. 203-283).
- DENIS, Ferdinand — *Ineç de Castro (Castro)* tragédie en 5 actes par António Ferreira. Traduction de Ferdinand Denis em «Théâtre européen portugais» Paris E. Guérin, 1835, pp. 1-35.
- Obras Completas* do Doutor António Ferreira. Quarta edição anotada e precedida de um estudo sobre a vida e obras do poeta pelo Cónego Doutor J. C. Fernandes Pinheiro, Rio de Janeiro-Paris, 1865, (*Castro tragédia*, vol. II, pp. 203-283).
- Castro tragédia em 5 actos* em Júlio de Castilho, *António Ferreira poeta quinhentista, Estudos biográficos literários*, Rio de Janeiro-Paris, 1875, vol. III, pp. 1-80.
- A Castro de António Ferreira*, conforme a edição de 1598, com um prólogo por Mendes dos Remédios, Coimbra, França Amado editor, 1915, 54, 69 p.
- A Castro adaptação em 4 anos, da CASTRO, de António Ferreira*, por Júlio Dantas, Lisboa, Portugal-Brasil, 1920, 87 p.
- Castro*, Tragédia com uma notícia bio-bibliográfica por Damião Peres, *Aguda-Vila Nova de Gaia, Imprensa do «Diário do Porto»* 1920, 10, 79 p.

- Poemas Lusitanos*, com prefácio e notas do professor Marques Braga, Lisboa, Coleção de Clássicos Sá da Costa, 2.^a ed., 1957, (*Castro*, vol. II, pp. 203-302).
- Castro, Tragédia*. Lisboa, Contraponto, composto e impresso na Neográfica de Raúl Biscaia Vieira, s.d. «Teatro de bolso» n.º 3, 64 p.
- Castro*. Introdução, glossário e notas de F. Costa Marques, Coimbra, coleção Literária Atlântida, n.º 5, 1961, 115 p. — 4.^a edição revista, 1974, 185 p.
- Castro*, edição de Augusto César Pires de Lima, revisão do professor Eduardo Pinheiro, Porto, Editorial Domingos Barreira, 1962, 119 p.
- Castro* (Texto baseado no da edição de 1598 dos *Poemas Lusitanos*) em *Textos quincentistas* estabelecidos e comentados por Sousa da Silveira, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1971, pp. 133-252. Existem edições de 1932 e de 1945, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, pp. 143-262.
- ROIG, Adrien — *La tragédie «Castro» d'António Ferreira*, Etablissement du texte des éditions de 1587 et 1598, suivi de la traduction française, Paris, 1971, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, 399 p.

NOTAS

¹ Cf. Eugenio Asensio, «De los momos cortesanos a los autos caballerescos de Gil Vicente», *Anais do I Congresso Brasileiro da Língua Falada no Teatro*, Rio de Janeiro, 1958.

Dias Pereira, «Dos momos e arremedilhos ao cenário sintético», *A Evolução e o espírito do teatro em Portugal*, t. I, Lisboa, 1947, pp. 21-52.

Luiz Francisco Rebello, *O primitivo teatro português*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1977.

² Teófilo Braga, *História do teatro português*, t. I. *Vida de Gil Vicente e sua escola*, Porto, 1870. Queirós Veloso, «Gil Vicente fundador do teatro português» em *História da literatura portuguesa ilustrada*, direcção de Albino Forjaz de Sampaio, t. II, 1930, pp. 9-96. I. S. Révah, «Gil Vicente a-t-il été le fondateur du théâtre portugais?», em *Bulletin d'histoire du théâtre portugais*, I, n.º 2, Lisboa, 1950, pp. 153-185.

³ Citemos os principais: António Ribeiro Chiado, António Prestes, Balthazar Dias (cego da Madeira), Afonso Álvares.

⁴ Américo da Costa Ramalho, «Uma bucólica grega em Gil Vicente», em *Humanitas*, vols. XV e XVI, Coimbra, 1963-64, pp. 328-347.

⁵ António Ferreira escreveu a comédia *O Fanchono* em 1552 e a tragédia *Castro* entre 1553 e 1556.

⁶ Lope de Vega, «Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo» (1609), em Juan Manuel Rosas, *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, 1976, pp. 181-194.

«Y, cuando he de escribir una comedia, encierro los preceptos con seis llaves; saco a Terencio y Plauto de mi estudio, para que no me den voces (que suele dar gritos la verdad en libros mudos), y

escribo por el arte que inventaron los que el vulgar aplauso pretendieron, porque, como las paga el vulgo, es justo hablarle en necio para darle gusto». (P. 182, vv. 40-49).

⁷ Alfredo Hermenegildo, *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Madrid, 1961.

⁸ «Muestra de la lengua castellana en el nacimiento de Hércules, o Comedia de Amphitrión hecha por el Maestro Fernán Pérez de Oliva natural de Córdoba, tomando el argumento de la Latina de Plauto», em *Las Obras del Maestre Fernán Pérez de Oliva*, Córdoba, 1585, ff. 38-74.

⁹ Cf. Joaquim Veríssimo Serrão, *António de Gouveia e o seu tempo (1510-1566)*, Coimbra, 1966, pp. 84 et 93. No *IV Centenário de António de Gouveia: Humanista e jurisconsulto do Renascimento*, Lisboa, 1966, p. 70. António de Gouveia publicou também *Virgilius, Terentius, pristino splendori restitui*, Lyon, 1541.

¹⁰ Jorge de Faria, «O Teatro escolar dos séculos XVI, XVII, XVIII» em *A Evolução e o espírito do teatro em Portugal*, t. II, pp. 260-263. Claude-Henri Frèches, *Le Théâtre néo-latin au Portugal (1550-1745)*, Paris-Lisbonne, 1964, pp. 92-95.

¹¹ Mário Brandão, *A Inquisição e os professores do Colégio das Artes*, Lisboa, 1948, vol. I, p. 232.

¹² Francisco de Sá de Miranda, *Obras completas*, Lisboa, Livraria Sá da costa, 2.^a ed. 1960, vol. II. «Os Estrangeiros», p. 119.

¹³ *Ibid.*, p. 122.

¹⁴ *Ibid.*, p. 121.

¹⁵ Adrien Roig, *La Comédie de Bristo ou l'Entremetteur (Comédia do Fanchono ou de Bristo) d'António Ferreira (1562)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973, p. 130. Na Dedicatória ao Príncipe D. João, António Ferreira indica: «... fosse por seu serviço nesta universidade recebida e publicada onde pouco antes se viram outras que a todas as dos antigos ou levam ou nom dam ventagem.» Referia-se provavelmente às comédias anteriores de Sá de Miranda.

¹⁶ Sobre Sá de Miranda, ver Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Poesias de Francisco de Sá de Miranda*, Halle, Max Niemeyer, 1885, «Vida de Sá de Miranda», pp. I-XXV; «Novos estudos sobre Sá de Miranda», em *Boletim da segunda classe*, Lisboa, vol. V, 1911, pp. 9-230. Sousa Viterbo, «Estudos sobre Sá de Miranda», em *O Instituto*, Coimbra, vols. XLII e XLIII, 1895-1896, José de Sousa Machado, *O Poeta Neiva, Notícias biográficas e genealógicas*, Braga, 1929. José V. de Pina Martins, *Poesias escolhidas*, Lisboa, 1969; *Sá de Miranda e a*

cultura do Renascimento, I - Bibliografia, Lisboa, 1971; *Humanismo cristão e erasmismo na cultura portuguesa do século XVI*, Paris, 1973.

¹⁷ Adrien Roig, «Quiénes fueron Salicio y Nemoroso?» em *Criticón*, Toulouse, Université de Toulouse-le-Mirail, n.º 4, 1978, pp. 1-36.

¹⁸ O título designa, em particular, os dois velhos Galbano (pai de Amente) e Reinaldo (pai de Lucrecia).

¹⁹ Dório, o casamenteiro, diz (I,5) que Cesário o provocou, «pode ser que por ir à casa de Bertrando, onde já não vou, no que recebi a perda que Deus sabe.»

²⁰ «Tempo devorador das coisas, e tu, ó ciosa velhice, tudo consumis.»

²¹ Sobre os caracteres nacionais das comédias de Sá de Miranda, ver Giuseppe Tavani, «I caratteri nazionali delle commedie di Sá de Miranda» em *Occidente*, vol. LVII, 1959, pp. 301-313 e André Crabbé Rocha, «O teatro de Sá de Miranda» em *Colóquio*, n.º 12, Fevereiro 1961, pp. 50-53.

²² Existem pelo menos três ditados portugueses que começam pelos substantivos «fome e frio», coordenados: «Fome e frio, fazem o gado galego». «Fome e frio metem a pessoa com seu inimigo». «A fome e o frio metem a lebre a caminho». Cf. Pedro Chaves, *Rifoneiro português*, Porto, n.ºs 249-251, pp. 180-181.

²³ «O choro dum herdeiro é riso debaixo da máscara».

²⁴ São duas quadras; a primeira vem repetida com leves variantes.

²⁵ Ver Teófilo Braga, «O Doutor António Ferreira», *História dos quincentistas*, Porto, 1871, pp. 180-215. Júlio de Castilho, *António Ferreira poeta quincentista, Estudos biographicos-literarios*, Rio de Janeiro-Paris, 1875, 3 vols. Adrien Roig, *António Ferreira, Études sur sa vie et son oeuvre (1528-1569)*, Paris, Centro Cultural Português, 1970, com a reprodução de documentos relativos à vida de António Ferreira.

²⁶ António Ferreira, *Poemas lusitanos*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 2.ª ed., 1957, 2 vols.

²⁷ Cf. Américo da Costa Ramalho, «O Poeta quincentista André Falcão de Resende», *Humanitas*, vol. VI e VII, Coimbra, 1958, p. 4, n. 11: «No século XVI, *lente* era todo aquele que *lia* um curso, não sendo para isso indispensável que o *lente* fosse doutor. Simples bacharéis podiam ser lentes.»

²⁸ Cf. Adrien Roig, *La comédie de Bristo ou l'Entremetteur d'António Ferreira*, *op. cit.*, p. 128. Para a determinação do ano de composição, ver pp. 18-19.

²⁹ D. Eugenio Asensio descobriu dois exemplares desta edição na Biblioteca Nacional de Madrid, os únicos hoje conhecidos.

³⁰ Bastiano da Sangallo detto Aristotile, desenho, 1535. New York, coleção Donald Oenslager.

³¹ Sebastiano Serlio, *Tutte l'Opere d'architettura et prospettiva*, Venezia, 1551, libro secondo, «Alzato e pianta del teatro», «Modelo per la scena comica», ff. 45-46; «Scena comica», New York, desenho, Coleção Donald Oenslager.

³² *Comedia de Calisto y Melibea*, Burgos, F. A. de Basilea, 1499, considerada como primeira edição de *La Celestina*; houve outra edição em Toledo, atribuída ao impressor Pedro de Hagenbach em 1500, de que existe uma reprodução facsimilada, Genève, Bibliotheca Bodmeriana, 1961. António Ferreira pôde conhecer a edição portuguesa de Luís Rodrigues, Lisboa, 1540, com o título *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.

³³ José Maria da Costa e Silva, *Ensaio biographico-critico sobre os melhores poetas portuguezes*, t. II, Lisboa, 1851, p. 135: «não são originais, mas imitações, ou traduções livres de comédias italianas». Teófilo Braga, *História do teatro portuguez*, t. II, Porto, 1870, p. 74: «... se conhece que eram imitações directas do teatro italiano».

³⁴ Luciana Stegagno Picchio, *Storia del teatro portoghese*, Roma, 1964, p. 81: «La prima commedia, il *Bristo*... é costruita senza alcuna originalità secondo la formula corrente e ambientata in un'Italia di maniera». Em «Dal *Fanchono* al *Bristo* Per una storia delle commedie di António Ferreira», *Cultura Neolatina*, XXVIII, 1968 et *Ricerche sul teatro portoghese*, Roma, 1969, p. 200: «*La Comédia do Fanchono* é un esercizio teatrale di gusto italiano».

³⁵ Luciana Stegagno Picchio, *Profilo storico della letteratura drammatica portoghese*, Milano, 1967, p. 23: «l'azione... si svolge in Italia.»

³⁶ José Leite de Vasconcelos, *Etnografia portuguesa*, Lisboa, vol. I, 1933, p. 167.

³⁷ Sobre esta edição ver Mendes dos Remédios, «as comédias de Sá de Miranda», em *Miscelânea de estudos em honra de D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos*, Coimbra, 1933, pp. 1043-1046; Adrien Roig, *La Comédie de Bristo ou l'Entremetteur*, pp. 23-29. *Op. cit.*

³⁸ Encontraremos esta polémica entre «amor contemplativo» e «amor activo» em Jorge Ferreira de Vasconcelos e Camões.

³⁹ Esta alusão desrespeitosa aos frades capuchos foi mandada riscar pela Inquisição, *Index Auctorum Damnatae memoriae tumetiam Librorum...* Ulyssip. ... Petri Craesbeeck, 1624, p. 588a. Outros trechos foram suprimidos e duas cenas inteiras: III,1, entre

Faustina e Clareta; IV,3, onde se prepara a entrada de Bernardo na casa de Lívia.

⁴⁰ Camões no *Auto dos Anfitriões* conservou este nome para a criada.

⁴¹ 16 empregos por *honra* e mais de 30 pelo total do campo semântico.

⁴² «Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo», *op. cit.*, p. 191, vv. 327-328.

⁴³ Citemos entre muitas: *Mariamne* de Alexandre Hardy; *El viejo celoso* de Cervantes que escreveu também uma novela «exemplar», *El Celoso Extremeño*; *El mayor monstruo los celos* de Pedro Calderón de la Barca; *La Jalousie du Barbouillé* de Molière.

⁴⁴ Ver Jean Subirats, *Les Comédies et l'épître de Jorge Ferreira de Vasconcelos, Contribution à l'étude socio-littéraire du XVI^e siècle portugais*, Lille, 2 vols., 1976.

⁴⁵ Diogo Barbosa Machado, *Biblioteca Lusitana*, t. II Lisboa, 1747, (Coimbra, Atlântica Editora, 1966), pp. 805 e 806.

⁴⁶ Giuseppe Carlo Rossi, «A comédia 'Eufrosina' nas páginas de D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos e de D. Marcelino Menéndez y Pelayo», *Biblos*, Coimbra, 1947, pp. 554.

⁴⁷ Figura nos preliminares da edição da *Aulegrafia*, à custa de Dom António de Noronha, Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1619; epigrama reproduzido por Diogo Barbosa Machado, *op. cit.*, p. 806, e na edição moderna da *Aulegrafia*, com prefácio, notas e glossário por António A. Machado de Vilhena, Porto, s.d. (1969), p. 17.

⁴⁸ *Comedia Eufrosina*, Texto de la edición príncipe de 1555 con las variantes de 1561 y 1566, edición, prólogo y notas de Eugenio Asensio, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951.

⁴⁹ Este episódio lembra o de Fausta, mãe de Cesário, em *Vilhalpandos* de Sá de Miranda, acompanhada das beguinhas (I,2): «E assi tereis acesas as nove candeas que vos dei também de cera virgem».

⁵⁰ Cf. Jean Subirats, *op. cit.*, pp. 115-131.

⁵¹ *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos-Aires, 1962.

⁵² *La Segunda Comedia de Celestina*, Medina, 1534.

⁵³ *Op. Cit.*, p. XXXI.

⁵⁴ Cf. Jean Subirats, *op. cit.*, p. 254.

⁵⁵ Aubrey Bell, *Comédia Eufrosina*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1918, pp. 333 a 351. Machado de Vilhena no fim da sua edição da *Aulegrafia*, pp. 295-307.

⁵⁶ Eugenio Asensio, *op. cit.*, p. XXIX e Jean Subirats, *op. cit.*, pp. 196-216.

⁵⁷ José Leite de Vasconcelos, *Etnografia Portuguesa*, I, p. 168.

⁵⁸ Jaime Cortesão, *O Humanismo Universalista dos Portugueses*, Lisboa, Portugália Editora, 1965, pp. 105-106.

⁵⁹ Cf. Jean Subirats, *op. cit.*, p. 257.

⁶⁰ As comédias latinas terminavam geralmente por *Plaudite*. Os *Menechmae* de Plauto terminam com este verso: *Nunc spectatores valete et nobis clare plaudite*. António Ferreira termina a *Comédia do Fanchono* por *Plaudite et valete*.

⁶¹ Em *Ulisipo*, Lisboa, 11 (41-44), 1048, pp. 31-54.

⁶² Cf. F. Néri, *La tragedia italiana del Cinquecento*; Henri Hauvette, *Littérature italienne*, Paris, Armand Colin, 1906.

⁶³ Alfredo Hermenegildo, *Los trágicos españoles*, Madrid, 1961, pp. 55-118.

⁶⁴ Edição de Francisco Maria Esteves Pereira, Lisboa, 1918.

⁶⁵ Cf. Gustave Lanson, «L'idée de la tragédie en France avant Jodelle», *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1904, pp. 541-585.

⁶⁶ Jehan Martin, *L'Arcadie de Messire Jacques Sannazar*, Paris, 1544, lexique, ff. 115-133.

⁶⁷ Raymond Lebègue, «George Buchanan, sa vie, son oeuvre, son influence en France et au Portugal», *Bulletin des Études Portugaises*, Lisboa, 2.º ano, n.º 4, Outubro 1931, pp. 193-210.

⁶⁸ Publicada em *Opuscula aliquot*, Salamanca, 1558 e Paris 1762. Existe uma edição moderna com a tradução portuguesa, *Tragédia do Príncipe João* por Nair de Nazaré Castro Soares, Coimbra, 1977.

⁶⁹ *Architecture ou Art de bien bâtir de Marc Vitruve Pollion... mis de latin en français par Jean Martin, Secrétaire de Monseigneur le Cardinal de Lenoncourt*, Paris, Jacques Gazeau, 1547, Liv. V, cap. 8.

⁷⁰ Ver Emile Faguet, *La tragédie française au XVI^e siècle (1550-1600)*, Paris, 1912, e Genève, Slatkine Reprints, 1969.

⁷¹ Ver Carolina Michaëlis de Vasconcelos, «Novos estudos sobre Sá de Miranda», *Boletim da Segunda Classe da Academia de Ciências de Lisboa*, vol. V, 1912.

⁷² O substantivo «mestre» tem aqui um sentido geral, já que Diogo de Teive era professor no Colégio das Artes e António Ferreira estudante em Cânones na Universidade.

⁷³ Luís de Matos, «O humanista Diogo de Teive», *Revista da Universidade de Coimbra*, vol. XIII, 1937, pp. 252-258. Sobre a possível influência de Buchanan em Ferreira, ver A. Irvine Watson, «George Buchanan and António Ferreira's *Castro*», *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. XXXI, Liverpool, 1954, pp. 65-77.

⁷⁴ Demos as circunstâncias pormenorizadas deste descobrimento no nosso estudo de Dezembro 1966: «Sur un exemplaire de le 'Tragedia muy sentida e elegante de Dona Inês de Castro' de 1587», *Bulletin des Études Portugaises*, Lisboa, XXVIII-XXIX, 1967-1968, pp. 94-120.

⁷⁵ Sobre uma raríssima edição solta da *Castro* com a indicação: *Castro Tragedia do Doutor António Ferreira*, em Lisboa, Impresso por Pedro Craesbeeck, Anno M.D.XCVIII, ver o nosso artigo «Sur une édition disparue et retrouvée de la *Castro* d'António Ferreira», *Bulletin des Études Portugaises*, Lisboa, XXVI, 1965, pp. 89-94. Trata-se de uma edição apócrifa.

⁷⁶ Ver Adrien Roig, «António Ferreira auteur original de la tragédie «Castro» d'António Ferreira», *Etablissement du texte des éditions de 1587 et 1598, suivi de la traduction française*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1971, pp. 11-39.

⁷⁷ Jerónimo Bermúdez, *Primeras tragedias españolas*, edición de Mitchell D. Triwedi, University of North Carolina, 1975. Ver particularmente os capítulos: «Nise lastimosa y Doña Inês de Castro», «El problema de prioridad» e «Bermúdez como traductor», pp. 14-26.

⁷⁸ R. Bismut, «La *Castro* d'António Ferreira est-elle... d'António Ferreira?» e «Un exemple d'usurpation littéraire: la *Castro* d'António Ferreira», *Les Lettres Romanes*, Louvain, XXIX, 1975, pp. 320-355 e XXXI, 1977, pp. 99-143.

⁷⁹ Paul Teyssier, «La *Castro* est bien d'António Ferreira», *Archivos*, Paris, Centro Cultural Português, vol. X, Paris, 1976, pp. 675-693.

⁸⁰ Aníbal Pinto de Castro, «António Ferreira autor da *Castro*», *ibid.*, vol. XI, 1977, pp. 627-727.

⁸¹ Adrien Roig, «La *Castro* est bien d'António Ferreira», *ibid.*, vol. X, pp. 675-693. «Quelques précisions sur l'édition princeps de *Rimas Várias Flores do Lima*, de Diogo Bernardes et une mise au point dans la controverse sur la tragédie *Castro* d'António Ferreira», *ibid.*, vol. XIV, 1979, pp. 457-464.

⁸² Designação que figura na edição de 1587, f. 8, e que indica que no século XVI em Portugal os versos contavam-se à maneira italiana ou espanhola.

⁸³ Cf. António de Vasconcelos, *Inês de Castro, Estudo para uma série de lições no curso de história de Portugal*, Barcelos, 1933. Jorge de Sena, «Inês de Castro», *Estudos de História e de Cultura*, Lisboa, 1967, I, pp. 123-618. Joaquim Veríssimo Serrão, *História de*

Portugal, vol. I, Lisboa, 1977, pp. 266-282 e vol. III, 1978, pp. 384-385.

⁸⁴ *Chronicon conimbrigense* ou *Livro de Nôa de Santa Cruz*: «Era m.CCC. nonagesima tertia vii. Dies Ianuarii decolata fuit Doña Enes per mandatum domini Regis Alfonsi iiiij».

⁸⁵ Edição de Álvaro Júlio da Costa Pimpão e Aida Fernanda Dias, Coimbra, 1973, vol. II, pp. 312-316.

⁸⁶ Eugénio Asensio, «Inês de Castro de la crónica al mito», *Boletim de Filologia*, Lisboa, XXI, (1962-63) fascículos 3 e 4, 1965, pp. 337-358.

⁸⁷ Adrien Roig, «Recherches sur la *Castro* d'António Ferreira — Une erreur des éditions postérieures à l'édition authentique de 1598», *Bulletin des Études Portugaises*, T. XXVIII, 1967-68, pp. 85-94. Tivemos a satisfação de constatar que as novas edições portuguesas seguem a nossa leitura da peça. Cf. a excelente edição escolar de F. Costa Marques, a partir da quarta edição, Coimbra, Atlântida, 1974.

⁸⁸ Pedro José da Fonseca, «Vida do Doutor António Ferreira» na 2.^a edição dos *Poemas Lusitanos*, Lisboa, Regia Officina Typographica, 1771, p. 29: «a resposta de Castro é sublime». Almeida Garrett, «História da poesia e língua portuguesa», *Obras*, Porto, Lello e Irmão, 1966, I, p. 492: «rasgo de sublime, porém dum sublime todo sensibilidade ao qual nem o «qu'il mourût» de Corneille pode comparar-se».

⁸⁹ Sobre a importância do tema do sangue na tragédia, cf. Adrien Roig, «La *Castro* d'António Ferreira tragédie du sang», *Mélanges à la mémoire de Louis Michel*, Montpellier, Université Paul-Valéry, 1979, pp. 423-448.

⁹⁰ Cf. Leão Hebreu, *Diálogos de Amor*, Livraria Portugal, Lisboa, 1968, p. 81: «... a definição própria do amor do homem e da mulher é a conversão do amante em amado com desejo que o amado se converta no amante», «...Pode definir-se como conversão de um amante em outro».

⁹¹ Cf. Gutierre Tibón, *Diccionario etimológico de nombres propios de persona*, México, 1956, p. 271: «Del griego *αγνη*, «puro, casto»; en Itália se acercó, por etimologia popular, al latín *agnus*, el cordero, símbolo de pureza y inocencia». El francés «Agnès» pode aproximar-se de «agnelle».

⁹² A edição de 1598 suprimiu por exemplo os termos diminutivos populares *filhinbos*, *orfançinhos* (v.v. 235 e 246 da ed. de 1587), no acto IV.

⁹³ *Op. cit.*, p. 492.

⁹⁴ Cf. António Coimbra Martins, «La fatalité dans la *Castro* de Ferreira», *Bulletin d'histoire du théâtre portugais*, t. III, n.º 2, Lisboa, 1959, pp. 169-195.

⁹⁵ J. P. Wickersham Crawford, «Influence of Seneca's Tragedies on Ferreira's *Castro* and Bermudez *Nise lastimosa*», *Modern Philology*, Chicago, 1914, n.º 3, pp. 39-54.

⁹⁶ Menéndez y Pelayo, *Antología de los poetas líricos castellanos*, vol. III, p. 390. Cf. Jacinto do Prado Coelho «Relendo a *Castro* de Ferreira», *Ocidente*, vol. XXXVI, Janeiro 1949, pp. 18-22.

TEXTOS ESCOLHIDOS

FRANCISCO DE SÁ DE MIRANDA
OS ESTRANGEIROS

PRÓLOGO

Estranhais-me, que bem o vejo: que será? que não será? que entremês 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 com 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-se 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, depois a grandeza daquele Império que parecia pera nunca acabar, todavia acabou. E assi como a sua queda foi grande, assi levou tudo consigo, ali me perdi eu com muitas das boas artes, e aí jouvemos longo tempo como enterradas, que já quási não havia memória de nós, té que os vizinhos em que duns nos outros ficara algũa lembrança cavaram tanto que nos tornaram à vida, maltratadas porém, e pouco para ver. Agora que já íamos (como dizem) ganhando pés, sentiunos logo aquela nossa imiga poderosa, que nos da outra vez destruíra, foi-se lá, pôs outra vez tudo por terra. Bem entendeis que digo pola guerra, imiga de todo bem. Venho fugindo, aqui neste cabo do mundo acho paz, não sei se acharei assossego. Já sois no

sabo e dizeis ora: não mais, isto é auto! e desfazeis as carrancas; mas eu o que não fiz até agora, não queria fazer no cabo de meus dias, que é mudar o nome. Este me deixai por amor da minha natureza, e eu dos vossos versos também vos faço graça, que são forçados daqueles seus consoantes. Eu trato cousas correntes, sou muito clara. Folgo de aprazer a todos. Direis vós que não é muito boa manha de dona honrada; direis que Portugueses sois. Finalmente a mim nunca me aprouveram escuridões, nem falo senão para que me entendam; quem al quiser não fale, e tirará de trabalho a si e a outrem. Muitas contas vos dou de mim logo de boa entrada. Cuidáveis que não havia de trazer de mulher senão o traje? Ora vistes que também trouxe a língua. Agora sabeis que inda havemos de fazer um caminho longo. Já ouviríeis falar de Palermo, cidade nobre em Sicília; i vos hei de dar a mostra da minha tenda, por que lá sejais também estrangeiros. Cuidais que gracejo? O meu poder é mor do que pola ventura cuidais, não me tenhais em pouco por me verdes assi tão conversável; não se move ninguém, assegurai-vos. Vêdes-nos em Palermo, todos a salvamento. Ora daquelas casas defronte sairá um mancebo valenciano por nome Amente; a este segue um seu aio que o vigia quanto pode, e destes e doutros sabereis o mais, que eu lhes mandei a todos que falassem Português; e por que ouçais com os corações repousados, eu vos tornarei donde vos trouxe, já sabeis que o posso fazer. Ouvi e favorecei-me.

Edição Clássicos Sá da Costa, pp. 121-123.

ACTO III, CENA IV
PETRÓNIO, só

Des que homem nasce té que morre, não trata cousa de mor peso que a do seu casamento, que cada dia rematamos tão levemente. Grande feito, que se te vendem um rocim manco, ou ùa mula maliciosa, logo i são mil leis a te ajudar, e têm procuradores tanto que dizer e alegar; e na tua mulher, por quem deixamos os pais e as mães, ali nos desampara tudo, e só a morte pode ser boa. Pela qual estive tanto tempo solteiro. Vim aqui com sós as letras, de que me a fortuna não pode roubar: com elas me remediei, que a estes nossos direitos não se lhes pode negar o senhorio de todas as outras ciências. Os Teólogos jazem por todos esses mosteiros mendicantes, como se eles chamam. Filósofos já passaram, mal avindos uns com os outros, com suas barbas e gravidade. Poetas tudo poem em

flores, pelo fruto não espereis. Os Oradores nós os tiramos das suas vezes. Os Astrólogos sempre tratam do por vir, de que eles nem ninguém sabe pouco nem muito. Físicos ganham bem de comer, porém é com ourinho na mão. Artistas debatem sempre sobre a lã da porca, e entre todos estes não há um homem de negócio. Somente o Jurisconsulto é o que pode tratar e rematar dúvidas de substância. Todavia frades entremeter-se queriam, mas não têm asas com que voem, que a vontade não lhes falece. Só o Jurista pode andar com o peito alto e satisfeito do seu saber, quer seja pera concertar as cousas desta vida, quer da outra. Isto é o que te releva, e crê-me que te não busca ninguém senão o que te há mister.

idem, p. 155.

OS VILHALPANDOS

ACTO IV, CENA VIII

GUISCARDA: Oh! graça das graças! Filha Aurélia, temos à porta outro capitão Vilhalpando!

PAGEM: Este só bastava pera enfadar o mundo, quanto mais dous.

VILHALPANDO II: Que zombarias são estas, ou que borracharias?

VILHALPANDO I: As zombarias e borracharias são as dessa casa, que de fora não se fala senão muita verdade.

VILHALPANDO II: Que tu és o capitão Vilhalpando?

VILHALPANDO I: E tu nega-lo?

VILHALPANDO II: Salvo se tu és eu.

VILHALPANDO I: Tu vê quem és, que eu sam o capitão Vilhalpando, conhecido na guerra dos grandes e dos pequenos.

VILHALPANDO II: Na guerra bem nos aviremos; por agora, quem te fez i vir?

VILHALPANDO I: Milvo, por cujo meio contratei.

VILHALPANDO II: Que graça tamanha seria, se i também houvesse dous Milvos!

VILHALPANDO I: Eu digo o que levou a esparsa.

VILHALPANDO II: E eu o da esparsa digo.

VILHALPANDO I: O que levou os escudos?

VILHALPANDO II: Eu o dos escudos digo, senão que eram todos do sol.

VILHALPANDO I: O do contrato desaforado?

VILHALPANDO II: Por virtude do qual esta casa é agora minha com suas vinte e quatro horas.

VILHALPANDO I: Milvo, florentino, muito mau cabrão!

VILHALPANDO II: Esse mesmo.

PAGEM: Se quererá este também ser meu amo?

VILHALPANDO I: Que gente capitaneaste? Que desafios fizeste? Em que feitos de armas te achaste?

VILHALPANDO II: Não são contas pera aqui: peda-mas em outra parte.

VILHALPANDO I: Como diz essa tua esparsa?

VILHALPANDO II: «Hércules que la serpienta» etc.

VILHALPANDO I: E tu a fezeste?

VILHALPANDO II: Não toda, por te dizer a verdade: o começo já é velho, o cabo lhe enxeri eu como a gavião.

VILHALPANDO I: Os escudos quantos foram?

VILHALPANDO II: No mais de dez, em começo de papa.

PAGEM: Quero dizer a meu amo que acudamos a casa, antes que lá vá estoutro apanhar tudo.

VILHALPANDO I: Ah! Roma! ah! Milvo! ah! mulheres!

VILHALPANDO II: Mas porque não falas tu na empresa que a senhora Aurélia mandou a esse capitão Vilhalpando seu servidor?

VILHALPANDO I: Por quem?

VILHALPANDO II: Polo mesmo Milvo.

VILHALPANDO I: Que empresa?

VILHALPANDO II: Um lenço, com que primeiro alimpou o seu fremoso rosto.

PAGEM: Clou nosso amo: parece-me que com o outro havemos de viver todos.

VILHALPANDO I: Mas seja assi, partamos logo esta deferença à espada. Pera que há de haver tantos Vilhalpandos?

VILHALPANDO II: Como? Hás medo que nos fuja o tempo? Deixa vir o dia.

VILHALPANDO I: Não, mas hei medo que me fujas tu.

VILHALPANDO II: Então que queres mais que fiques por um só Vilhalpando?

VILHALPANDO I: Agora me relevava.

VILHALPANDO II: Por agora quero-me assi estar em minha posse. Depois quem me algũa cousa quiser requeira-me por u e como deve.

VILHALPANDO I: Ah! Romanisco falso e litigioso!

VILHALPANDO II: Vai passear, que a senhora Aurélia me tem preso e não me deixa lá sair.

VILHALPANDO I: Ora, capitão Vilhalpando, novamente descoberto, estás bem agasalhado por esta noite e eu mal. De manhã eu passarei por Santo Agostinho té as dez horas com um penacho branco. Quero eu ver quem é o Vilhalpando que por i parece com outro tal sinal, pera que nos conheçamos.

VILHALPANDO II: Logo queres que tenha eu penacho branco?

VILHALPANDO I: Tens-me o meu nome, tens-me a amiga, tens a minha esparsa e o meu contrato, e só penacho branco te falece?

VILHALPANDO II: Ora vai, que não falecerá.

PAGEM: Fechou a janela; quisera-me primeiro declarar com ele e contigo.

VILHALPANDO I: E de quê?

PAGEM: Com qual hei-de ficar?

VILHALPANDO I: Queres que te esbarre àquela parede? Onde acharei Milvo? E entretanto onde acharei paciência?

PAGEM: Quanto te não abrem a tua porta, como te abrirão as alheas?

VILHALPANDO I: Não te queres calar? Recolhamo-nos, que melhor era o meu que o nosso.

VILHALPANDO II: Judeu, cabrão, que fala às portas fechadas... Eu o acolherei.

PAGEM: Dá-o ò demo; grandes sinais dava.

VILHALPANDO I: Que sinais? Os que lhe disse Milvo?

PAGEM: E de Aurélia, que era perdida por tí, que dizia? Ouvia e calava.

VILHALPANDO I: De manhã sairemos de todas essas dúvidas.

PAGEM: Mas sempre ouvi dizer que em Roma nem de si mesmo há homem de fiar; e agora o vi claramente.

VILHALPANDO I: Porque me fiei de Milvo?

PAGEM: Não digo senão de ti mesmo ao pé da letra, que quando foste já te lá achaste.

VILHALPANDO I: Tu queres pagar por todos?

ANTONIOTO: Oh! graça, oh! sabroso acontecimento, oh! Cesarião, que assi empregas bem teus suspiros e as tuas lágrimas! Quem te me aqui dera! Tu queres morrer de amores por Aurélia e vós, Vilhalpandos a pares. Já me é necessário esperar a manhã andando por estas ruas.

idem, pp. 259-263.

ANTÓNIO FERREIRA

O FANCHONO (COMÉDIA DE BRISTO)

ACTO II, CENA II

BRISTO, só

Dizem lá que melhor é ùa arte que um reino, porque o reino, pode-to tirar a fortuna, a arte anda sempre contigo, qualquer terra a cria e a sustenta. Coitado de mi se não tomara este officio! Maos cões me comeram! Ele me veste e me mantém; onde quer que for segura tenho a pousada. O mundo anda agora tal que se não pode viver doutra maneira. Tenho provado quantos officios Deos deu, com nenhum me achei tão bem como com esto. Ando de terra em terra, como cigano, fazendo meus pousos onde me não conhecem, em dous dias som conhecido de todos. A primeira cousa que faço, como chego, é saber o trato todo da terra, quantas putarias tem, quantos covis, quantas alcoviteiras, quaes são as moças fermosas, os mancebos doudos, qual joga, qual gasta, qual é de molheres, meto-me com eles e com elas, digo-lhes trinta chocarrices que me vêm à boca, todos me conhecem logo, todos se me afeiçoam. Não há nenhum que não folgue mais de me convidar com o jantar que dar ùa esmola a um pobre. Ao primeiro dia sei toda a cidade, não fica rua, travessa, beco, nem recanto, e ponho mis balisas porque nom erre. A primeira visitação é a casa das lavrandeiras, meto-me com aquelas moças, como moça, gabo-as de fermosas, de alvas, de bons olhos, ensino-lhes mezinhas pera os cabelos, águas pera o carão, mostro-lhes meus lavores, meus lenços, minhas cadanetas. De ùa visitação só fico por companheira, as velhas chamo moças, as moças mininas, as fermosas anjos, todas trabalho de contentar porque se dêem comigo. Os mancebos, todos são meus fermosos, meus namorados, meus manos, minhas rosinhas. Um me dá o gravim, outro a camisa, outro o saio e o dinheiro. Assi ganho minha vida o melhor que posso. Em quanto o mundo criar parvos, nom hajais dó de mim. Este é o mais certo ganho e mais sem trabalho. Todavia andar com o olho sobre o ombro que estes meus tratos às vezes tratão-me mal. Fiquei tão escaldado dum látego que inda me doem as costas. Por isso apalpo primeiro o vau que me meta nele. Nom me vereis nunca por casas de homens velhos, casados, arreigados na terra que me podem pôr no pilourinho por qualquer sospeita. Todos meus passos são seguros: gato escaldado da agoa fria há medo. Nom me colhem a mi mais no brete. Como sinto a bolsa cheia, dou um voo pera outra parte. Então som tão matreiro que quantas terras ando, tantos nomes tomo. Aqui me chamo Bristo, acolá Hilário,

porque me não sigam. Que eu, por onde quer que ando, sempre deixo rasto. Eles chamão-me fanchono, marinelo, mas eu engordo às suas custas e, per derradeiro, dou-lhes três figas. Nesta cidade, me foi a mim melhor que nunca, por causa desta Camília que alvoroça toda a terra. Mais de vinte mancebos andam após ela e todos pegam comigo, porque me vêm lá ter entrada. Que eu conheço-a de minina e a mãe e o pai que era um homem muito honrado, Deos lhe haja parte na alma, que já me livrou do poder da justiça. Chama-se Píndaro, desejoso de casar esta filha honradamente, a que ele queria mais que aos seus olhos. Foi-se a essa Índia, que é pior que as couvas de Salamanca: por um ficam sete! Coitado, tendo seu móvel feito, e vindos com ele e com outro filho que levou consigo, deu a tormenta neles, não pareceram mais. Dous anos há que os têm por mortos. A coitadinha da moça, que é ùa santinha, fermosa como um anjo, colo de garça, toda bem estreada ficou assi órfã e desemparrada em poder de sua mãe. É piedade ver a pobreza com que vivem. Todo o dia e toda a noite lavar e coser, que me espanto como têm já mãos e olhos. Mal haja a fortuna que tanto desemparrado causa! Mas Deos nunca desemparrado quem se a ele encomenda. Anda aqui um cavaleirão de Rodes chamado Aníbal, velho velhancão, que parece destes Reis antigos das tapeçarias velhas, doudarrão, gastador, mal assombrado, barba de Mouro, que as quis manter o melhor que pode. A obra boa é, se fora polo amor de Deos, mas sua tenção é do Diabo. Mete-se-lhe em cabeça que a há de haver por manceba. Trago-o enganado há mil dias. Eu faço meu proveito e guardo a honra da moça. Dessa renda que lhe Deos dá, faz ele três quinhões: um pera mim, outro que ele cuida que é pera elas, que também me fica, o terceiro e mais pequeno pera sua casa. Nunca al vistes senão o dos pobres dá-lo o diabo. E com quanto reparte também comigo, sempre me mostro descontente, que estas são minhas artes. A quantos me falam nela, ou em outras, a todos faço bom rosto, todos grangeo, todos roubo, sem um saber parte do outro, e cada um deles cuida que a tem nas unhas. Um mancebo só anda aqui, chamado Lionardo, com quem trato toda verdade, porque é bom filho, e conheço nele boa tenção pera a moça, que eu queria ver muito bem casada, polas boas obras que já recebi de seu pai. Ela também é perdida por ele. Mandou-me em sua busca. Ei-o de chegar à concurião. Se seria tão ditoso que o achasse! lá vejo vir Aníbal! Quero-me esconder dele.

Edição Adrien ROIG, pp. 198-204.

O CIOSO

ACTO IV, CENA VI
BRÓMIA, JÚLIO, ARDÉLIO, JANOTO

BRÓMIA: Coitada de mim se é Júlio, que farei?

JÚLIO: Tras, tras, tras, tras!

BRÓMIA: Quem está aí? Quem bate?

JÚLIO: Abre lá!

BRÓMIA: Quem é?

JÚLIO: Quem há de ser? Outrem costuma por ventura bater a esta porta senão eu?

BRÓMIA: Somos perdidos! Ele é. Escondei-vos bem, em quanto o detenho. E quem és tu?

JÚLIO: Abre, que eu sou.

BRÓMIA: Não te conheço, nomea-te.

JÚLIO: Sou Júlio, conheces-me?

BRÓMIA: Júlio não pode ser, o diabo serás tu mais azinha!

JÚLIO: Não me conheces?

BRÓMIA: Deos! Ainda seus esconjuros me valem. Não entrarás cá hoje.

JÚLIO: Porquê?

BRÓMIA: Porque aqui não entra senão Júlio, cuja a pousada é.

JÚLIO: E eu quem sou?

BRÓMIA: Tu o saberás.

JÚLIO: Não sou eu Júlio, que fui daqui esta tarde?

BRÓMIA: Não te parece que o conheceram aqui?

JÚLIO: Pois, como me não conheces?

BRÓMIA: Porque não sei quem és.

ARDÉLIO: Oh boa velha! Deos te faça moça se lhe não abres.

JÚLIO: Já, já, lembra-me o que deixei dito. Aconteceu tornar. Que remédio? Não me vêes tu?

BRÓMIA: Vejo que não és ele. Nem que o fosses te abriria.

JÚLIO: Que farei?

BRÓMIA: Vai embora, se és espia que cá manda. Dize-lhe que bem pouca necessidade tem delas.

ARDÉLIO: Janoto, vivo; esta velha me segurou, não lhe quer abrir.

JANOTO: Como não?

ARDÉLIO: Nega-o, como se ele hoje negava.

JÚLIO: Brómia, não gracejes, que não são horas, abre, e senão ...

BRÓMIA: Mãe! Quem és tu? Com quem falas? Ou a quem hei-de abrir?

JÚLIO: A mi.

BRÓMIA: E porquê? És tu Júlio?
JÚLIO: Pois quem?
BRÓMIA: Ou sejas, ou não sejas, podes-te tornar por onde vieste!
ARDÉLIO: Não me parece que o diabo ousara tanto.
JANOTO: Serão feros de Bernardo, que o não deixem entrar.
JÚLIO: Velha, que graças estas tuas?
BRÓMIA: As que vês. Como podes ser tu Júlio, se ele deixou dito que não havia de vir?
JÚLIO: É verdade, que disse eu isso, porque cuidei que não tornasse. Mas se me vês e ouves?
BRÓMIA: Ouço e vejo. Mas tu não és esse, e se ele és, tu me disseste que te não cresse.
ARDÉLIO: Pode-se crer isto?
JANOTO: Não te rias tão alto, que te ouvirão.
JÚLIO: Não me queres abrir?
BRÓMIA: Não te queres ir? Não é esta a casa em que de dia, nem de noite, quanto o mais a estas horas costuma entrar ninguém, senão seu dono?
JÚLIO: Ah cão de mi! E quem é seu dono?
BRÓMIA: Ao menos não já tu. Se erras a porta, acerta-a, que não pousa aqui quem cuidas.
JÚLIO: Velha mal aventurada, comida dos bichos, alma do diabo, porque me não abres?
BRÓMIA: Agora si, com esses rogos, bem podes entrar.
ARDÉLIO: Fechou-lhe a janela.
JÚLIO: Tamanha ventura foi a minha, que me trouxe a isto! Sou eu Júlio ou não? Conheço-me eu ou perdi-me?
JANOTO: Viste tal acontecer?
JÚLIO: Fazem mais a um cornudo.
ARDÉLIO: Justamente, falou ao pé da letra.
JANOTO: Ainda o ele não crê.
JÚLIO: Que farei? Onde me irei a estas horas? Medo hei que me ouvisse a vizinhança. Parece-vos que tenho molher, ou casa, ou honra.
ARDÉLIO: Em ponto estou de o fazermos ir mais depressa.
JANOTO: Demos-lhe ùa coçadura.
ARDÉLIO: Não é bem, que perigará Livia e Bernardo.
JÚLIO: Não fora eu antes morto, que passar estas vergonhas que passei desde hoje saí desta casa atégora.
ARDÉLIO: Se tu alguma tivesses, não passarias por ellas.
JÚLIO: Que dia malaventurado foi este!
JANOTO: Pois a noite podes tu gabar.

JÚLIO: Que noite de diabos foi esta! Ah molheres, quem vos vê, quem vos quer, quem vos deseja!

ARDÉLIO: Donde viria agora este?

JÚLIO: Quero tornar a bater. Tras, tras, tras!

JANOTO: Responde-lhe Ardélio.

JÚLIO: É por demais. Já não desejo senão o dia; se eu não mouro, eu farei justiça. Não sei quem lá vem. Vou-me a casa de meu sogro. Se me quiser abrir, contar-lhe-ei a honra que me dá sua filha.

Edição de 1622, fols. 145-146

JORGE FERREIRA DE VASCONCELOS

EUFROSINA

ACTO II, CENA V

ZELÓTIPO, SÍLVIA DE SOUZA

.....
SÍLVIA: Acabai já, dizei-me quem é essa vossa senhora que cuido que estais zombando comigo.

ZELÓTIPO: Bom estou eu logo assi, vou-me estilando no meu sentimento, e de ser leal à minha morte, não ousou nomear a senhora da vida, e vós, senhora, dizeis-me que zombo, como que está mal claro em mim, que o mal e o bem na face o vêm.

SÍLVIA: Mãe tamanha graça, nunca se isto viu: conheço-a eu?

ZELÓTIPO: Muito bem, e quereis-lho, e valeis muito com ela.

SÍLVIA: Jesu meu Deos, quem pode ser! É a senhora Cremonia minha comadre?

ZELÓTIPO: Não.

SÍLVIA: Oh! que me matem se não é minha prima Francina, que é muito galante, pera a vossa arte, e cuido que foi ontem ver vossa irmã.

ZELÓTIPO: Essa muito menos. Eu, senhora, demandei sempre com os pensamentos grande altura, e algumas vezes me valeu. Mas tudo foi sonho, e escaramuças do amor que me deixava sempre os desejos em minha escolha, mas agora furtou-me o vento e os pés à minha liberdade, e lançou-ma presa de pés e de mãos, como culpada ante quem a condenou logo a cárcere perpétuo, com um São Benito no peito que mostra a razão da minha força, e como onde a há, direito se perde. Assim me perdi sem culpa. E fiquei com a pena que me não deixa dizê-la.

SÍLVIA: Quanto eu, não possa cuidar quem seja essa cousa, e não estou pouco apetitosa pelo saber por ver como vos empregastes.

ZELÓTIPO: Que faz agora a senhora Eufrosina?

SÍLVIA: Está nessa antecâmara fazendo desfiados por seu passatempo. Mas porque o preguntais?

ZELÓTIPO: Desatino por ùa via, e abafio por outra não sei que digo nem que diga.. Ah! senhora prima, agora sei que cousa é amor, e vou cuidar que se me acabou a fortuna com ele, e se me aparelha em sua vingança, longa desventura, e não pode ser maior que haver de ser imigo de mim. Este é o amor da dor alegre, razão douda, temor animoso, prazer nojoso, luz escura, glória com pena, saúde enferma, morte que dá vida. Tudo isto sinto agroa per experiência, e foi tempo em que tudo dessentia, e assi creio que estareis longe de me sentir, porque quereis obrigar a um claro juízo particular e enfreá-lo com razão comũa, mas *triste del triste que muere si al paraíso no va.*

SÍLVIA: Não vos agasteis primo, e só vos eu presto, juro-vos por vida de quanto bem quero, e assi Deos me traga meu irmão a ante vista dos meus olhos, que é a cousa que mais desejo nesta vida, que o que por vós não fazer não no farei por mim mesma.

ZELÓTIPO: Não de balde se diz que o sangue não se roga. Eu senhora em vossa confiança faço já das tripas coração entregando-vos a vida com quantas razões vos obrigão a ma defenderes, se condenardes minha opinião por vã: dai-lhe passada pois o mao recado é feito, e cruel é a repreensão na adversidade, dai-me no porvir conselho, já que tendes e podeis tudo com a senhora Eufrosina.

SÍLVIA: Eu, senhor, não vos entendo inda.

ZELÓTIPO: Nem eu me sei declarar, mas sei padecer e sentir o que se deve a ùa perfeição tão nova como a sua.

SÍLVIA: Ora certamente que me espanto muito de vós, senhor primo, serdes tão discreto e cair-vos isso em fantasia, nem eu crei já agora senão que zombais porque o al não diz com a vossa discrição.

ZELÓTIPO: Prouvera a Deos, senhora, que fora em minha mão fazer o que entendo, que ninguém é tão imigo de si que consinta em seu dano se pode escusá-lo, e doutra parte bem vejo que falo eresias, porque assaz ditosa sorte será a minha se morrer por ela.

.....

Edição Eugenio Asensio, pp. 128-130

ACTO V, CENA V
ZELÓTIPO, CARIÓFILO

ZELÓTIPO: ... Porém esta fome de dinheiro perverte as condições, e não consente usar senão do seu foro, e por isso vos ride dos namorados. E não me negareis ser esta a principal incrinação Portuguesa, e desta lhe veio a cavaleirosa openião e primor que têm sobre todos essoutros cabrões, e estimarem as molheres sobre todos. Porque o engenhoso Italiano dessimula o amor, louva sua dama per trova, se a alcança logo a ençarra e tem como captiva, se desespera alcançá-la diz mal dela e quer-lho. O alegre Fancês trabalha contentá-la per serviços, cantigas e festas, vendo-se sogeito chora, como a alcança a despreza e busca outra, se a não pode haver ameaça e vinga-se se pode. O frio Alemão ama brandamente, segue com enganos e peitas, caso que deseje não se sogiga, alcançando-a esfria-se, se a não alcança, esquece-lhe, desistimando-a. Só o Português, amigo e timbre dos Espanhóis, e grimpa de todas as nações, como atilado, gentil, galante e nobre esposo, compadece todos os efeitos do amor puro, não consente mal em sua dama, não sofre ver-se ausente dela, busca de noite e de dia onde e como a veja, queria estar sempre com ela, emagrece com cuidados e má vida, muda toda má condição em boa, queima-se por dentro em pensamentos, que humilde representa com lágrimas e suspiros, sinais de verdadeira dor: tem todo seu querer unido e conforme com o dela, constante na sua fé, chama sempre por ela em suas afrontas como a alcança nunca a leixa té morte e assi a faz senhora de si mesmo, não pretende proveito salvo o dela, pola qual comete fouto todos os perigos, nem dormindo perde dela lembrança, antes nisso se deleita, determinado em viver e morrer com ela se desespera, mata-se, ou faz extremos mortais, tudo isto e muito mais se acha no bom Português, de sua natural consolação apurado no amor. Qual foi el rei Dom Pedro, que inda depois da morte da Garça quis apurar sua afeição com obras dela públicas.

CARIÓFILO: Vos vireis a dizer mui cedo que quando os Portugueses se prezavão de bons namorados valia o pão barato no Reino, tomavam-se os lugares aos mouros dalém.

ZELÓTIPO: Essa crede vós.

CARIÓFILO: E eu aí vos esperava, e dizem eles logo: Então havia verdade, e mercê nos senhorios, lealdade e serviço nos criados, e fazemos ùa ladainha de culpas presentes, que não há mais trovoada, e eu juraria que as passadas lhe levarão a fogaça, por mais que vos eles ameacem com o tempo passado. E quando muito vos sofrer seja com ficarmos em jogo.

ZELÓTIPO: Eu não tomo bando por um nem por outro. Mas sei-vos dizer que homem muito namorado nunca fez muitas baixeiras.

.....
idem., pp. 312-314

ULISIPO

ACTO V, CENA V
OTONIÃO, RÉGIO

RÉGIO: ... Quero-me, senhor, segurar na possa, e então tudo se fará bem.

OTONIÃO: Vós o tendes bem cuidado; mas eu bem creio que há-de haver depois contendas: que o pai, segundo dizem, está muito rico, e quererá casá-las com alguns fidalgos montureiros porque lhe dêm o Dom; que no dito Dom está o mel.

RÉGIO: É gentil peça comprar com seu dinheiro sua deshonra: fazer-se escravo de seu genro, e amo ou vedor de sua filha. Toda sua vida vilões ruins, chatins da sua cobiça, celeiros do seu trabalho, e no cabo da jornada descobrem novos avoengos, títulos exquisitos, e Marienes converte-se em Dona Ximena, entregando o adquirido que não lograrão a quem em breve folgando espalhe o que suando se ajuntou. Digo-vos que não me armam tais fidalguias, nem cuido que há verdadeira nobreza salvo a vida de cada um. Não que o bom sangue seja mau, mas como me não dais as obras da mesma estofa, logo o hei por encanelado. Fidalguia ornada de bons costumes, e nobre condição, esta tal sustenta e honra o mundo. Mas quem põe sua guedelha em contar de seus avôs, e ficar fora do conto das virtudes por quem se ganhou o bom nome, e em que se edificou o morgado, estes são a traça do mundo e o caruncho.

OTONIÃO: Pois que direis a uns que nem têm cabedal de avoengo, nem próprio, baixos de natureza, e muito mais da condição, a que chamão vilões per cabeça?

RÉGIO: Estes tais são açoute do mundo como Átila, fezes da Fortuna, escândalo da vida. E sabeis de que vem haver esses? Levantam as velhas que São Pedro fez abelhas e o Diabo, querendo contrafazê-lo fez bespas. Deos faz virtuosos e põe-nos em estado de seus merecimentos. E a diligência humana que é toda despejos, mentiras, etc., chamão-lhe Fortuna, faz homens sem merecimentos que usurpão o lugar devido a outrem, o que a divina Providência permite peca seu dano próprio e castigo doutros. Mas sabeis vós quaes eu acho inabitáveis e mais perigosos que os desertos de Líbia,

e duas fontes de toda má incrinação? Vilões roins com inchação de más letras entabolados em mando e escudeiros praguentos que sabem os avoengos de todo mundo, enxeridos na mesma miséria.

OTONIÃO: Grandes balisas são essas para fugir de todo atoleiro. De nada dizem bem, e ninguém o diz deles. Porém sabeis vós em que eu acho que consiste toda fidalguia, honra, riqueza, discricção e quanto vós quizerdes? Primeiramente em o homem se prezar de bom Cristão, e ter grande acatamento às cousas divinas, muita conta com sua alma, verdade com todo o mundo, amizade com quem deve, entender pouco no alheio e cobiçá-lo menos, contentar-se com o seu bem adquirido, conversar os bem acostumados e não escandalizar os outros, fugir de demandas porque calabreão muito a boa consciência, ocupar-se em bons exercícios.

RÉGIO: Tende ponto porque levais ùa enxurrada de preceitos que não haverá cousa que lhes faça rosto.

OTONIÃO: O remate de tudo é encomendar a Deos que é santo velho, porque quando ele não quer por de mais é a decoada na cabeça do asno pardo. A mais má gente do mundo são homens, e molheres. Desta nos livre Deos, que almas passadas e bestas feras raramente fazem dano. Mas leixando esta matéria que é pão de cada dia, acerca cá do nosso negócio, que vos parece agora? Será bom darmos parte a Constança Dornelas?

RÉGIO: Nunca Deos tal mande! Já agora nos podemos governar sem ela e forramos assi sua obrigação, e mais excusamos-lhe conversação tão perigosa como a sua, que a elas nenhum fruto traz, e a nós muito dano. Porque esta o que faz por nós, haveis do presupor que também o fará por quem for mais seu amigo. Dissimulemos com ela por agora, que eu, se me visse em possa da casa, a primeira cousa a que hei-de pôr ombros há-de ser tolher à nossa sogra tantas romarias, e fazê-la rezar em casa; porque em quanto ela anda por fora, têm as filhas tempo pera meterem dentro quem querem, como agora vistes, que isso nos azou a falarmos-lhe; e o que é bom pera o ventre é mau pera o dente: que a mãe em ser continua atalaia da filha ganha o paraíso e segura sua virtude. E secundariamente descartar Constança Dornelas de suas idas e vindas, porque estas são adelas da honra das moças e muitas vezes cabrestos das velhas.

OTONIÃO: Este é o galardão?

RÉGIO: Este é o devido a maos medianeiros. Mestres de más artes aprazem em quanto dura o engano delas; por fim, sempre são avorrecidos. E a gente que mais vos avorrece é a com quem cometestes erros, depois de vós deles advirtirdes.

OTONIÃO: Todavia, em quanto não estamos mais entregues, não devemos escandalizá-la, porque muito pouco basta pera fazer muito dano, e muito não basta a sanear dele.

RÉGIO: Eu assi o digo. Mas também no que pudermos marearnos sem ela é bom excusá-la. Agora vir-nos-emos cá todos os dias, que as molheres naturalmente são de quem as segue. A continuação em tudo vale muito e o tempo descobre o melhor.

Edição de 1618, fols. 245 v.º-248

ANTÓNIO FERREIRA

A TRAGÉDIA CASTRO

ACTO III, CENA I

CASTRO

Nunca mais tarde pera mim que agora
Amanheceo. Ó sol claro e fermoso,
Como alegras os olhos que esta noite
Cuidaram não te ver! Ó noite triste!
5 Ó noite escura, quão comprida foste!
Como cansaste esta alma em sombras vãs!
Em medos me trouxeste tais, que cria
Que ali se me acabava o meu amor,
Ali a saudade da minha alma,
10 Que me ficava cá; e vós, meus filhos,
Meus filhos tão fermosos, em que eu vejo
Aquele rosto e olhos do pai vosso,
De mim ficáveis cá desemparedos.
Oh sonho triste, que assi me assombraste!
15 Tremo inda agora tremo. Deos afaste
De nós tão triste agouro. Deos o mude
Em mais ditoso fado, em melhor dia.
Crescereis vós primeiro, filhos meus,
Que choraes de me ver estar-vos chorando;
20 Meus filhos tão pequenos! ai meus filhos,
Quem em vida vos ama e teme tanto,
Na morte que fará? Mas vivereis,
Crescereis vós primeiro, que veja eu
Que pisaes este campo, em que nacestes,

25 Em fermosos ginetes arraiados,
Quaes vosso pai vos guarda, com que o rio
Passeis a nado, a ver esta mãe vossa,
Com que canseis as feras, e os imigos
30 Nomear-vos somente. Então me venham
Buscar meus fados, venha aquele dia
Que me está esperando. Em vossos olhos
Ficarei eu, meus filhos: vossa vida
Tomarei eu por vida em minha morte.

Edição Adrien ROIG, pp. 301, 303

ACTO IV, CENA IV

.....

COELHO

... Morre pois, Castro, morre de vontade,
Pois não pode deixar de ser tua morte.

CASTRO

140 Triste prática, triste! Cru conselho
Me dás. Quem o ouvira? Mas pois já mouro,
Ouve-me, Rei Senhor, ouve primeiro
A derradeira voz desta alma triste.
Com estes teus pás me abraço, que não fujo.
145 Aqui me tens segura.

EL REI

Que me queres?

CASTRO

Que te posso querer, que tu não vejas?
Pergunta-te a tí mesmo o que me fazes,

A causa que te move a tal rigor.
 Dou tua consciência em minha prova.
 150 Se os olhos de teu filho se enganaram
 Com o que viram em mim, que culpa tenho?
 Paguei-lhe aquele amor com outro amor,
 Fraqueza costumada em todo estado.
 Se contra Deos pequei, contra ti não.
 155 Não soube defender-me, dei-me toda,
 Não a inimigos teus, não a traidores,
 A que alguns teus segredos descobrisse
 Confiados a mim, mas a teu filho,
 Príncipe deste Reino. Vê que forças
 160 Podia eu ter contra tamanhas forças.
 Não cuidava, Senhor, que te ofendia.
 Defenderas-mo tu, e obedecera,
 Inda que o grande amor nunca se força.
 Igualmente foi sempre entre nós ambos,
 165 Igualmente trocámos nossas almas.
 Esta que te ora fala, é de teu filho.
 Em mim matas a ele, ele te pede
 Vida para estes filhos concebidos
 Em tanto amor. Não vês como parecem
 170 Àquele filho teu? Senhor meu, matas
 Todos a mim matando, todos morrem.
 Não sinto já, nem choro minha morte,
 Inda que injustamente assim me busca,
 Inda que estes meus dias assim corta
 175 Na sua flor indigna de tal golpe.
 Mas sinto aquela morte triste, e dura
 Para ti, e pera o Reino, que tão certa
 Vejo naquele amor, que esta me causa.
 Não vivirá teu filho, dá-lhe vida,
 180 Senhor, dando-ma a mim, que eu me irei logo
 Onde nunca apareça, mas levando
 Estes penhores seus, que não conhecem
 Outros mimos e tetas, senão estas,
 Que cortar-lhe ora queres. Ai, meus filhos,
 185 Chorai, pedi justiça aos altos Ceos!
 Pedi misericórdia a vosso avô,
 Contra vós tão cruel, meus inocentes!
 Ficareis cá sem mim, sem vosso pai,
 Que não poderá ver-vos, sem me ver.

190 Abraçai-me, meus filhos, abraçai-me!
Despedi-vos dos peitos que mamastes,
Estes só foram sempre, já vos deixam.
Ah, já vos desempara esta mãe vossa.
Que achará vosso pai, quando vier?
195 Achar-vos-á tão sós, sem vossa mãe!
Não verá quem buscava, verá cheas
As casas e paredes de meu sangue.
Ah, vejo-te morrer, Senhor, por mim.
Meu Senhor, já que eu mouro, vive tu!
200 Isto te peço e rogo, vive, vive!
Empara estes teus filhos, que tanto amas,
E pague minha morte seus desastres,
Se alguns os esperavam. Rei Senhor,
Pois podes socorrer a tantos males,
Socorre-me, perdoa-me, não posso
Falar mais! Não me mates, não me mates,
Senhor, não to mereço!

EL REI

Ó molher forte!
Venceste-me, abrandaste-me. Eu te deixo.
Vive, em quanto Deos quer.

CHORO

Rei piadoso,
210 Vive tu, pois perdoas: moura aquele,
Qus sua dura tenção leva adiante.

idem, pp. 337-341

ACTO V, CENA II
INFANTE/MENSAGEIRO

.....

MENSAGEIRO

Senhor, pera chorar fica assaz tempo:
Mas lágrimas, que fazem contra a morte?
Vai ver aquele corpo, vai fazer-lhe
115 As honras que lhe debes.

INFANTE

Tristes honras!
Outras honras, Senhora, te guardava,
Outras se te deviam. Ó triste, triste!
Enganado, nascido em cruel signo,
Quem me enganou? Ah cego que não cria
120 Aquelas ameaças! Mas quem crera
Que tal podia ser?
Como poderei ver aqueles olhos
Cerrados pera sempre? Como aqueles
Cabelos já não de ouro, mas de sangue?
125 Aquelas mãos tão frias e tão negras,
Que antes via tão alvas e fermosas?
Aqueles brancos peitos traspassados
De golpes tão cruéis? Aquele corpo,
Que tantas vezes tive nos meus braços
130 Vivo e fermoso, como morto agora
E frio o posso ver? Ai, como aqueles
Penhores seus tão sós? Ó pai cruel!
Tu não me vias neles? meu amor,
Já me não ouves? Já não te hei-de ver?
135 Já te não posso achar em toda a terra?
Chorem meu mal comigo quantos me ouvem.
Chorem as pedras duras, pois nos homens
Se achou tanta crueza! E tu, Coimbra,
Cubre-te de tristeza pera sempre.
140 Não se ria em ti nunca, nem se ouça

Senão prantos e lágrimas; em sangue
Se converta aquela agoa do Mondego.
As árvores se seque e as flores.
Ajudem-me pedir aos Ceos justiça
145 Deste meu mal tamanho.
Eu te matei, Senhora, eu te matei!
Com morte te paguei o teu amor.
Mas eu me matarei mais cruelmente
Do que te a ti mataram, se não vingó
Com novas crueldades tua morte.
Para isto me dá Deos somente vida.
Abra eu com minhas mãos aqueles peitos.
Arranque deles uns corações feros,
Que tal crueza ousaram, então acabe.
155 Eu te perseguirei, Rei, meu imigo.
Lavrará muito cedo bravo fogo
Nos teus, na tua terra, destruídos
Verão os teus amigos, outros mortos,
De cujo sangue se encherão os campos,
De cujo sangue correrão os rios,
Em vingança daquele. Ou tu me mata,
Ou fuge da minha ira, que já agora
Te não conhecerei por pai. Imigo
Me chamo teu, imigo teu me chama.
165 Não me és pai, não sou filho, imigo sou.
Tu, Senhora, estás lá nos Ceos, e fico
Em quanto te vingar, logo lá vou.
Tu serás cá Rainha como foras.
Teus filhos, só por teus serão Infantes.
170 Teu inocente corpo será posto
Em estado real. O teu amor
Me acompanhará sempre, té que deixe
O meu corpo co teu, e lá vá esta alma
Descansar com a tua pera sempre.

idem, pp. 367-371

BIBLIOGRAFIA SELECCIONADA

Os limites impostos pela Coleção não permitiram apresentar uma bibliografia completa. A maioria dos trabalhos consultados já foram citados nas notas. Os livros seguintes dão uma bibliografia importante:

Sobre o teatro universitário:

FRÈCHES, Claude-Henri — *Le Théâtre néo-latin au Portugal (1550-1745)*, Paris, Librairie A. G. Nizet, Lisbonne, Librairie Bertrand, 1964, 583 p.

Sobre Sá de Miranda:

PINA MARTINS, José V. de — *Sá de Miranda e a cultura do Renascimento, I. Bibliografia*, Lisboa, 1972, 511 p.

Sobre António Ferreira:

ROIG, Adrien — *António Ferreira, Études sur sa vie et son oeuvre (1528-1569)*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1970, 216 p.

La Comédie de Bristo ou l'Entremetteur (Comédia do Fanchono ou de Bristo) d'António Ferreira (1562) Etude et analyse lexicale, Édition critique et traduction, Paris, Presses Universitaires de France, Publications du Centre Culturel Portugais, 1973, 555 p.

Sobre Jorge Ferreira de Vasconcelos:

SUBIRATS, Jean — *Les comédies et l'épître de Jorge Ferreira de Vasconcelos Contribution à l'étude socio-littéraire du XVI^e siècle portugais*, Lille, Service de reproduction des thèses, 1976, 2 vols, 798 p.

Sobre a tragédia *Castro*:

CORNIL, Suzanne — *Inês de Castro, contribution à l'étude du développement littéraire du thème dans les littératures romanes*, Bruxelles, 1952, 155 p.

SENA, Jorge de — *Estudos de História e de Cultura* (1.^a série) Vol. I, Lisboa, Edição da Revista «Ocidente», 1967, pp. 123-618.

ROIG, Adrien — *La tragédie «Castro» d'António Ferreira*, Etablissement du texte des éditions de 1587 et 1598, suivi de la traduction française, Paris, 1971, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, 399 p.