

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



Tras a nevoa vem o sol

As comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos

Tese orientada por

**Professora Doutora Maria João Brilhante
Professora Doutora Consolación Baranda Letúrio**

Silvina Martins Pereira

DOUTORAMENTO EM ESTUDOS ARTÍSTICOS

ESTUDOS DE TEATRO

ANO 2009

Versão revista em 2010

Resumo

Esta dissertação está organizada à semelhança de uma obra dramática clássica. Nela se encontra um prólogo, cinco actos e um epílogo.

No I acto /I parte é apresentado o estado da arte em relação à Vida e Obra do autor. Cientes de que a vida ilumina a obra apresentamos uma recensão diacrónica dos dados biográficos, trazendo à luz sete documentos inéditos respeitantes a Jorge Ferreira de Vasconcelos, dando informações sobre manuscritos e incluindo uma bibliografia crítica da obra impressa do autor. No II acto/II parte falar-se-á da época e de alguns constrangimentos, que influenciaram a recepção da obra como aconteceu com a Censura Inquisitorial; no III acto/III parte apresenta-se uma panorâmica da teoria e da prática do teatro renascentista português, ibérico e europeu, enquadrando em várias frentes o teatro de Jorge Ferreira de Vasconcelos no contexto artístico e teatral do seu tempo; no IV acto/IV parte apresenta-se a análise dramática e teatral dos textos das três comédias: *Eufrosina*, *Aulegrafia* e *Ulysippo*; no V acto/V parte fala-se da experiência pessoal como dramaturgista, encenadora e actriz nas comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos produzidas pelo Teatro Maizum.

Palavras chave:

Jorge Ferreira de Vasconcelos

Teatro Renascentista Português

Século XVI

Literatura Ibérica

Análise Teatral

Resumen

Esta tesis está organizada a la semejanza de una obra dramática clásica. En ella se encuentra un prólogo, cinco actos y un epílogo.

En el I acto/I parte se presenta el estado del arte en relación a la vida y obra del autor. Consciente de que la vida ilumina la obra se presenta una recensión diacrónica sobre los datos biográficos, trayendo a la luz siete documentos inéditos relativos a Jorge Ferreira de Vasconcelos, dando informaciones sobre manuscritos e incluyendo una bibliografía crítica de los libros impresos del autor. En el II acto/II parte se hablará de la época y de algunos constreñimientos, que influyeron en la recepción de la obra como sucedió con la Censura Inquisitorial; en el III acto/III parte se presenta una panorámica de la teoría y de la práctica del teatro renacentista portugués, ibérico y europeo, encuadrando en distintas frentes el teatro de Jorge Ferreira de Vasconcelos en el contexto artístico y teatral de su tiempo; en el IV acto/IV parte se presenta el análisis dramático y teatral de los textos de las tres comedias: *Eufrosina*, *Aulegrafia* y *Ulysippo*; en el V acto/V parte se habla de la experiencia personal como dramaturgista, directora escénica y actriz de las comedias de Jorge Ferreira de Vasconcelos producidas por el Teatro Maizum.

Palabras clave:

Jorge Ferreira de Vasconcelos

Teatro Renacentista Portugués

Siglo XVI

Literatura Ibérica

Análisis Teatral

Bastidores

Há pequenos episódios desconcertantes que têm a capacidade de despertar desejos e vontades desconhecidas.

É o caso que vou contar.

No ano de 1995 havia sido apresentada na Igreja do Convento dos Inglesinhos, em Lisboa, a *Comedia Eufrosina*, um espectáculo que obteve do público e da crítica uma recepção calorosa. Três anos mais tarde, a 2 de Dezembro de 1998, e já depois da estreia da *Comedia Ulysippo*, que entretanto também havia sido apresentada no Teatro da Trindade em 1997, realizava-se no Salão Nobre do Teatro Nacional D. Maria II, o lançamento em livro da versão cénica da *Comedia Eufrosina*. Tinha o evento praticamente começado quando me passaram a chamada telefónica de um jornalista que me fez a seguinte pergunta:

“Posso falar com o Senhor Jorge Ferreira de Vasconcelos?”

Aí começou esta peregrinação...

Agradecimentos

Este foi um trabalho feito de cumplicidades várias.

À Professora Doutora Maria João Brilhante, orientadora desta tese, uma palavra de reconhecimento especial por ter apoiado desde o início a ideia desta investigação académica, e pelo acompanhamento paciente desta procura do teatro de Jorge Ferreira de Vasconcelos.

À Professora Doutora Consolación Baranda Letúrio, co-orientadora desta dissertação, pelos frutuosos encontros madrilinhos em torno do teatro renascentista.

À Professora Doutora Isabel Almeida, pela sua amizade, pelo seu tempo e pela prática estimulante de inventivos “circunlóquios vasconcelianos”.

À Professora Doutora Vanda Anastácio, pela amizade e disponibilidade sempre demonstrada e pelo seu inspirador encorajamento científico.

À Professora Doutora Maria Idalina Resina Rodrigues, com a viva lembrança dos caminhos percorridos por terras manchegas à procura do teatro, da literatura e da vida. Demandas hispanistas, partilhadas com humor e cumplicidade e muito peso bibliográfico.

À Professora Doutora Maria Vitalina Leal de Matos, pelo apoio e disponibilidade.

Ao Dr. Hugo Miguel Crespo, pelos dias que passámos na Torre, “tombados” sobre papéis antigos à procura de Jorge Ferreira de Vasconcelos, e por todo o trabalho de transcrição dos documentos inéditos.

Aos meus amigos alfarrabistas e em particular ao Pedro Teixeira da Mota, por comungarem da minha paixão pelo livro antigo.

Às minhas companheiras de teatro:

Isabel Fernandes, a *Eufrosina* de Vasconcelos e de tantas outras peças que temos sonhado e realizado nesta longa jornada teatral. Agradeço a amizade cúmplice e antiga.

Margarida Rosa Rodrigues, pela partilha de intermináveis sessões de leitura em voz alta, discorrendo incansavelmente acerca de teatro.

Ao Júlio Martín companheiro de palco e de vida...

À Íris, nossa filha dilectíssima. Pela sua alegria e inteligência.

Siglas

BNE - Biblioteca Nacional de España

BNP - Biblioteca Nacional de Portugal

ANTT - Arquivo Nacional da Torre do Tombo

ÍNDICE

Resumo.....	I
Bastidores	III
Agradecimentos.....	IV
Siglas	V
Índice.....	VII
PROLOGO.....	1

I ACTO

Jorge Ferreira de Vasconcelos

1. A Vida.....	9
1.1. Recensão biográfica	9
1.2. Arquivos falantes.....	46
1.2.1. Sete documentos inéditos	51
1.2.2. Falemos de Jorge Ferreira de Vasconcelos.....	61

II ACTO

Fortuna e atribulação da obra de Jorge Ferreira de Vasconcelos

1. A Obra	65
1.1. Recepção: 450 anos de leituras	65
1.2. Ventos de Espanha – <i>aplauso y alabanza para nuestra Eufrosina</i>	121
2. Impressos	126
2.1. 21 edições e mais uma.....	130
2.2. Livros desaparecidos	164
2.3. Manuscritos inéditos	170
2.3.1. Duas versões manuscritas da <i>Eufrosina</i> : Coimbra 1 e Coimbra 2	170
2.3.2. Versão inédita da <i>Comedia Aulegrafia</i>	172
3. Tempo e circunstâncias.....	177
3.1. A Censura Inquisitorial	177
3.2. Os <i>Índices</i> portugueses e as comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos	184
3.3. A censura preventiva	189
3.4. “Os livros não morrem apenas por si próprios, às vezes são destruídos”.....	194
3.5. <i>La Eufrosina</i> . Tradução castelhana: sem <i>Proemio</i> e sem <i>Prologo</i>	198

III ACTO

Teoria e prática do teatro europeu e português no século XVI

1. Falemos de comédia	209
1. 1. A história da Comédia clássica greco-latina. Evolução do género	209
1. 2. As <i>Artes Poéticas</i> : Aristóteles e Horácio	218
1. 3. Origem e desenvolvimento da Teoria da Comédia no século XVI	225
1.3.1. <i>De Comoedia</i> de Donatus e a tradição dos Terêncios <i>Com Comento</i>	227
1. 4. O espaço cénico nas comédias do Renascimento	232
1.4.1. Ecos de Vitruvio e de Serlio em Portugal nas comédias de Vasconcelos.....	236
2. A cultura teatral no Renascimento Português: Dois autores e dois géneros	240
2. 1. Introdução	240
2. 2. <i>Gillo Vicentius poeta Comicus</i>	242
2. 3. Sá de Miranda	249
3. As preceptivas nas obras dramáticas portuguesas do séc. XVI	260
3. 1. Auto peninsular	260
3. 2. Comédia clássica portuguesa	267
3.2.1. O <i>Prologo</i> na comédia clássica de Sá de Miranda	267
3.2.2. O <i>Prologo</i> na comédia clássica de Jorge Ferreira de Vasconcelos	269
3.2.3. O <i>Prologo</i> na comédia clássica de António Ferreira	276
3.2.4. Diálogo dos prólogos	277
4. Jorge Ferreira de Vasconcelos e os seus modelos dramáticos	280
4. 1. Comédia greco – latina: De Epicarmo a Plauto	280
4. 2. Comédia Humanística	283
4.2.1. <i>La Celestina</i>	284
4.2.2. <i>A Segunda Celestina</i>	288
4.2.3. <i>A Comedia Thebayda</i>	292
4. 3. Comédia italiana à maneira clássica: Ariosto	295
4. 4. Comédia portuguesa à maneira italiana e clássica: Sá de Miranda	297
4. 5. As comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos: Um encontro de cultura . clássica e da tradição peninsular	302
5. Práticas teatrais em Portugal no século XVI:	304
5. 1. Introdução	304
5. 2. O Teatro na Corte. A representação do <i>Jubileu de Amor</i> em Bruxelas	307
5. 3. O Teatro nas Universidades	315
5.3.1. O teatro escolar e humanístico em Salamanca	315
5.3.2. O teatro escolar e humanístico em Coimbra	318
5.3.3. Representações de comédias portuguesas no Paço de Braga e na Universidade de Coimbra.....	329
5. 4. O Teatro em casas particulares	335
5. 5. O Teatro em pátios privados e públicos	343
5. 6. O Teatro de Corte na Rua – Xabregas 1550	348
6. Naufragos, navegadores e actores: Outros aspectos da prática dramática	356
6.1. Transmissão: do manuscrito ao impresso.....	356
6.2. Recepção: texto ou espectáculo? Equívocos dramáticos	360
6.3. Interpretação	364

IV ACTO

À procura da dimensão teatral nas comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos

1. Proémio	371
2. <i>Comedia Eufrosina</i>	375
2.1. Elenco dos actos, cenas e das personagens	376
2.2. Análise da estrutura externa do texto da <i>Comedia Eufrosina</i>	377
2.3. Espaço	379
2.3.1. Descrição do espaço	379
2.3.2. Quadro síntese do espaço	385
2.3.3. Análise e interpretação do espaço	386
2.4. Tempo	391
2.4.1. Descrição do tempo	391
2.4.2. Quadro síntese do tempo	397
2.4.3. Análise e interpretação do tempo	399
2.5. Acção	405
2.5.1. Descrição da acção	405
2.5.2. Quadro síntese da acção	417
2.5.3. Análise e interpretação da acção	418
2.6. Enunciação	426
2.6.1. Questões de enunciação no <i>Prologo</i> da <i>Comedia Eufrosina</i>	426
2.6.2. Questões de enunciação a propósito de uma cena da <i>Comedia Eufrosina</i>	431
2.7. 12 razões e mais uma... sobre a teatralidade da <i>Comedia Eufrosina</i>	437
3. <i>Comedia Aulegrafia</i>	459
3.1. Elenco dos actos, cenas e das personagens	460
3.2. Análise da estrutura externa do texto da <i>Comedia Aulegrafia</i>	461
3.3. Espaço	463
3.3.1. Descrição do espaço	463
3.3.2. Quadro síntese do espaço.....	469
3.3.3. Análise e interpretação do espaço	471
3.4. Tempo	474
3.4.1. Descrição do tempo	474
3.4.2. Quadro síntese do tempo.....	480
3.4.3. Análise e interpretação do tempo	482
3.5. Acção	485
3.5.1. Descrição da acção	485
3.5.2. Quadro síntese da acção	498
3.5.3. Análise e interpretação da acção	500
3.6. Enunciação	513
3.6.1. Questões de enunciação no <i>Prologo</i> da <i>Comedia Aulegrafia</i>	513
3.6.2. Questões de enunciação a propósito de uma cena da <i>Comedia Aulegrafia</i>	518
3.7. 12 razões e mais uma... sobre a teatralidade da <i>Comedia Aulegrafia</i>	524

4. <i>Comedia Ulysippo</i>	543
4.1. Elenco dos actos, cenas e das personagens.....	544
4.2. Análise da estrutura externa da <i>Comedia Ulysippo</i>	545
4.3. Espaço	547
4.3.1.Descrição do espaço	547
4.3.2.Quadro síntese do espaço	554
4.3.3.Análise e interpretação do espaço	555
4.4.Tempo	559
4.4.1. Descrição do tempo	559
4.4.2. Quadro síntese do tempo	564
4.4.3. Análise e interpretação do tempo	565
4.5. Acção	571
4.5.1. Descrição da acção	571
4.5.2. Quadro síntese da acção	583
4.5.3. Análise e interpretação da acção	584
4.6. Enunciação	592
4.6.1. Questões de enunciação no <i>Prologo</i> da <i>Comedia Ulysippo</i>	592
4.6.2. Questões de enunciação a propósito de uma cena da <i>Comedia Ulysippo</i>	595
4.7. 12 razões e mais uma... sobre a teatralidade da <i>Comedia Ulysippo</i>	600
5. Remate	626

V ACTO

O que eu vi no Convento dos Inglesinhos e no Teatro da Trindade Contribuições da encenação para o estudo das comédias de Jorge Ferreira Vasconcelos

1. Adaptação, dramaturgia e encenação da <i>Comedia Eufrosina</i>	
Processo de trabalho. Dificuldades e surpresas	637
1.1. Ficha artística	647
2. Adaptação, dramaturgia e encenação da <i>Comedia Ulysippo</i>	
Processo de trabalho. Dificuldades e surpresas	648
2.1. Ficha artística	653
3. A <i>Comedia Aulegrafia</i> . Uma experiência em curso.....	655
4. 2009 – <i>Tudo se estima segundo se julga</i>	657

EPÍLOGO	661

Bibliografia	667

Anexo documental.....	695
1. Documentos inéditos	696

As obras de arte são de uma solidão infinita: para as abordar, nada pior do que a crítica. Só o amor pode prendê-las, conservá-las, ser justo para elas.

Rainer Maria Rilke

Prólogo

Jorge Ferreira de Vasconcelos, cortesão e artista do Renascimento português, contribuiu de uma forma valiosíssima para o teatro em Portugal como irei tentar demonstrar. Estrelas de primeira grandeza, as suas comédias são fontes de luz que o tempo e o esquecimento quase extinguiram da nossa memória.

Comediógrafo notável, Jorge de Vasconcelos suscitou o entusiasmo dos seus contemporâneos, como atestam as muitas leituras e edições de que a sua obra foi objecto, bem como as referências directas aos seus textos, mas paradoxalmente, através de sucessivos testemunhos, estas obras foram sendo rotuladas como teatro para ser lido, sem valor teatral, tendo a sua memória sobrevivido quase exclusivamente no âmbito da História da Literatura.

O seu teatro tem sido considerado irrepresentável e algumas apreciações são elucidativas desta perspectiva. Veja-se o que escreveu, em 1837, Alexandre Herculano.

Três composições suas nos restam, *Aulegrafia*, *Eufrosina* e *Ulysippo*, a que chamou comédias, e que, realmente, são antes diálogos do que dramas. (...) são elas, na verdade, dignas da maior estimação; mas se as quisermos considerar como dramas bem pequeno é o seu mérito. (Herculano, [1ª ed. 1837] 1986:69)

Também Fidelino de Figueiredo se lhe referiu dizendo:

As três comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos têm um valor exclusivamente documental sobre os costumes sociais, sobre a língua, e sobre o gosto da sua época, portanto valor historico e muito limitadamente esthetico. (Figueiredo, 1922:152)

Em meados do século XX, a opinião da crítica sobre o seu teatro, continuava no mesmo sentido:

Pouco tempo depois de Gil Vicente ter posto termo à sua carreira dramática (...), lia-se ou recitava-se no «anfitriónico convento» de Santa Cruz, uma obra singular, em prosa, de forma dramática e proporção novelesca – *A Eufrosina* -, que constitui ainda hoje, para leitores iniciados, uma obra de singular atracção. E isto é tanto mais digno de nota quanto é certo que a obra é irrepresentável. (Pimpão, 1947:149)

E, embora, António José Saraiva, tenha alargado o conhecimento do teatro de Vasconcelos às outras duas comédias, e falado da obra dramática com propriedade, continuava a considerar todo este teatro desinteressante:

E é muito significativo o caso do teatro irrepresentável (Miranda, Ferreira e Ferreira de Vasconcelos) destinado unicamente à apreciação dos conhecedores de certos valores literários e linguísticos. (Saraiva, 1955:152)

João Gaspar Simões repete este tipo de apreciação, mostrando desconhecer que, justamente, as obras apresentadas por esta altura, tinham exactamente este tipo de duração, algumas sendo representadas numa tarde e numa noite ou mesmo em dois dias:

...sem ter passado antes pelo palco (há quem avente a hipótese de ter sido ali representada quando ainda estudante o seu autor), obra mais para ser lida do que para ser representada, pois requeria seis ou sete horas de palco... (Simões, 1967:167)

A autora da *História do Teatro Português* (compreensivelmente, se pensarmos nos textos curtos oferecidos pelo teatro italiano), também não pôde deixar de dizer, a meu ver injustamente que:

O interesse desta e das restantes obras de Jorge Ferreira de Vasconcelos é principalmente linguístico. (Picchio, 1969:135)

Já Luís de Sousa Rebelo enquadra o autor no âmbito da prática do género mas não lhe dá créditos teatrais

Em conjunto, a obra de Vasconcelos constitui uma excelente comédia de costumes e, embora falhe do ponto de vista dramático pela concepção estática da acção e do comportamento das personagens, ela é bem representativa do espírito e do figurino literário da época. (Rebelo, 1982:168)

Neste trabalho, proponho-me empreender uma reflexão sobre a pretensa “irrepresentabilidade” das três comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos, abordando a sua obra do ponto de vista do teatro. Proponho-me tomar o olhar do palco, olhar múltiplo por onde passam as linguagens do corpo e da voz, do movimento e da palavra, da luz e da imagem, numa tensão dialogante e actual, fazendo *ver* tudo aquilo que de teatro o texto nos dá a ler. Encontrar novas perspectivas de estudo e de análise que contribuam para a renovação dos estudos teatrais sobre Jorge Ferreira de Vasconcelos.

No que se refere à noção de “irrepresentabilidade” do teatro de Jorge Ferreira de Vasconcelos e ao conceito de “peça representável”, tal como estes conceitos têm sido formulados pela crítica em Portugal, deveremos ter presente que, até muito recentemente, poucos estudos existiam sobre o nosso repertório teatral, ao ponto de desconhecermos e não valorizarmos grande parte dele.

Importa reflectir sobre os valores acrescentados ao texto através do jogo dramático, olhando esse mesmo texto também do ponto de vista da cena e do espectáculo, e não somente do ponto de vista do literário.

Importa compreender como se chegou à constituição de um discurso estereotipado acerca de Jorge Ferreira de Vasconcelos e da sua obra?

Importa reflectir sobre o impacto destas obras, nos dias de hoje, quer no processo de trabalho com os actores e outros criadores, quer no público.

Esta tese está organizada à semelhança de uma comédia clássica. Nela se encontra um prólogo, cinco actos e um epílogo.

No I acto é apresentado o estado da arte em relação ao autor. Cientes de que a vida ilumina a obra é apresentada uma revisão diacrónica dos dados biográficos, trazendo à luz sete documentos inéditos que certificam a carreira profissional de Jorge Ferreira de Vasconcelos; no II acto falar-se-á da fortuna e atribulações da obra, mostrando a evolução das referências críticas, retendo as conformidades e disparidades que na recepção à obra se foram acumulando ao longo de 450 anos de leituras. Inclui uma bibliografia crítica da obra impressa do autor, informação sobre manuscritos inéditos e falar-se-á de algumas circunstâncias e contragimentos da época que influenciaram decisivamente a recepção da obra; no III acto apresenta-se o pano de fundo teórico e prático do teatro renascentista português, ibérico e europeu, procurando enquadrar em várias frentes o teatro de Jorge Ferreira de Vasconcelos no contexto artístico e teatral do seu tempo; no IV acto apresenta-se a análise dramática e teatral dos textos das três comédias: *Eufrosina*, *Aulegrafia* e *Ulysippo*; no V acto falar-se-á da experiência pessoal como dramaturgista, encenadora e actriz nas comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos produzidas pelo Teatro Maizum.

No *Epílogo* serão apresentadas as conclusões deste trabalho de investigação.

I Acto
Jorge Ferreira de Vasconcelos

1. A Vida

1.1. Recensão biográfica

Falemos de Jorge Ferreira de Vasconcelos. É difícil explicar como se pode saber tão pouco acerca de um autor. Contam-se pelos dedos de uma mão os estudiosos que em 450 anos se debruçaram sobre o comediógrafo.

Até há pouco dispunhamos de dois documentos relacionados com a sua biografia: o *Rol de Moradores da Casa do Infante D. Duarte* de 1540 publicado em 1742 por António Caetano de Sousa, onde Jorge Ferreira de Vasconcelos consta na condição de moço de câmara do Infante D. Duarte, irmão de D. João III, e um documento de 10 de Julho de 1563, divulgado por Brito Rebello no início do século XX, onde se refere que Jorge Ferreira de Vasconcelos tinha o ofício de escrivão do Tesouro.¹

Da restante informação biográfica sobre Jorge Ferreira de Vasconcelos destaco: o verbete do bibliógrafo João Franco Barreto na *Bibliotheca Lusitana* (ca 1670), crucial porque permite confirmar os dados deixados por Diogo Barbosa Machado na *Biblioteca Lusitana* de 1747, cujas informações foram sendo muitas vezes postas em causa; as hipóteses erradas avançadas por Teófilo Braga em 1870, que o confunde com um Jorge Vasco Gonçalves, poeta menor do *Cancioneiro Geral*; e as notas de Carolina Michaëlis de Vasconcelos enviadas a Menéndez y Pelayo em 1909, que, no essencial, contrariam tudo o que havia sido defendido por Teófilo Braga. Também Carolina Michaëlis lembrava, peremptória, a Menéndez y Pelayo: “Nenhum Coevo o menciona” (Rossi, 1948:8), dizendo que como “excepção temos apenas os dísticos latinos de Diogo de Teive”². Faz impressão ouvir tal sentença: “Nenhum Coevo o menciona”. Encerra a frase uma espécie de veredicto fatalista que se perpetuará no futuro, mas também um desafio. Menéndez y Pelayo, perplexo, não deixará de assinalar na sua monumental obra *Orígenes de la Novela*, no Tomo III, que: “Tan ingratos y olvidadizos han sido los portugueses con un escritor de tanto ingenio y cultura”. (Menéndez Pelayo, 1910: CCXLII)

Deverá ser realçado, nos anos cinquenta, o trabalho de Eugenio Asensio e a sua opção de não entrar nas areias movediças das parcas informações biográficas conhecidas sobre o

¹ A data deste documento muita confusão provocará, conforme a seu tempo terei oportunidade de referir. Trata-se de um documento da *Chancelaria de D. Sebastião e D. Henrique, Doações, Livro 11, fl. 158*, editado por Jacinto Inácio de Brito Rebello em 1902, a propósito de Luís Vicente filho de Gil Vicente (Rebello, 1902:114). Vd. 1.2.1. Sete documentos inéditos - Documento A.

² Não é totalmente verdade. Vem mencionado na obra *Regras que Ensinam a Maneira de Escrever e Orthografia da Lingua Portuguesa ...*, publicada em 1574, de Pero de Magalhães de Gândavo, no capítulo sobre o elogio da Língua Portuguesa (Gândavo, 1574:31v).

autor da *Eufrosina*, preferindo fixar-se no estudo da obra e, na década de oitenta, a tese de Doutorado de Jean Subirats, orientada por António José Saraiva, o segundo trabalho de grande fôlego sobre este autor, queixando-se então Subirats, da carência total de documentação biográfica.

Passo a recensear, por ordem cronológica, as informações que ao longo dos tempos foram dando origem a suposições (muitas dúvidas e poucas certezas), sobre a vida de Jorge Ferreira de Vasconcelos.

Comedia Ulysippo de 1618 - Fiat Lux

Talvez que a carência de dados sobre o cortesão/comediógrafo, pudesse ter sido diminuída, não fosse o próprio autor ter escolhido fazer sair anónima a sua obra.³ Teremos que esperar 33 anos após a sua morte e quase meio século após a entrada da *Ulysippo* no *Index* de 1561, para podermos ver pela primeira vez uma obra sua com a autoria assinalada: a 2ª edição da *Comedia Ulysippo* impressa em 1618.⁴ O texto da primeira *Licença*, além de o identificar como autor, apresenta-o ainda como o “galante, & elegante cortesão Português Jorge Ferreira de Vasconcellos”. Nas outras duas licenças inseridas no livro, volta a aparecer o seu nome, como o autor da *Comedia Ulysippo*. As descrições das *Licenças* parecem ajudar à rectificação *a posteriori*, feita por parte do genro, Dom António de Noronha, face à edição seiscentista da *Eufrosina* de Rodrigues Lobo, dada ao prelo dois anos antes. Foi, pois, só nesta segunda edição da *Ulysippo*, que a obra ganhou paternidade, nascendo para o mundo o comediógrafo Jorge Ferreira de Vasconcelos.⁵

Também na edição atrás referida, aparece na *Advertência ao Leitor* uma quarta menção ao autor confirmando-o como alguém que esteve ao serviço do Rei na cidade de Lisboa “Das comedias que Jorge Ferreira de Vasconcelos cõpos, foy esta *Ulysippo* a segunda, estão já no serviço del Rey nesta cidade”.

³ Foi assim com o *Sagramor* em 1554; com a *Eufrosina* em 1555, 1560, 1561 e 1566 e com a 1ª edição da *Ulysippo* ainda hoje com data incerta. Também assim foi com o *Memorial* de 1567. Assim acabou por ser com a censura inquisitorial que, sabendo com certeza o nome do autor, também o não referencia nem no *Índice* de 1561, nem nos de 1564 e 1581.

⁴ A 1ª edição da *Ulysippo* foi editada em vida do autor mas entrou no *Índice* de 1561 e encontra-se até hoje desaparecida, desconhecendo-se a data da impressão quinhentista. Vd. 2.1. - 21 edições e mais uma.

⁵ Conhece-se uma petição, do ano de 1612, feita pela família da Condessa de Vila Franca para ler, entre outras, a *Diana* a *Celestina*, e a *Olisipo* (Asensio, 1951:LXXXVI). Assim se compreende a edição da *Eufrosina* preparada por Rodrigues Lobo em 1616. O que já não se compreende é que ainda saísse anónima nessa data.

Dom António de Noronha – genro de Ferreira de Vasconcelos e editor da *Aulegrafia*.

No ano seguinte, na edição da *Comedia Aulegrafia* de 1619, aparecem novos contributos para a magríssima biografia do comediógrafo. Esta edição da *Aulegrafia* traz estampada no rosto, o nome do autor da obra dizendo: “Agora novamente impressa à custa de Dom António de Noronha”. Note-se, que o termo “novamente” não pressupõe que tivesse havido uma impressão anterior, situação de que até ao momento não existe qualquer indício, mas sim que pela primeira vez saía impressa, embora para Asensio o termo seja suficientemente ambíguo (Asensio, 1974:200). Nesta edição encontra-se ainda o epigrama de Diogo de Teive e, no final do livro, uma sequência de versos apresentados como “Carta que se achou entre os papeis de Jorge Ferreira de Vasconcellos”.

Para além de Dom António de Noronha declarar o parentesco com o comediógrafo, dizendo-se seu genro, oferece a impressão da *Aulegrafia*, em tempo de monarquia dual, ao Marquês de Alemquer, Duque de Francavilla,⁶ para que este “com seu resplendor cegue os olhos, & emmudeça as lingoas dos maldizentes, que quizerem calumniar o Autor delle, que foy Jorge Ferreira de Vasconcellos meu sogro”. Não foi possível apurar se o termo “calumniar” reflecte alguma situação concreta, ou se é somente uma daquelas expressões estereotipadas que se usavam na época.

Na edição da *Ulysippo* de 1618, no texto *Advertência ao Leitor*, havia sido mencionado o facto de a *Aulegrafia* não ter sido impressa por um “desgosto geral deste Reyno”. Muitas são as interpretações quanto a este “desgosto”: a morte do Infante D. Luis em 1555; a peste de 1569, de proporções esmagadoras onde pereceu António Ferreira, e o desastre de Alcácer Quibir em 1578, onde lhe morreu moço o filho Paulo Ferreira. Esta é uma incógnita que permanece em aberto.

⁶ Note-se que D. Diogo da Silva e Mendonça, Marquês de Alenquer, usou ainda os títulos espanhóis de conde de Salinas de Ribadeo e Duque de Francavilla. Em 1615 foi nomeado por Filipe III como Vice-Rei de Portugal, mas a Câmara de Lisboa recusou-o, alegando que embora nascido em Portugal era em tudo espanholizado. Em 1617, o monarca deu-lhe um título e conseguiu finalmente impô-lo à vereação, obrigando-o a tomar conta do lugar. O seu governo foi considerado desastroso para Portugal. Foi substituído somente após a morte do Rei. É neste contexto e situação social que Dom António de Noronha lhe endereça a *Aulegrafia*. Vd. 2.3.2. Versão inédita da *Comedia Aulegrafia*, onde a propósito de uma cópia manuscrita da *Aulegrafia* na Real Biblioteca de Madrid, reportar-me-ei à relação entre Noronha e Salinas, e também entre Salinas e o Conde de Gondomar.

O epigrama de Diogo de Teive.

Diogo de Teive (1514 - depois de 1569), dedicou a Jorge Ferreira de Vasconcelos um *epigrama* laudatório em latim, onde o aplaude por este nunca assinar as suas obras. Esse poema foi inserido por Dom António de Noronha na edição da *Aulegrafia*. Considerado o único registo coevo conhecido sobre o comediógrafo, o autor da *Tragoedia Ioannes Princeps*, testemunha aqui elevado apreço pelo carácter do comediógrafo.

Aepygrama

*Inscribund alij morituris nomina chartis,
Cum; illis cernunt, nomina obire sua;
Funeribusq; suis intersunt, vesteq; operti
Hac sua lugubri sata suprema vident.
Tu bone Ferreri victuris nomina chartis,
Nom tua subscribis, sed latitare cupis.
Est tibi sat saeclis prodesse aliquando futuris,
Quamuis nulla tui nominis aura sonet.
Nil agis, insequitur fugientem fama sequentem,
Aufugit ad Superos, & volat alta polos.*

Alguns registam o nome em papéis que hão-de perecer,
E com eles vêem os seus nomes morrer.
Assistem ao seu próprio funeral e, vestidos
Com essa vestimenta de morte, vêem os seus fados últimos.
Tu, bom Ferreira, o teu nome em papéis que hão-de sobreviver
Não registas, mas preferes deixá-lo escondido.
Contestas-te com alguma vez aos séculos futuros seres de utilidade,
Ainda que nenhuma aura do teu nome ressoe.
Nada fazes; a fama acompanha quem segue a quem foge,
Escapa-se para os Etéreos e, alta, voa para os Céus.⁷

Por cima do referido epigrama, assinado por “Iacobi Teuij ad Auctorem” aparece um pequeno texto com os seguintes dizeres: “Jorge Ferreira de Vasconcellos, não poz nunca seu nome em nenhum dos livros, que compoz, & por esta razão se lhe fizeram ha muytos annos estes versos” (*Aulegrafia*, 1619).

Avancemos algumas palavras acerca deste texto. Que certeza poderia haver de que o dito epigrama se destinasse ao comediógrafo? Este epigrama poderia ter sido dedicado a António Ferreira, dada a proximidade com Teive.⁸ Tal como Ferreira de Vasconcelos, o autor da *Castro* também não assinou as suas obras. Neste caso, Dom António de Noronha poderia

⁷ Agradeço a tradução amável do Professor Doutor Aires A. Nascimento.

⁸ Lembremos que Diogo de Teive é professor em Coimbra, no Colégio das Artes, de 1547 em diante, e que está estudado por Adrien Roig o contacto estreito e a admiração mútua entre os dois.

tê-lo incluído na edição da *Aulegrafia*, - tanto mais que a coincidência do nome “Ferreira” assim o permitia -, com o propósito de ajudar a enaltecer o livro e o seu autor. Mas, como poderia estar este epigrama entre os papéis de Jorge Ferreira de Vasconcelos? Esta é uma hipótese muito pouco plausível, e assim sendo, o epigrama testemunha uma relação de proximidade e de admiração, entre Diogo de Teive e Ferreira de Vasconcelos, evidenciando, como refere Costa Ramalho, o círculo de humanistas a que pertencia Ferreira de Vasconcelos.⁹

A Carta de Jorge Ferreira de Vasconcelos

É nesta edição que são impressos os versos do escritor intitulados: “Carta que se achou entre os papéis de Jorge Ferreira de Vasconcellos” os quais, em tom autobiográfico, elucidam alguns aspectos relativos ao seu carácter.

Acerca destes 344 versos, Jean Subirats refere que vê neles um “grito de angústia existencial”, parecendo constituir uma apreensão sentida e interiorizada do Eu do autor, revelando aspectos da sua sensibilidade e da sua experiência pessoal. Esta “Janela de alma da consciência”, revela o lado confessional, encoberto, de uma história de vida particular. Os dois últimos versos da última oitava “Em desertos queixar-me-ei, / Lá acharei quem me persiga”, são esclarecedores desse grito de desabafo, mostrando um desentendimento atormentado e doloroso, um desencanto consigo e com os outros, cujo paralelo se encontra nas redondilhas sobre o *desconcerto do mundo* ou nas canções IX e X de Luís de Camões. É de notar, contudo, que modelos estéticos e éticos epocais semelhantes podem ser encontrados, também, em Sá de Miranda.

A Bibliotheca Lusitana de João Franco Barreto.¹⁰

Por volta de 1670, ou seja, uns cinquenta anos depois de as comédias terem saído do anonimato, uma obra monumental surgia em território nacional: a *Bibliotheca Lusitana* de **João Franco Barreto** (1600 – 1674 ?). Nela aparece um verbete sobre o comediógrafo. Este bibliógrafo seiscentista iniciou a sua *Bibliotheca Lusitana* na vila do Redondo, a instâncias do

⁹ Em “Para a História do Humanismo em Portugal”, um estudo de 1994, considerado um pouco mais à frente.

¹⁰ Por esta obra, João Franco Barreto deve ser colocado entre os pioneiros dos estudos bibliográficos em Portugal. Francisco Leitão Ferreira, fez também grande aproveitamento dela, Francisco de Almeida na *Biblioteca Lusitana*, Francisco Galvão de Mendanha, Faria e Sousa, João Soares de Brito, Fr. Francisco da Cruz, Jacinto Cordeiro, António Figueira Durão, D. Francisco Manuel de Melo, António de Sousa Macedo e outros, que coligiram notícias sobre autores portugueses com obra impressa ou manuscrita.

antiquário e erudito **Manuel Severim de Faria**, o qual além de ser um grande admirador das comédias de Vasconcelos, como deixou escrito (Faria, 1624:81-83), foi ademais proprietário de alguns dos seus manuscritos, hoje desaparecidos, segundo se lê no referido texto do verbete escrito sobre o comediógrafo. Devem-se-lhe os dados mais recuados que até ao momento se conhecem. Mas, a obra de Franco Barreto permaneceu manuscrita até aos nossos dias, na Biblioteca dos Duques de Cadaval, e só há bem pouco tempo foi possível aceder a ela, através de uma cópia do manuscrito que se encontra na Sala dos Reservados da BNP. Por isso, raros foram os que ao longo do tempo tiveram ocasião de a consultar.¹¹ Vejamos o que o autor escreveu sobre a biografia de Vasconcelos:

Jorge Ferreira de Vasconcellos, Natural de Montemor o velho, ou como outros dizem de Coimbra *Doutor* jurista, Cavaleiro do hábito de Cristo criado primeiro do Duque de Aveiro, Del Rey thesoureiro do seu Theouro, Escrivão da Caza da Índia, ou Alfandega. Foi muito grande talento, e compôs muitas obras em prosa, e verso muito estimadas, todas na lingua portuguesa; Faleceu pelos annos do Senhor de 1585 em Lx^a. Jaz na Trindade em o cruzeiro defronte da capela mor em uma sepultura chã grande de pedra bornida com um letreiro em latim do qual conta que sua mulher se chamava Dona Anna de Soutto, matrona nobre, e dela lhe ficou um filho por nome Paulo Ferreira que morreu moço em Africa com El Rei D. Sebastião. (Barreto, 1670 (ca): fl. 673v 674 e 674v)

Franco Barreto não se refere a D. Briolanja de Vasconcelos, filha do dramaturgo, cuja existência viria a ser crucial para a história da recepção da obra e para a identificação do seu autor. Sabendo que o único filho varão de Jorge Ferreira de Vasconcelos, Paulo Ferreira, morreu na batalha de Álcácer Quibir, foi por via de D. Briolanja e do seu casamento com Dom António de Noronha, que este último, mesmo que inexplicavelmente somente passadas mais de três décadas da sua morte, veio a implicar-se na divulgação da obra do sogro, bem como a proclamar o nome do seu criador, nas edições seiscentistas da *Ulysippo* e da *Aulegrafia*.

Jorge Ferreira de Vasconcelos - “português, de Coimbra”

É deste modo que **D. Nicolás António** começa o verbete em latim, editado no ano de 1672, na *Bibliotheca Hispana Nova*:

¹¹ À excepção de Barbosa Machado que, embora não o referindo, dá a ideia de nela se apoiar para escrever o seu verbete da *Bibliotheca Lusitana*, de 1747. Américo Costa Ramalho, em 1994, cita a obra de Franco Barreto, tal como, recentemente, Isabel Almeida no verbete escrito para o n.º. V da Enciclopédia *Biblos*, em 2005.

Georgius Ferreira de Vasconcelos, Lusitanus, Conimbricensis, urbanitate vir ac disertis salibus suo tempore in pretio habitus, scripsit comoedias tres prosaicas, quae magni aestimantur a civibus ejus, et omnibus his qui lusitanae linguae suavitatem ac delitiis delectantur, nempe: (Nicolao António, 1783:538)

Jorge Ferreira de Vasconcelos, português, de Coimbra, pessoa de grande educação e linguagem espirituosa, no seu tempo foi muito apreciado, escreveu três comédias em prosa, que eram muito apreciadas pelos seus contemporâneos e por todos os que se deleitam em a doçura e encantos da língua portuguesa.¹² (Nicolao António, 1783:538)

Seguramente o pai da bibliografia espanhola foi buscar estas informações aos seiscentistas Severim de Faria, D. Francisco Manuel de Melo, João Soares de Brito e Francisco de Andrade, mesmo a Lope de Vega na sua *Doroteia* na nona epístola escrita em verso (Vega, 1621:188) e ao texto que Francisco de Quevedo redigiu para a edição castelhana da *Eufrosina* no ano de 1631. Mas, o que daqui se pode deduzir é que, em finais do século XVI, Ferreira de Vasconcelos era um autor apreciado pelos homens cultos dos dois países ibéricos. Em consequência desta entrada na *Bibliotheca Hispana Nova* em 1672, a 2ª edição castelhana da *Eufrosina* de 1735 trará finalmente o nome do autor da comédia.¹³

Jorge Ferreira de Vasconcelos – “Moço de câmara do Infante D. Duarte”

O clérigo teatino **António Caetano de Sousa** (1674-1759), procurando documentos para continuar a obra de Jorge Cardoso, o *Agiológio Lusitano*, edita uma obra de referência dos estudos genealógicos e sumamente importante para a biografia de Jorge Ferreira de Vasconcelos. A *História Genealógica* é acompanhada por seis volumes de *Provas*, reunindo os documentos que serviram de base à sua elaboração, e um *Índice* organizado por Francisco Ameno.

No ano de 1742 publica, no Tomo II das *Provas*, o *Rol dos Moradores* do Infante D. Duarte, datado de 1540, ano da morte do Infante. Na página 615, pode ver-se inserida na rubrica *moços de câmara*, uma listagem com 72 indivíduos, entre os quais se lê o nome de “Jorge Ferreira de Vasconcelos”.¹⁴ Foi este o primeiro documento a divulgar a posição que Ferreira de Vasconcelos teve na Corte. Segundo Jean Subirats, e contrariando António Vilhena, editor da 2ª edição da *Aulegrafia*, é somente aqui que aparece o seu nome. Não vem

¹² Agradeço a tradução amável do Professor Doutor Aires A. Nascimento. Foi aqui seguida a edição de 1783.

¹³ A 1ª edição castelhana de 1631 não traz nome do autor. Por isso, algumas vezes, Rodrigues Lobo é referido como autor da *Eufrosina*. O mesmo acontece com o tradutor castelhano, Fernando de Ballesteros y Saavedra.

¹⁴ Esta listagem começa na página 608 e vai até à página 616 e tem como título: *Rol dos Moradores da Casa do Infante D. Duarte*. Várias rubricas estão aí contempladas: Cavaleiros, Escudeiros fidalgos, Moços fidalgos, Letrados, Moços da Câmara, Porteiros de Câmara e Escudeiros. Curiosamente todos vêm referidos com dois nomes, à excepção do nosso autor. (Sousa, 1742:608)

no testamento do Infante, nem tão pouco na monografia publicada por André de Resende, *Vida do Infante D. Duarte*.

“Homem fidalgo m.tº cortezão & discreto”

Retirada de fonte do século XVII, Aubrey Bell oferece-nos em *A Literatura Portuguesa*, obra traduzida para português na década de setenta, uma nota biográfica sobre o comediógrafo: “«Homem fidalgo m.tº cortezão & discreto” [Rangel Macedo, *Nobiliário* (manuscrito), Biblioteca Nacional de Lisboa]” (Bell, 1971:218), condição e qualidades que por vezes lhe são atribuídas.¹⁵

Estando a *Bibliotheca Lusitana* de João Franco Barreto manuscrita e fora do acesso público, era na *Biblioteca Lusitana* de **Diogo Barbosa Machado** (1682-1772), impressa em quatro tomos, que se podiam encontrar os primeiros dados biográficos sobre o nosso autor. No volume II de 1747 pode ler-se:

IORGE FERREYRA DE VASCONCELLOS natural de Coimbra, ou de Monte mór o Velho Cavalleiro professo da Ordem de Christo, e hum dos mais distintos criados da Excellentissima Caza de Aveyro donde passou a Escrivão do Thezouro Real, e da Caza da Índia. Foy ornado de juizo agudo, erudição vasta, e graça natural cujos dotes fielmente exprimio em todas as suas composições que merecerão a admiração dos contemporâneos, e aplauso dos vindouros. Foy cazado com D. Anna de Souto matrona de igual nobreza a que elle herdara dos seus mayores de quem teve a Paulo Ferreira que na idade juvenil sacrificou a vida na infeliz batalha de Alcácer, e a D. Briolanja de Vasconcellos que se despozou com D. António de Noronha. Falleceo no anno de 1585 e jaz sepultado com sua Consorte em o Cruzeiro do Convento da Santíssima Trindade desta Corte. (Machado, Tomo II, 1747:805/806)

Lendo-se este excerto, podemos constatar que Diogo Barbosa Machado repete informação contida na *Bibliotheca Lusitana* de João Franco Barreto, embora não lhe faça menção, acrescentando outra, como seja a referência à filha Briolanja, pelo que é na obra de Barbosa Machado aonde se encontram os dados mais completos e certos sobre Jorge Ferreira de Vasconcelos. Poder-se-á colocar a hipótese da existência de uma outra fonte comum. Por exemplo, a obra de Francisco Galvão de Mendanha que é anterior a Franco Barreto, dado que a bibliografia referida por Barbosa Machado (Nicolao António *Bib. Hispe./ Ioan. Soar. De Brito. Theatr. Lufic./ Diogo de Teyve e o epigrama*) é insuficiente para o que deixou escrito

¹⁵ Trata-se de Diogo Rangel de Macedo e Albuquerque (1671-1754) - *Nobiliário e genealogia de Algumas famílias de Portugal*, 52 tomos, que se encontra na Biblioteca da Ajuda. Uma obra que não foi possível consultar.

no seu verbete. Que outras fontes, além das citadas, foram usadas por Barbosa Machado, é um trabalho que poderia aportar nova informação e novas fontes.

É de referir que as imprecisões contidas no verbete de Barbosa Machado em relação à edição da *Aulegrafia*, assinaladas por Inocêncio em 1860, levariam a que as suas informações, de um modo geral, fossem sendo muitas vezes postas em causa.¹⁶ Carolina de Vasconcelos atendendo às discrepâncias apontadas mostrou sempre grande relutância em considerá-las como fonte fiável. Contrariando esta tendência, Menéndez y Pelayo, afiançava que o Abade Barbosa Machado não se enganava tanto como se pensava. De facto, comparando agora os dois verbetes é possível verificar as correspondências entre ambos.

Inocêncio Francisco da Silva, em 1860, no *Diccionario Bibliographico Portuguez*, pouco sabe da biografia do comediógrafo e da terra que o viu nascer, seja Coimbra ou Montemor - o -Velho. Na sua pena, a mulher do comediógrafo passou a chamar-se “D. Anna de Sousa, senhora que emparelhava com elle em nobreza e qualidades”, apelido adoptado por Carolina Michaëlis de Vasconcelos.

“Jorge Ferreira de Vasconcellos, natural de Lisboa”

Teófilo Braga (1843-1924) divulga na sua *Historia do Teatro Português*, o testemunho de Jorge Bertrand, onde este editor relata que viu escrito no reverso do pergaminho que encadernava um exemplar da *Eufrosina* de 1561, em sua posse, “em letra de mão que mostrava muito antiguidade”, que o autor tinha nascido em Lisboa (Braga, 1870:36-37).¹⁷ A informação sobre esta nota manuscrita será enviada, mais tarde, numa versão um pouco diferente, por Carolina Vasconcelos a Menéndez y Pelayo, que dela faz inteiro uso, conforme se lê em *Orígenes de la Novela*.

A biografia de Jorge Ferreira de Vasconcelos redigida por Teófilo Braga é assinalável, pelos erros que contém. Como ficou dito acima, o estudioso confunde o comediógrafo com um Jorge Vasco Gonçalves, poeta, amigo de Garcia de Resende, que figura no *Cancioneiro Geral*. Braga diz “achar o seu nome entre os fidalgos de D. João II, que tomavam parte nos

¹⁶ Tivesse havido a divulgação do verbete de João Franco Barreto e já o texto de Barbosa Machado teria sido poupado às sucessivas dúvidas que mais tarde viria a provocar.

¹⁷ Num exemplar do livro citado, *As primeiras quatro Comédias de Publio Terêncio*, traduzidas por Leonel da Costa com prefácio de Jorge Bertrand mercador de livros, existente na *Prefação do Editor*, Tomo I, pág. XXI, em rodapé, nota 9, pode ler-se o seguinte: “Alem do que fica dito advertimos, que o Exemplar de 1561, que vimos há pouco, tinha no reverso do pergaminho em que foi encadernado, de letra de mão, que mostrava muita antiguidade as seguintes palavras, que transcrevemos aqui com a mesma Orthografia: *O A. deste livro foi Jorge Ferreira de Vasconcellos, natural de Lisboa, o qual foi também Author de tabola redonda, e doutras Obras*. Em Lisboa, 1788”.

serões poéticos; em vários certames de 1498 figura Jorge de Vasconcellos, e n'este tempo não poderia ter menos de desasseis annos". Acrescenta que há referências sobre ele na obra vicentina, na tragicomédia *Cortes de Júpiter*. Na descrição do cortejo que acompanhará D. Beatriz (que parte para Sabóia), rio abaixo, é mencionado um "Jorge de Vasco goncelos/num esquife de cortiça/yraa, alfenando os cabelos,/por devisa dous novelos;/a letra diraa: Ou yça!". Esta curiosa expressão encontra-se na *Comedia Ulysippo*, na cena do ataque à casa de Macarena, mãe de Florença.

Para Teófilo, Ferreira de Vasconcelos é natural de Lisboa,¹⁸ apoiando-se para esta afirmação na nota manuscrita deixada por Bertrand, dizendo que "antes de 1527 esteve fora de Lisboa, compondo no remanso da sua vida em Coimbra a comedia *Eufrosina*" (Braga, 1870:29), propondo a data de composição da comédia para 1526, pela datação da carta de Índia incluída no corpo do texto, na cena 5ª do II acto.¹⁹ Quanto à consorte do dramaturgo muda-lhe o nome para D. Anna da Silva:²⁰

Que esta senhora da primeira nobreza fosse natural de Coimbra, não o sabemos; mas Gil Vicente, que era amigo de Jorge Ferreira e se achou com elle em Coimbra em 1527, elogia o appellido dos Silvas, na Comedia sobre a Divisa de Coimbra. (Braga:1870: 38)

Para Teófilo Braga, a morte do comediógrafo fixada em 1585 por Barbosa Machado não tem fundamento nem é plausível porque, tendo Jorge Ferreira frequentado a corte de D. João II, teria de ter morrido centenário (Braga, 1870:52). Para Teófilo Braga, a data da morte, é pois, muito anterior, no ano de 1563. O crítico baseou-se no documento datado de 10 de Julho de 1563, no qual Jorge Ferreira de Vasconcelos vem mencionado, interpretando o documento (nomeação Luís Vicente como escrivão do Tesouro), como uma cessação de funções e prova do óbito de Jorge Ferreira de Vasconcelos. Um erro igualmente partilhado por Brito Rebello em 1902.

¹⁸ Também os autores de *Portugal, Dicionário Histórico Chorographico (...) e Artístico*, no vol. VII, de 1915, referem a cidade de Lisboa, como aquela que "parece mais provável" para o seu nascimento (Pereira, 1915:211).

¹⁹ Teófilo, que só conhece a edição de Évora de 1561, não sabe que esta data "1526" resulta de uma gralha tipográfica. De facto, no texto da edição *princeps*, de 1555, no fim da referida *Carta* lê-se: "Desta Goa a. XX de Dezembro de .536." (Asensio, 1951:124). Pelayo, na obra atrás citada, já tinha intuído haver aqui um erro tipográfico.

²⁰ É de referir que o apelido da consorte de Jorge Ferreira de Vasconcelos começou por ser "Soutto" (Franco Barreto e em Barbosa Machado), depois "Sousa" (Inocência), apelido adoptado por D. Carolina e por Pelayo e, por último, uma terceira e última versão, o apelido de "Silva" (Teófilo Braga). O apelido "Silva" será retomado por muitos outros autores, nomeadamente Jorge de Sena. Será talvez por isso que o filho do comediógrafo será apelidado como Paulo da Silva (Teófilo Braga) em vez de Paulo Ferreira, como sempre tinha sido antes mencionado. Na *Comedia Eufrosina* aparece o apelido de "Sousa", com a personagem "Silvia de Sousa" e, na *Comedia Ulysippo* as filhas do devasso Ulysippo são as "Silvas" como "Tenolvía da Silva".

No ano de 1897, Carolina Michaëlis e Teófilo Braga participam conjuntamente numa obra, o *Grundriss der Romanischen Philologie*, na parte sobre a Literatura Portuguesa. Carolina escreveu aí, no parágrafo 131, um pequeno texto sobre Jorge Ferreira de Vasconcelos:

Por um caminho muito diferente entrou Jorge Ferreira de Vasconcellos (m. 1585), um inteligente e culto e ao mesmo tempo romântico Hofmann, o qual em 1534 foi pagem do infante D. Duarte, estando mais tarde ao serviço de D. João III, e que dedicou os manuscritos, Dramas e Romance de cavalaria ao príncipe herdeiro D. João e depois da morte prematura deste, as versões impressas ao jovem Sebastião. (Michaëlis de Vasconcelos, 1897:309)²¹

Neste artigo, a investigadora alemã afasta-se absolutamente das premissas de Teófilo Braga. Por enquanto, pouco diz sobre o autor, generalidades que serão ultrapassadas pelo texto que enviará a Menéndez y Pelayo alguns anos depois.

Jorge Ferreira de Vasconcelos – “Escrivão do Tesouro do Rei”

Teremos que esperar pelos inícios do século XX, para vermos o segundo e último documento até agora conhecido, onde vem averbado o nome de Jorge Ferreira de Vasconcelos enquanto escrevão do tesouro, e que foi editado por **Jacinto Ignácio de Brito Rebello**. Trata-se da transcrição de um documento da *Chancelaria de D. Sebastião*²² a favor de Luís Vicente, onde está escrito que este terá os mesmos quinze mil réis de ordenado que *teve* Jorge Ferreira de Vasconcelos no mesmo ofício de escrevão do tesouro da receita e da despesa. Esta carta de ofício está assinada por Fernão Velho a dez de Julho de 1563 (Rebello, 1902: 114). Na página 91, da mesma obra, Brito Rebello retoma a ideia de que Vasconcelos faleceu em 1563, interpretando a recente nomeação de Luís Vicente, como escrevão do Tesouro, por razões de falecimento e consequente abandono do cargo do anterior escrevão do tesouro, Jorge Ferreira de Vasconcelos.

Por causa deste documento e desta nomeação, feita a favor do filho de Gil Vicente, a data de 1563 viria a ser adoptada como o ano do falecimento de Jorge Ferreira de Vasconcelos, como atrás vimos ter sido defendido por Teófilo Braga. Dez anos mais tarde, numa outra obra, também sobre Gil Vicente, Brito Rebello repetirá o mesmo pressuposto “No ano seguinte foi nomeado, a 10 de julho, escrevão do tesouro da casa real, vago por falecimento de Jorge Ferreira de Vasconcelos” (Rebello, 1912:133).

²¹ Agradeço a tradução do alemão feita pela actriz Eva Cabral.

²² Vd. Documento A, em 1.2.1. Sete documentos inéditos.

Per aspera ad astra

Entretanto, **Carolina Michaëlis de Vasconcelos** (1851-1925), foi mostrando os avanços e recuos e as contradições dos escassos estudos até então produzidos sobre Ferreira de Vasconcelos. Tomemos, por exemplo, o que escreveu e saiu em Madrid, entre 1907 e 1909. No âmbito biográfico, refere no parágrafo 148, que este faleceu em 1563, ou pouco antes. Mas, em nota de rodapé, lê-se:

Ignora-se por ora a data do nascimento. E nem se sabe ao certo, se a comédia *Eufrosina*, na sua estreia, é anterior aos *Vilhalpandos* e *Estrangeiros* de Sá de Miranda. É incerto também, se o autor era parente de Jorge de Vasco Goncelos, cunhado de João Rodrigues de Sá e Meneses, que figura no Cancioneiro Geral, como autor de rifões insignificantes. Sua vida como a sua obra precisa de ser estudada, e merece sê-lo. (Michaëlis de Vasconcelos, 1934:236)

Nesta nota de rodapé, retirada da 2ª edição de Coimbra, mas divulgada pela primeira vez em 1907/9, encontra-se um olhar crítico sobre o comediógrafo. Como se pode verificar contraria totalmente o que a mesma autora havia escrito no *Grundriss* em 1897.

A Carta de D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos para D. Menéndez y Pelayo.

A 4 de Setembro de 1909, Carolina Michaëlis enviava uma carta ao seu amigo Marcelino Menéndez y Pelayo, antecipando-lhe o material que havia recolhido sobre o comediógrafo para inclusão nas *Orígenes de la Novela*. Escreve:

Quanto a Jorge Ferreira de Vasconcellos por ora não há monografia alguma, nem edição moderna da *Aulegrafia*. Apenas algumas páginas de Teófilo Braga na reedição dos seus escritos sobre Gil Vicente. Suponho que V. E. os conhece? Eu tenho alguns materiais, que gostosamente enviarei a V. E. – se em principio de Outubro, logo depois do nosso regresso à cidade, ainda chegarem a tempo. Escuso repetir quanto prazer me dá o poder contribuir para as vastíssimas e magníficas construções do grande mestre com alguns grãosinhos de saibro. (Rossi, 1948:6)

Os “grãosinhos de saibro” a que se refere, eram um manuscrito sobre o comediógrafo, que aquela erudita enviaria dias depois para Menéndez y Pelayo e que este viria a usar, o qual veio a ser editado por G. Carlo Rossi mais tarde. Trata-se de um longo artigo de 9 páginas (incluindo 3 de notas), no qual D. Carolina recupera tudo o que até então se havia dito sobre o autor. Incisiva, peremptória e directa afirma que:

A meu ver, Jorge Ferreira de Vasconcellos não é o Jorge de Vasconcellos que colaborou no *Cancioneiro Geral*. (Rossi, 1948:6)

Carolina Michaëlis contraria e refuta aqui os pressupostos de Teófilo Braga, defendidos no volume II do *Teatro Português*, confronta o material disponível, submetendo-o a um exame crítico, e dá uma nova orientação e interpretação aos dados biográficos. Todo o documento está repleto de informação preciosa. Produz e oferece a Menéndez y Pelayo um texto onde critica, sistematiza e disponibiliza os dados de que dispõe. É a primeira vez que vem a lume uma compilação exigente, rigorosa e trabalhada sobre Vasconcelos a partir da interrogação dos materiais e da análise crítica dos textos.²³ Quando os dados não estão fundamentados, refere sempre as fontes e os problemas de fundamentação. Não há lugar para incongruências ou erros por carência de metodologia, pelo que poderemos dizer, com toda a justiça, ser este o primeiro ensaio crítico válido sobre Jorge Ferreira de Vasconcelos.

D. Carolina não conhecia, à data deste seu estudo, a informação sobre a edição *princeps* da *Eufrosina* de 1555, descoberta por Asensio em meados da década passada. Também não conheceu os dados de Franco Barreto, pelo que é muitíssimo crítica em relação às informações de Barbosa Machado, retirando-lhes credibilidade, dizendo que “não estão confirmados, nem contestados por documentos” e concluindo que

Ignoramos portanto se nasceu em Coimbra, Montemor-o-Velho, em Lisboa ou alhures; se foi Cavaleiro da Ordem de Cristo (o que é muito provável; se a mulher se chamava D. Ana de Sousa, se o filho Paulo morreu em Alcácer-Quebir; se a filha D. Briolanja casou com D. António de Noronha; se pertenceu alguma vez à Casa de Aveiro; etc, etc. (Rossi, 1948:8)²⁴.

A filóloga alemã confronta a tese de Teófilo Braga, pondo em causa afirmações não óbvias nem pacíficas, como a questão da data de óbito. Lembremos que o documento de 1563 havia levado Teófilo a adotar, erroneamente, essa data como sendo a do óbito, não prevendo qualquer outra situação. Carolina Michaëlis não aceita essa dedução por não encontrar no documento a frase *Que Deus perdoe*, habitual, quando se mencionava alguém desaparecido, pelo que conclui que é igualmente possível que, “em 1563 houvesse apenas renuncia e

²³ Exemplo deste rigor e metodologia encontra-se na I Nota *Vicentina*, “Gil Vicente em Bruxelas”, onde identifica o auto efectivamente representado nessa festa: *O Jubileu de Amor*, ou de *Amores*.

²⁴ Vai buscar o apelido “Sousa” a Francisco Silva Inocêncio que é o primeiro a mencioná-lo, e que, por sua vez, aparece na *Comedia Eufrosina*, através da personagem “Sílvia de Sousa”.

promoção”. Ademais, acrescenta que, se o *Prologo* com que saiu o *Sagramor*²⁵ em 1567, foi escrito nesse ano “está de resto provado que não morreu em 1563” (Rossi, 1948:8).

Como remate, a autora endereça a Teófilo Braga uma farpa pontuada com visível troça: “Em todo o caso é pouco provável que um rapaz que em 1540 ainda era moço da câmara, escrevesse em 1527 uma Comedia, e dedicasse entre 1550 e 1554 tal velharia a um Príncipe nascido em 1537”. (Rossi, 1948:10)²⁶ Quase centenárias, estas apreciações continuam a ser o primeiro marco dos estudos sobre Jorge Ferreira de Vasconcelos. Entretanto, Teófilo na *História da Literatura Portuguesa* (1909-1918) continuará a insistir na sua versão, embora não mais aflore a questão da mesma maneira.

Assim falava Don Marcelino de Menéndez y Pelayo

Menéndez y Pelayo inseriu na sua obra as informações enviadas por Carolina Michaëlis, contrariando a ideia de que Jorge de Vasconcelos também chamado Jorge de Vasco Gonçalves, insignificante trovador do *Cancioneiro* de Resende, frequentador da corte de D. Manuel em 1498 e citado por Gil Vicente em 1519 em *As Cortes de Júpiter*, fosse o comediógrafo Jorge Ferreira de Vasconcelos. Refuta completamente as teses de Teófilo Braga, quanto a datas, obras e pessoas, aceitando como certa a data de 1585 para o óbito, como havia sido proposto por Barbosa Machado.

Lembrava Pelayo que, para além das grandes obscuridades na biografia do autor, e ainda que se viesse a deslindar de vez a confusão entre o poeta do *Cancioneiro* Jorge Vasconcelos e o comediógrafo Jorge Ferreira, ninguém se havia fixado no dado capital de ter sido Jorge Ferreira de Vasconcelos moço da câmara do Infante D. Duarte,²⁷ a cujo serviço estava em 1540, data da morte deste príncipe nascido no ano de 1515.²⁸

Ora, continua Dom Marcelino, não se sabe se o dramaturgo ficou ao serviço da viúva de D. Duarte e do filho póstumo nascido em 1541, ou se passou para o de D. João III, como

²⁵ A filóloga alemã chama *Sagramor* à edição do *Memorial* de 1567.

²⁶ Refere-se ao Príncipe D. João que viria a falecer em 1554.

²⁷ Pelayo referia que embora o autor não constasse na *Vida de D. Duarte* escrita por André de Resende em 1565, (igualmente Mestre de latimidade de Francisco de Moraes), nem no testamento do Infante publicado nas *Provas da História Genealógica*, estava contudo citado no *Rol dos Moradores do Infante D. Duarte*, escrito pouco depois do seu falecimento em 1540 (Pelayo, 1910: CCXXIX). Já sabemos que se reporta ao documento divulgado por António Caetano de Sousa.

²⁸ Foi a partir destes dados que Carolina Michaëlis deduziu que Jorge Ferreira de Vasconcelos deveria ser da mesma idade que Francisco de Moraes, igualmente incluído na lista dos servidores do Infante D. Duarte. Uma hipótese de investigação muitíssimo interessante, pois uma série de sintonias se verificam entre estes dois escritores: Entre outras, o facto de ambos terem escrito livros de cavalarias, terem saído do prelo no mesmo ano, 1567, como ainda terem ambos retratado o Torneio de Xabregas. Vd. III Parte- 5. 6. O Teatro de Corte na Rua - Xabregas 1550.

havia sido referido por Dom António de Noronha, no prólogo da *Ulysippo* de 1618, neste caso, provavelmente, destinado ao serviço do príncipe D. João herdeiro da coroa, nascido em 1537 “pois a este dedicou as primícias do seu engenho: a *Eufrosina* e o *Sagramor* entre 1550 e 1554”,²⁹ concluindo que, com a morte do infante em “1564” terá continuado ao serviço de D. Sebastião.³⁰

O erudito castelhano dá conta de que o único lugar oficial conhecido é o de escrivão do tesouro com quinze mil reis ao ano, tendo provavelmente renunciado e sido substituído por Luís Vicente, conforme o alvará de 10 de Julho de 1563. Fazendo, mais uma vez, eco do *manuscrito* de Carolina Vasconcelos, reafirma que, à data do dito documento, deveria estar vivo e não morto, por não constar no texto a frase sacramental “Que Deus perdoe”, e o facto do prólogo do *Sagramor*, editado em 1567, ter todas as características de ter sido escrito pelo autor nesse mesmo ano.³¹ Mas, permite-se discordar da colega alemã, quanto a Barbosa Machado referindo:

Tampoco debe negarse crédito a Barbosa Machado, quando afirma que Ferreira falleció en 1585 e fué enterrado con su consorte doña Ana de Sousa en el crucero del convento de la Santísima Trinidad de Lisboa. Escribiendo Barbosa en 1747 es muy probable que tomase esta fecha del epitafio que existiría en dicho convento, destruído, como tantos otros, por el terremoto de 1755.” (Menéndez y Pelayo, 1910: CCXXX)³²

Este crítico prossegue, aceitando criticamente como verosímeis os dados de Barbosa Machado, por não haver documentos que o contradigam, quando o designa como *cavaleiro professo da ordem de Cristo e um dos mais distintos criados da casa de Aveiro*,³³ e *Escrivão do Tesouro Real* e da *Casa da Índia*. Também para Pelayo a *Eufrosina* aparece como prova irrecusável de o autor ter estudado em Coimbra, nunca antes de 1537, porque só então a Universidade se mudou de Lisboa para Coimbra. Desconcertado, conclui:

Parece singular que com tales condiciones y com el positivo mérito de sus escritos, un solo contemporáneo suyo le mencione, Diego de Teive en un elegante epigrama latino, que en parte nos da la clave del enigma” (Menéndez y Pelayo, 1910: CCXXXI).³⁴

²⁹ Não andou longe nas datas: precisamente 1555 para a *Eufrosina* e 1554 para o *Sagramor*.

³⁰ É gralha, pois a morte do príncipe ocorreu em 1554.

³¹ Seguindo os dados que Carolina Vasconcelos lhe enviou, chama *Sagramor* e não *Memorial*, à edição de 1567.

³² Barbosa Machado refere o apelido “Souto” mas, D. Carolina opta por “Sousa”, referido por Inocêncio, tal como Pelayo.

³³ Menéndez y Pelayo põe a hipótese de neste ponto haver confusão com Antonio Ferreira, por o ducado de Aveiro ter sido criado apenas em 1547 para D. João de Lencastre, neto de D. João II e filho de D. Jorge, Duque de Coimbra. Alguns autores como Jorge de Sena, Jean Subirats e Diana Alves defendem a hipótese de Jorge Ferreira ter começado a servir D. João de Lencastre, ainda enquanto apenas marquês de Torres Novas.

³⁴ A que se deve acrescentar a menção, atrás referida, feita por Pero de Magalhães de Gândavo.

Reconhecendo que são raros os elogios antigos sobre Jorge Ferreira, D. Marcelino assinala a menção de Juan Soares de Brito “Vir ingenio promptissimo et lepidissimo” (Theatr. Lusit, Lit., let. G.), citada por Barbosa Machado. Para Pelayo, “su aislamiento” face à literatura da sua época, e o olvido em que depressa caiu o seu nome, ao ponto de ter sido atribuído a outros o melhor da sua obra - a atribuição da *Eufrosina* a Francisco Rodrigues Lobo -, explica-se pelo facto de Jorge de Vasconcelos não se ter prestado à troca de elogios mútuos, pois não se encontram versos seus em louvor a ninguém do seu tempo, nem os seus livros levam panegíricos de mão alheia.

E assim foi citando e discorrendo Menéndez y Pelayo, a partir das informações biográficas da “doctíssima escritora doña Carolina Michaëlis” (Menéndez y Pelayo, 1910:CCXXXI), fazendo delas “o ponto de partida da própria apreciação” (Rossi, 1948:16), mas acrescentando-lhe a sua visão pessoal sobre o autor da *Eufrosina*.

O Jorge de Vasconcelos do *Cancioneiro Geral* e sua biografia.

Em 1914, **Anselmo Braamcamp Freire** (1849-1921) divulga alguns dados biográficos sobre o Jorge de Vasconcelos citado na tragicomédia vicentina *As Côrtes de Júpiter*. Detém-se o conceituado genealogista neste Jorge de Vasconcelos, pouco estudado pelos genealogistas. Diz-nos que este herdou de seu pai Luiz Mendes de Vasconcelos³⁵ a ilha das Berlengas, o lugar do Baleal, tendo desistido de todos esses direitos para fazer serviço a D. Manuel que os queria dar ao Mosteiro então em construção naquela ilha, pelo que recebeu uma tença anual de 30.000 reais. Foi nomeado armador e provedor mor dos armazéns e armadas da cidade de Lisboa, por D. Manuel, por carta de 27 Novembro de 1501. Morreu em 1525. Teve dois filhos, António de Vasconcelos e D. Luiza da Silva, do casamento com D. Leonor de Meneses, irmã de João Rodrigues de Sá de Menezes, alcaide-mor do Porto, senhor de Sever, embaixador a Castela, o bem conhecido poeta do *Cancioneiro geral*. A filha deste Jorge de Vasconcelos, D. Luiza da Silva, casaria com Jerónimo Corte Real, poeta do *Cerco de Dio* e do *Naufrágio de Sepúlveda*. (Freire, 1944:143-145)

Ora, justamente, é este mesmo Jorge de Vasconcelos que Teófilo Braga insistentemente confunde com o comediógrafo Jorge Ferreira de Vasconcelos. Embora Braamcamp Freire alerte para as notícias vagas e confusas relativas à biografia do poeta do

³⁵ Atente-se ao nome da filha de Jorge Ferreira de Vasconcelos “Briolanja Mendes de Vasconcelos”, conforme documento 5, em anexo.

Cancioneiro, oferece provas inquestionáveis de se não tratar da mesma pessoa. Divulgando dados biográficos da *Chancelaria de D. Manuel e de D. João III*, apresenta o esboço de uma árvore genealógica, mostra a maneira como estes poetas estavam alinhados, aparecendo aí então, um tal Jorge de Vasconcelos, provedor dos armazéns, poeta do *Cancioneiro*. Doravante com provas documentais ficou o poeta do *Cancioneiro Geral* situado em lugar próprio. Mas, esta personagem sempre tão associada ao nosso comediógrafo não mais sairá de cena. Em meados do século passado, Anson Piper considerou-o, por engano, como cartógrafo da Casa da Mina e tio do nosso comediógrafo “There is, nonetheless, the strong likelihood that he was the nephew of one Jorge de Vasconcellos, Chief Cartographer of the Casa da Mina under Kind Manuel” (Piper, 1967:44).

Navegando em águas menos nítidas, Jorge de Sena considera-lo-á pai de Jorge Ferreira de Vasconcelos (Sena, 2001:49).³⁶ Mas, por ora, retrocedamos ainda no tempo, continuando a dar voz aos que foram reunindo elementos biográficos sobre o autor.

“A vida de Jorge Ferreira de Vasconcelos é para nós quási totalmente desconhecida”

Esta afirmação de **Aubrey Bell**, em 1919, ficou escrita na Introdução à edição da *Comédia Eufrosina*, apoiado num trabalho de Carolina de Vasconcelos referido como (“Da scena” - “*Eufrosina*, v.8”)³⁷. Vejamos o referido texto da investigadora alemã, citado por A. Bell:

vê-se que Ferreira estudara leis (contra vontade, embora). Suponho que principiara esses estudos em Lisboa e que os completou em Coimbra. E suponho que foi lá que depois dos estudos, formado ou não formado, deixou amadurecer o *primeiro fruto do seu engenho*. Entre 1537 e 1550. Talvez entre 1543 e 1545. Porque antes de ele recolher a *Eufrosina* sob o amparo do Príncipe já ela andara por muitas mãos, solicitada e copiada depois de ele a haver “publicada” (= tornada pública), por leitura ou recitação de vários no «anfritrónico convento» de Santa Cruz. A *dedicatória* ao Príncipe teria o fim (e talvez surtisse o efeito), de esse a mandar imprimir nos prelos de *Santa Cruz*, ou nos da Universidade. Acredito na existência de uma impressão de 1554, ou pelo menos na elaboração de um texto para esse fim. A descrição dada por Salvá (nº 1:254) do exemplar da ed. de 1560 que ele possuía, *impressa em Coimbra*, indica revisão e acrescentos parciais realizados quer no texto manuscrito ofertado ao Príncipe, quer na «suposta» edição dele em 1554.³⁸ (Bell, 1919:X)

Aubrey Bell retoma o pressuposto de Carolina Michaëlis, segundo o qual o comediógrafo teria estudado na Universidade de Coimbra, tendo entrado depois ao serviço do

³⁶ A partir da árvore genealógica de Halle, alguns estudos que Carolina de Vasconcelos viria a abandonar.

³⁷ Uma indicação bibliográfica que não foi possível encontrar.

³⁸ No ano de 1554 saíu o *Sagrador*. Mas, também não está longe da verdade, pois é de facto do ano de 1555.

Infante D. Duarte até à morte deste em 1540. Que teria continuado ao serviço de El-Rei, como moço de câmara, tendo sido substituído no ofício de escrivão do Tesouro por Luís Vicente, mas que “Depois de 1563, silêncio completo” (Bell, 1919:XI). A este “silêncio completo” acrescenta ainda outras suposições, como ter sido possível a sua passagem a Escrivão da Casa da Índia, e que o seu “desgosto” anunciado na *Aulegrafia* teria que ver com a morte do Infante D. Luís, ocorrida a 27 de Novembro de 1555, e não com a peste de 1569, nem com o desastre de Alcácer Quibir, as outras hipóteses colocadas. Quanto à biografia do autor, embora acrescentando informações então disponíveis, não traz nada de novo.

“moço quinhentista da nobreza”

Gustavo Matos Sequeira (1880 –1962) denuncia a confusão criada por Teófilo Braga, entre o comediógrafo e o poeta do *Cancioneiro Geral* ao tempo de D. João II, dizendo categórico, que Jorge Ferreira é outro: “Jorge Ferreira morreu em 1585. Era estudante na Universidade de Coimbra em 1526”.³⁹ Repete, como se vê, o mesmo erro tipográfico da carta de Goa, transmitido por via da edição de 1561 da *Eufrosina*, quando na *Princeps* vem “1536”, erro que o faz seguir também caminhos desacertados. Por causa desta data defenderá que a *Eufrosina* “precedeu o Teatro de Sá de Miranda em ser composta em prosa”⁴⁰ e que:

Fidalgo da Beira Coimbrã, de família de Montemor-o-Velho mais provavelmente, embora, ao que parece, nascido em Lisboa, educado na leitura dos latinos e dos gregos como moço quinhentista da nobreza, poisava em Coimbra ao terminar o primeiro quartel desse século. Foi aí que à sombra dos choupos e salgueiros do Mondego compôs a sua primeira obra dramática (Sequeira, 1930:172).

Trata-se de um texto ficcionado, repleto de conjecturas sem suporte documental. Por esta altura, já Carolina de Vasconcelos, Menéndez y Pelayo e Aubrey Bell, haviam balizado a escrita da *Eufrosina* para a década de 40, invalidando a anterioridade produtiva de Jorge Ferreira de Vasconcelos face a Sá de Miranda. Estas aporções poderiam ter sido consideradas por Gustavo Matos Sequeira no seu “Teatro Clássico”, editado na *História da Literatura Portuguesa Ilustrada* em 1930. No entanto, é forçoso remeter para uma obra importante deste autor, *Entre o Carmo e a Trindade*, em 3 volumes, de 1937. É possível recolher aí material sobre a Lisboa de Quinhentos, coligido a partir de documentação

³⁹ Situação impossível pois a transferência da Universidade para Coimbra verificou-se somente em 1537.

⁴⁰ É sabido que Sá de Miranda fez a viagem a Itália entre os anos de 1521 e 1526 e que, só após esse regresso, apresentou a sua invenção em prosa: *Os Estrangeiros*.

fidedigna que, embora lateral, é preciosa para o enquadramento epocal e biográfico de Jorge Ferreira de Vasconcelos.

Estudante e cortesão na *Eufrosina* de Eugenio Asensio

Em termos biográficos, pode dizer-se que **Eugenio Asensio** (1902-1996) arrisca muito pouco sobre Jorge Ferreira de Vasconcelos no *Prologo* que escreveu para a edição da *Comedia Eufrosina*, no ano de 1951, em Madrid. Só indirectamente vai deixando algumas observações, através do que infere da leitura do texto da comédia: o seu estatuto transitório de estudante de Direito em Coimbra e a sua formação intelectual enquanto cortesão. Sobre o mundo universitário observa:

Amargos recuerdos debió guardar de sus estudios de Derecho, para cargar tanto las tintas en caricatura del pedante, en quien personifica la postiza sabiduría y las artimañas de los leguleyos. El estudiante enamorado de Vitoria promete seguir la misma senda. (Asensio, 1951, XVII)

ou, ainda:

Ferreira de Vasconcellos que había escrito su obra «in albo», es decir, durante los odiados estudios de Derecho, no se cansa de ridicularizar en largas páginas la necedad y la pedanteria de los juristas. (Asensio, 1951:XXXIX)

Quanto à condição de cortesão, contextualizando o autor na época e relacionando-o com a vida na corte, afirma que “La *Eufrosina* es modelo de la lengua cortesana” (Asensio, 1951: LI). Todo o esforço de Asensio está voltado para o estudo da obra, sobretudo da edição *princeps* da *Eufrosina* que está a publicar, e a sua relação com a literatura peninsular e europeia. Focado nesse propósito escreverá:

Mejor es dejar a la *Comedia Eufrosina* en su soledad de monumento de arte, sin hiedras parásitas de biografía como las que, hasta hace poco, ahogaban la *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro. (Asensio, 1951:XIX)

Além de nos oferecer um estudo de qualidade assinalável, difícil de suplantar, Eugenio Asensio pretendeu colocar a *Eufrosina* num lugar estético de excelência, e todo o seu esforço se desenvolve praticamente nesse sentido. Quanto à biografia, considera que o comediógrafo teria sido estudante transitório de Direito “Ferreira de Vasconcellos evocó lo observado no lo leído” (Asensio, 1951:XXXVI) e que teria sido a formação intelectual de cortesão, a melhor e a que mais frutos lhe trouxe.

“O herói do *Memorial* é um homem urbano, palaciano”

Entretanto, no outro lado do Atlântico, em 1957, foi com as palavras acima citadas que **Moisés Massaud** concluiu a sua tese de Doutorado, na qual dissertou sobre o *Memorial*. Nas considerações preliminares sobre a biografia e obra de Vasconcelos, o autor de *A Novela de Cavalaria no Quinhentismo Português*, sublinha, com alguma relutância, o trabalho realizado por Diogo Barbosa Machado, e sobretudo o de Menéndez y Pelayo, produzido a partir das notas de Carolina Michaëlis. Fixa a data de nascimento de Jorge Ferreira de Vasconcelos em 1527, e a da sua morte entre 1584/5, sem que seja possível saber onde foi buscar a informação para a primeira, dado que nunca havia sido sugerida antes.

Jorge Ferreira de Vasconcelos e o espírito do Império

Dez anos mais tarde, **Anson Piper** (1918-2004), em 1967, num dos cinco artigos que escreveu sobre o comediógrafo, oferece alguns dados biográficos cuja validade não prova, mas que revelam novidades dignas de menção, embora, por vezes, não se entenda aonde foi buscar certas suposições, como, quando se reporta ao período de actividade artística “Active as a court writer between 1535 and 1555” (Piper, 1967:44) pois, o prefácio do *Memorial*, como é por vezes referido, parece ter sido escrito em 1567. De ressaltar que Anson Piper trouxe para os estudos vasconcelianos o contributo e a perspectiva da História das Ideias, deduzindo da leitura da obra alguns elementos para uma possível biografia.

Anson Piper reflecte neste seu texto sobre o espírito da época e do império, o tipo de mentalidades e o meio em que este viveu o escritor. No propósito de contextualizar a trajectória profissional de Vasconcelos, Piper lembra o modo como os cortesãos, seus contemporâneos, viviam entre os esplendores da Lisboa do século XVI e como, em espírito, atravessavam os caminhos do mar para Este lançando a guerra contra os “infíes” de Diu e Macau. Para Anson Piper, Jorge Ferreira mostra na sua obra a expansão marítima como a expressão do ideal cavaleiresco dos três séculos precedentes, comparando, numa linguagem cheia de termos náuticos, o viver em Goa ou em Lisboa, através de comentários infundáveis dos bons e maus aspectos das políticas comerciais e coloniais. As opiniões das suas personagens reflectem, segundo Piper, o importante lugar que a empresa marítima deve ter ocupado nos pensamentos e emoções dos seus contemporâneos.

Lembra que Ferreira de Vasconcelos, ao contrário de Camões ou de Diogo do Couto, nunca tirou o pé do “pátrio ninho”. Note-se, no entanto, que a experiência física do lugar não é condição indispensável para um registo entusiástico e criterioso dos acontecimentos na Índia e na Ásia. Por exemplo, lembremos o caso de João de Barros (1496-1570) que, não tendo ido além da Costa da Guiné, se tornou o maior cronista da sua época.⁴¹ Noutras áreas, como na antropologia/sociologia, temos o caso, também excepcional, de Marcel Mauss, jurista de profissão que, no século XIX, deixou uma obra de referência sobre o Direito nas sociedades primitivas sem nunca ter saído do seu gabinete de trabalho.

Corroborando esta perspectiva, Anson Piper refere que, apesar de o dramaturgo nunca ter deixado a sua pátria, as “três novelas dramáticas”, estão imbuídas do espírito da expansão portuguesa ultramarina. Tal como João de Barros que através do seu posto na Casa da Índia, terá tido acesso a fontes documentais, é tentador para Anson Piper imaginar o “novelista” Vasconcelos revolvendo os arquivos da Casa da Mina onde teria servido por curto período de tempo, uma informação que não surge documentada. Mas, prossegue Piper, tal conjectura teria pouco suporte na sua actividade, pois o seu emprego nessa instituição, havia começado algures em 1563, num tempo em que a sua produtividade como escritor já tinha terminado.⁴²

Outro aspecto muitíssimo interessante é o facto de Piper se referir ao comediógrafo como sendo sobrinho do Jorge de Vasconcelos, erroneamente apelidado “Chief Cartographer of de Casa da Mina”. Lembro que este Jorge de Vasconcelos teve efectivamente o cargo de “Armador e Provedor Mor dos Armazéns de Guiné, Mina e Índias”, conforme o documento assinalado por Braamcamp Freire, atrás referido. É difícil apurar onde foi buscar informações sobre este ofício, e de onde vêm estas informações. Torna-se, no entanto, produtiva esta ligação (tio/sobrinho) entre as duas personalidades.

Para Anson Piper é concebível que o tio, devido ao cargo exercido, tivesse motivado o interesse do jovem escritor pelos assuntos náuticos e coloniais. Piper foi buscar esta informação directamente ao texto das comédias, pois em duas ocasiões Jorge Ferreira de Vasconcelos se refere à *Casa da Mina* como a um lugar que oferecia incentivos de vida, “Um bom emprego pera a Mina”, como é dito por Cariophilo na *Eufrosina* e Barbosa na *Ulyssipo*.⁴³

⁴¹ O autor das *Décadas da Ásia* serviu como feitor da Casa da Índia, entre os anos de 1533 e 1567.

⁴² A data de 1563 já fora utilizada na perspectiva de abandono do cargo, por razões de óbito. Anson Piper dá-lhe nova interpretação, propondo-a como início de carreira, sem que possamos perceber em que se fundamenta. Vd. 1.2. Arquivos falantes.

⁴³ E para se ver como a vida ilumina a obra e vice-versa, remeto para Documento 7, em anexo.

Segundo Anson Piper, o comediógrafo rodopia entre o respeito por um Portugal investido de um passado heróico recente, e o crescimento fácil causado pela obsessão pelo ganho material. Tal como Camões que, com o seu poema épico, marca o fim de uma era da história portuguesa, segundo Piper, é visível em Ferreira de Vasconcelos “a warning against the dangers that lie ahead” (Piper, 1967:48). Em sua opinião a “tinge of melancholy” que Bowra encontrava no fim dos *Lusíadas* já está presente nos escritos daquele a quem chama o maior “novelista” do Portugal de seiscentos. Anson Piper, quatro anos mais tarde, desenvolverá o mesmo raciocínio, dizendo que a obra de Vasconcelos reflecte o mundo da nobreza e seus vícios e as causas da decadência moral do país “signs of official corruption and national decay” (Piper, 1971:441). Desta vez, os sintomas do desastre eminente são tomados a partir da leitura do texto da *Comedia Aulegrafia*.

Dados biográficos de Jorge de Sena sobre Jorge Ferreira de Vasconcelos

Jorge de Sena (1919-1978) no artigo “A *Eufrosina* de Jorge Ferreira de Vasconcelos” ocupa-se fundamentalmente de dois aspectos: o da representabilidade das comédias, e o enquadramento do comediógrafo entre as famílias da época, propondo-nos a primeira tentativa de arrumação genealógica de Jorge Ferreira de Vasconcelos. Para a segunda questão, segue as pistas de Barbosa Machado, interessando-lhe particularmente a sua relação com a Casa de Aveiro, pois para Jorge de Sena é muitíssimo relevante o facto de este “criado” dos duques de Aveiro ser “pelas suas ligações familiares, figura de alta categoria, além de estar no centro mais activo da cultura literária do tempo” (Sena, 1967:342). Tendo em conta um dos apelidos do comediógrafo, lembra que os “Vasconcelos” pertenciam a uma das mais antigas estirpes peninsulares, cantadas por:

João Rodrigues de Sá de Menezes, a grande figura da cultura portuguesa do século XV e XVI, que era tio materno de Jorge Ferreira de Vasconcelos. Seu pai, Jorge de Vasconcelos, é não só um dos poetas do *Cancioneiro Geral*, mas fôra quem, em nome do Rei D. Manuel I, dera as boas vindas a Vasco da Gama, no regresso da Índia, em 1499; e foi provedor mór das armas reais, desde 1501 até 1525, quando morreu (e nessa qualidade o cita Gil Vicente). Sua irmã Luísa era a esposa de outra figura ilustre da nobreza e das letras: Jerónimo Corte-Real (Sena, 1967:342).

Vimos atrás que na árvore apresentada por Braamcamp Freire, estas pessoas estão alinhadas de uma outra maneira. A D. Luísa acima mencionada é catalogada como irmã de um António de Vasconcelos, ambos filhos de Jorge de Vasconcelos (que não tem nenhum

filho, muito menos um com o nome de Jorge Ferreira de Vasconcelos), sendo que D. Luiza da Silva, casou em 1561 com Jerónimo Côrte Real, poeta do Cêrco de Dio e do Naufrágio de Sepulveda, morrendo em 1588 (Freire, 1914:145). Jorge Ferreira de Vasconcelos não entra nessa linha de descendência.

Jorge de Sena toma como base para este seu artigo a árvore genealógica inserida por Carolina de Vasconcelos na edição das Poesias de Sá de Miranda, de Halle, sobre os Sás e Sás de Menezes, um trabalho que a investigadora alemã viria a abandonar. O Jorge de Vasconcelos citado no excerto atrás transcrito é, de facto, o mesmo que aparece em Gil Vicente e que permanentemente é chamado à cena. Como vimos, Teófilo Braga associava as duas personalidades numa só, para Anson Piper este Jorge de Vasconcelos era o tio materno de Jorge Ferreira de Vasconcelos, e Jorge de Sena, considerou-o, não como tio, mas como pai do nosso comediógrafo. São propostas distintas, mas, à luz da árvore genealógica de Braamcamp Freire, a mais plausível das três propostas parece ser a de Anson Piper, quando refere o comediógrafo como sendo sobrinho de Jorge Vasconcelos, por parte da mãe, com o patronímico de Vasconcelos.

Jorge de Sena crava algumas farpas na ideia defendida por António José Saraiva e reiterada por Hermano José Saraiva, de que Jorge Ferreira de Vasconcelos fora contemporâneo de Camões em Coimbra. Para Sena, o dramaturgo é da geração anterior “Ele é, (...) da idade de seu primo direito Francisco de Sá de Menezes, nascido em 1515”. Mas,

Se alusões internas da *Eufrosina* situam a sua composição por 1542-43, o que não nos parece inteiramente pacífico, isso significará que Ferreira de Vasconcelos foi estudar para Coimbra, depois da morte do infante D. Duarte, do qual era moço de câmara, e que, no regresso daquela cidade, é que assumiu idênticas funções junto do rei. Sendo assim, o seu nascimento poderá ter sido por 1520, o que, todavia, com cinco anos de diferença, ainda é o suficiente para que não tenha sido em Coimbra contemporâneo de Camões, se é que este sujeito alguma vez lá esteve. (Sena, 1967:344)

Além de refutar a ideia da convivência entre o autor do *Filodemo* e o da *Eufrosina*,⁴⁴ Sena também põe em causa a data preconizada por Asensio (1542-1543) para a composição da *Eufrosina*, antecipando-a para os anos de 1537-1539. Refira-se que Jorge de Sena cita a carta de Goa, de “28 de Dezembro de 1526”, não dando pelo erro tipográfico que Eugénio Asensio já havia esclarecido em 1951.

⁴⁴ Um dos aspectos importantes que este trabalho não contempla e, para o qual Sylvie Deswarte chama a atenção, é a íntima relação entre obras e entre indivíduos como Luís de Camões, Francisco Morais, Infante D. Luís, Francisco de Holanda, e outros.

Um aspecto retém fortemente a atenção de Jorge de Sena: a ligação do comediógrafo com a Casa de Aveiro. Para Sena, na *Eufrosina*, comédia destinada aos meios cultos, é abordado o tema de o Amor ser português. Mas, alerta “É dos homens que ele está tratando”, e não do amor de Inês de Castro por D. Pedro, anteriormente tratado por Acenheiro. Continua dizendo que “por volta de 1540, já tudo estava pronto para que António Ferreira escolhesse Inês e Pedro como o assunto de uma tragédia nacional”. (Sena, 1967:345)

Outra característica particular, segundo Jorge de Sena, aproximaria a *Eufrosina* da Casa de Aveiro, a cujo círculo os dois autores pertenceram: o tema do “casamento clandestino”. Lembra que era “este grande assunto na Casa de Aveiro”, mais precisamente para o 1º. Duque de Aveiro, D. João de Lencastre.⁴⁵ Muito embora fosse tema recorrente na época, podendo objectar-se que “o esquema da *Eufrosina* coincide com o *Philodoxeos*, comédia de Leon Battista Alberti, obra dos meados do século XV” (Sena, 1967:347), não fazia muito sentido que um jovem ligado pessoalmente a essa casa não o tivesse em conta, porque, segundo Sena:

Ou seria uma distracção de péssimo gosto, ou só poderia ser uma alusão com que D. João de Lencastre se deleitasse. E, a tal ponto isto terá sido assim, que veremos a alusão reaparecer, mais tarde, na obra de outro autor ligado a esse grande prócere: a Castro, de António Ferreira. (Sena, 1967:348)

Assim, Jorge de Sena vem propôr um quadro de relações entre a comédia *Eufrosina* e a tragédia *Castro*, e entre dois escritores, Jorge Ferreira de Vasconcelos e António Ferreira, ambos “criados” de uma Casa, cujo duque havia sido protagonista de uma história envolvendo um casamento clandestino. Para o autor de o *Indesejado*, ambas as obras partilham, pois, o mesmo tema, o do casamento clandestino, que embora recorrente na época, não poderia deixar de provocar forte agitação, dadas as circunstâncias e o contexto, permitindo a Jorge de Sena defender a existência de uma forte ligação entre os dois dramaturgos e a Casa de Aveiro.

⁴⁵ Sobre a Casa de Aveiro e o tema do casamento clandestino, Jorge de Sena lembra que, D. João de Lencastre esteve preso por reclamar o casamento clandestino com Guiomar Coutinho, senhora da Casa de Marialva, acabando esta por casar com o Infante D. Fernando. D. João demorou a casar, uma imagem viva da sua constância, segundo Sena. Depois de passar nove anos preso no Castelo de S. Jorge, o “Marquês de Torres Novas”, futuro tema de romance camiliano, apresentou uma proposta ao Rei, que lhe contrapôs outra mais do seu agrado. Desse casamento há informações em 1547, referindo que houve grande serão da Casa de Aveiro. Tratou-se do faustoso casamento de D. João de Lencastre, (1501-1571) Duque de Aveiro e Marquês de Torres Novas, filho de D. Jorge de Lencastre (1481-1550), 1º Duque de Coimbra, filho bastardo de D. João II e de D. Ana de Mendonça. Estiveram presentes D. João III e D. Catarina (Buescu, 2005:263). Casou D. João de Lencastre de acordo com proposta de D. João III, com Dona Juliana de Lara no ano de 1547, e “As bodas celebraram-se a 22 de Fevereiro do referido ano na vila de Almeirim, com inexcédível pompa, tendo assistido a elas o rei, a rainha e os maiores fidalgos de Portugal”. (Neves, 1972:16-17)

Em conclusão, Jorge de Sena propõe uma filiação do comediógrafo baseado em premissas difíceis de abonar. Depois relaciona os dois escritores, defendendo a sua situação de “criados” da Casa de Aveiro, uma tese que Carolina de Vasconcelos já havia em parte defendido. Mas em 1982, Jean Subirats, apoiando-se no trabalho de Adrien Roig, alertaria para o engano da erudita alemã, confundindo os dois “Ferreiras”, sendo que, para si, só o nosso autor teria sido criado nessa casa.⁴⁶

Jorge Ferreira de Vasconcelos na edição da *Aulegrafia*

Decorria o ano de 1969 quando **António Vilhena**, o editor da *Aulegrafia*, escrevia, na introdução que fez à edição da obra, o pouco crédito que deveriam merecer as afirmações acerca de Ferreira de Vasconcelos inseridas por Barbosa Machado na sua *Biblioteca Lusithana*, em 1747.⁴⁷ Vilhena não percebe por que razão sendo Vasconcelos um comediógrafo de tantos méritos, não é referido pelos seus contemporâneos, oferecendo a sua interpretação: “Em primeiro lugar, porque as suas obras saíam anónimas” como referia Diogo de Teive e, em segundo lugar, por ser um “isolado” e não se ter entregue, como muitos, ao elogio mútuo (Vilhena, 1969:12). Nada de novo aparece nesta introdução, acentuando-se cada vez mais a tendência da crítica para comentar comentários feitos anteriormente por outros estudiosos.

Jorge Ferreira de Vasconcelos: “Escudeiro” e “cristão – novo”

A propósito de *Camões, Escudeiro* o historiador **José Hermano Saraiva** propõe-se dar uma ideia do que era ser escudeiro nos meados do século XVI, a partir daquilo a que Jorge Ferreira de Vasconcelos chamou o “saber escudeirático” e relaciona Vasconcelos e Camões a partir das ideias políticas dos escudeiros caracterizados na *Eufrosina* e nos *Lusíadas*.

Na opinião de José Hermano Saraiva, o comediógrafo “talvez tenha sido o mais fino observador da sociedade de toda a nossa literatura” e afirma peremptório: “Jorge Ferreira foi

⁴⁶ Diz-nos Jean Subirats que «Sur ce point, voir dans Adrien Roig, *António Ferreira. Études sur sa vie et son œuvre*, le «Tableau des correspondances entre les événements, la vie et les œuvres d’António Ferreira», p. 148 et suiv» (Subirats, 1982:11).

⁴⁷ Por exemplo, não aceita a data de 1585 para o ano da morte do escritor, alegando não acreditar que, Barbosa Machado se tenha deslocado, numa altura que ainda era possível fazê-lo, para confirmar os dados da laje, quando havia sido tão pouco exacto e contraditório em muitos aspectos, como por exemplo, nos sucessivos enganos em relação à edição seiscentista da *Aulegrafia*.

contemporâneo de Camões e existem entre os dois escritores tantos pontos de contacto que não é desrazoável a hipótese, que já tem sido levantada, de entre eles ter havido relações pessoais, segundo a aproximação entre certos passos dos “romances” de Vasconcelos e certos outros das cartas atribuídas a Camões”.⁴⁸ No entanto, ressalva que é necessário atestar a autenticidade das mesmas, já que os indícios de falsificação são numerosos. Prossegue:

tem de se concluir que entre os dois escritores existiam relações estreitas, estabelecidas em condições que se ignoram. Sem sair da plausibilidade, pode supor-se que tenham sido companheiros literários, porque a *Eufrosina*, estreia literária de Jorge Ferreira, foi escrita na região de Coimbra por volta de 1543, como se infere de certas alusões. Se a casa de D. Francisco de Noronha era, como Camões a descreve, um centro literário onde se reuniam *pastores muitos, que tangiam*, o romancista tê-la-ia frequentado. (Saraiva, 1978:282)

Este crítico prossegue, oferecendo uma visão desconcertante: “É certo que era cristão-novo e que se vivia, nesses anos, uma fase de intolerância aguda, mas a qualidade de *discreto* lavava até a mancha do sangue” (Saraiva, 1978:283). Saraiva avança mesmo a hipótese de que o moço de câmara cristão-novo admitido por D. João III, só por o achar “discreto e pronto nas respostas”, fosse o próprio Jorge Ferreira de Vasconcelos (Saraiva, 1978:283).

Lembra que em 1552, Jorge Ferreira de Vasconcelos está em Lisboa com o Príncipe D. João, que terça armas no torneio com D. António de Noronha, o jovem amo de Camões, dizendo que “Em tudo isto devem ter tomado parte Jorge Ferreira de Vasconcelos e Luís de Camões”. Em verdade, o Torneio de Xabregas realizou-se em 1550, informação obtida na Carta escrita por Francisco de Moraes sobre o mesmo. Ora, sabe-se que Camões não estava em Lisboa por essa altura, encontrando-se no norte de África, em Ceuta, para onde partira em 1549, tendo regressado dessa aventura em 1551. Depois de ter estado um período preso, na prisão do Tronco, entre 1552 e 1553, partiu para a sua longa viagem rumo ao Oriente. O ano de 1550, em que se realiza o Torneio de Xabregas, não parece ser uma data plausível para um contacto entre os dois escritores.⁴⁹

Hermano Saraiva imagina que tivessem, na juventude, frequentado juntos os alegres campos do Mondego, onde Jorge Ferreira de Vasconcelos escolheu os tipos do seu primeiro “romance-teatro”. Segundo afirma, “Ambos pertencem à mesma classe social: são escudeiros discretos. Nenhum andou na Universidade, e uma das preocupações do autor é até a de contrapor o seu tipo de formação mental ao revelado pelos universitários” (Saraiva,

⁴⁸ José Hermano Saraivas subscreve aqui a tese do seu irmão António José Saraiva. Vimos já como Jorge de Sena se opôs a esta ideia.

⁴⁹ Vd. III Parte – 5. 6. O Teatro de Corte na Rua - Xabregas 1550.

1978:283). A crítica aos escudeiros feita por Andrade, o criado de Zelotypo na *Eufrosina* são, segundo José Hermano Saraiva, reveladores da posição do autor do livro, tal como os conceitos políticos e alusões mitológicas nos *Lusíadas*, que considerem já estarem contidos na *Eufrosina*:

As fontes do saber revelado não estão na aula da Universidade, mas no convívio, na conversação, nas histórias de cavalaria, nos poemas de Bóscan, Garcilaso, Petrarca, nas colecções de alusões mitológicas que são o luxo do tempo e que cada qual procura exhibir com profusão. (...) O arsenal mitológico de Vasconcelos é aliás mais rico que o que Camões revela possuir na fase dos poemas dos primeiros amores e por vezes é utilizado com mais rigor. Dir-se-ia que há uma relação de mestre-discípulo, pertencendo a Vasconcelos a posição de mestre. Essa coincidência só se perderá mais tarde, e nos poemas escritos, depois do regresso a Lisboa, haverá na paleta de Camões muitas tonalidades que Vasconcelos não utilizou” (Saraiva, 1978:286).

Na aproximação que faz entre os dois escritores e a sua obra José Hermano Saraiva sublinha os temas, a crítica aos escudeiros, o servir, a corrupção, etc. Para ele, ambos têm o saber da vida e não o saber universitário. A relação entre as *Cartas* e o *Auto do Filodemo* de Camões e a *Eufrosina* de Vasconcelos é, para ele, mais que evidente e certa e fácil de comprovar pela leitura das obras. Por outro lado, a condição de cristão-novo, que atribui ao comediógrafo, não aparece justificada, saldando-se em suposições que têm tanto de polémico como de atraente, das quais, não fornece prova documental. É de referir, no entanto, que o Professor Doutor José Augusto Ramos do Departamento de História da Universidade de Lisboa, a quem agradeço a disponibilidade e a atenção prestada, julgou reconhecer na primeira frase do *Prologo* da *Eufrosina*, uma saudação matinal judaica e, que, a personagem João D’Espera Deus, revela conhecimentos de conteúdos do mundo judaico e cabalístico.

Em 1978, **Ettore Finazzi-Agrò** escreve em *A novelística portuguesa do século XVI*, ter visto indicada a data de 1527 como ano de nascimento de Jorge Ferreira de Vasconcelos, mas adverte não saber a partir de que bases, nem aonde viu essa indicação.⁵⁰ De forma que é deste modo deficitário que reaparece esta proposta concreta de data de nascimento. Quanto à ocupação profissional, interpretando os dados deixados pelo autor no *Memorial*, editado em 1567, cujo *Prólogo* se presume ter sido escrito nesse mesmo ano, diz-nos:

No *Prólogo* do *Memorial* deduz-se que ele ficou ligado ao ambiente da corte, mesmo depois da morte do seu protector ocorrida em 1554. (...) No que respeita à data da morte, não se tem ainda a certeza se foi em 1584 ou se em 1585. (Finazzi-Agrò, 1978:50)

⁵⁰ Foi Moisés Massaud quem propôs esta data, no seu estudo de 1957, conforme anteriormente referido.

“Un constat de carence - Qui était Jorge Ferreira de Vasconcelos?”

Jean Subirats, em 1982, ao publicar a sua tese de doutoramento, *Jorge Ferreira de Vasconcelos - Visages de son oeuvre et de son temps*, ” começa por lamentar, num tom misto de espanto e de desabafo, a enorme carência de informações dos coevos acerca do escritor, lembrando a única exceção: Diogo de Teive.⁵¹ Em sua opinião, as quatro edições consecutivas da *Eufrosina* são a prova de que se tratou de uma obra de sucesso. Uma situação paradoxal, porque, como afirma:

Il est donc indéniable qu’il était connu, malgré l’anonymat de son oeuvre, de l’élite portugaise contemporaine. Seulement celle-ci n’a rien écrit sur lui. (Subirats, 1982:3-4)

Jean Subirats também não foi além dos dois documentos insistentemente nomeados: O *Rol dos Moradores*, de 1540, e o documento de 1563, onde o escrivão do tesouro Jorge Ferreira de Vasconcelos, aparece com um salário de 15.000 réis anuais

Et puis plus rien. Aucune autre pièce sur les lieux et dates de la naissance, des études, de la mort, n’est sortie des archives. (Subirats, 1982:4)

Sobre a queixa de Subirats quanto à escassez de informação, ocorre dizer que os documentos têm de ser procurados para serem encontrados. Como outros estudiosos, Subirats não sabe se há-de ou não confiar nos dados biográficos oferecidos por Barbosa Machado, embora conheça o parecer de Menéndez y Pelayo, quando advogava que aquele não se enganava tanto como muitos pretendiam. Por isso, seguindo o conselho do erudito espanhol, não faz tábua rasa desses dados, como Carolina Michaëlis nas notas enviadas a D. Marcelino em 1909, quando dizia que efectivamente se ignorava tudo acerca do comediógrafo. Porque não quer ir tão longe na negação, propõe-se fazer um “Examen des données biographiques”. Não aceita a versão de um Jorge Ferreira de Vasconcelos estudante de Coimbra, vendo-o, sim, como cortesão, a partir da informação constante na obra,

Une lecture sans parti pris révèle un aristocratisme certain et la place réduite, presque hétérogène, de l’Université et de ses représentants dans la trama. (Subirats, 1982:9)

⁵¹ Por ventura, outras razões levassem a que, à exceção de Teive e de Gândavo, outros coevos do comediógrafo não o tenham mencionado. Talvez que não fizesse muito sentido indicar a autoria de uma obra que acumulava entradas nos sucessivos *Índices*.

É um facto que a personagem do *Estudante*, tal como a do *doutor Carrasco*, são observadas de fora, desprezadas e postas a ridículo pelas personagens centrais, os cortesãos *Zelotypo* e *Cariophilo*, predominando na comédia o ponto de vista do cortesão.

Seguindo este raciocínio, para Jean Subirats, se Ferreira de Vasconcelos está em Coimbra nos anos de 1542-1543, data proposta para a escrita da *Eufrosina*, não é como estudante. Nesse caso, Subirats interroga-se sobre o que este faria na cidade. Do seu ponto de vista, uma resposta satisfatória, poderá encontrar-se na informação fornecida por Barbosa Machado, no primeiro parágrafo do seu verbete, quando apresenta o escritor como: “Um dos mais distintos criados da Excellentissima Caza de Aveyro”. Assim, Subirats, coloca a hipótese de que, após a morte do Infante D. Duarte em 1540, o comediógrafo tivesse passado para a casa de D. João de Lencastre, filho do Duque de Coimbra - retomando a tese de Jorge de Sena -, tendo seguido daí para a Corte ao serviço do Rei D. João III. Por outro lado, tendo em linha de conta a maneira como este é apresentado na edição da *Ulysippo* de 1618 “aquele galante e elegante cortesão”, Subirats defende que foi ao serviço de D. Duarte, portanto, na Corte, que Vasconcelos se instruiu,

c'est à Lisbonne et au palais qu'il a dû recevoir l'essentiel et peut-être la totalité de sa formation aristocratique (Subirats, 1982:17).

Nesta versão dos factos, Jorge Ferreira de Vasconcelos estaria, pois, em Coimbra, como as personagens centrais da *Eufrosina*, a “passar férias ao ninho patrio” e não a estudar. Vasconcelos seria, um homem de corte, com uma cultura brilhante adquirida como cortesão, e viveria no palácio em Lisboa ao serviço de D. Duarte. Este é o enquadramento proposto por Sylvie Deswarte, quando fala de vários autores, a propósito de Francisco de Holanda em *Ideias e Imagens em Portugal na Época do Renascimento*.

Mas é, também, como funcionário muito mal pago que Subirats vê o escrivão Jorge Ferreira de Vasconcelos, encarando os 15.000 réis de rendimento anual como uma miséria. Por isso, para Subirats, o autor deveria ser incluído no grupo de cortesãos que tinham dificuldade em obter um lugar “Vasconcelos doit être situé dans le groupe des courtisans qui avaient du mal à se faire une place”, constatando que “En 1563 – c'est-à-dire vingt-trois ans après la mort de D. Duarte – il n'y apparaît que comme un fonctionnaire très mal payé”

(Subirats, 1982:18).⁵² Obviamente, se Subirats estivesse na posse da documentação descoberta agora na Torre do Tombo e, que mais à frente apresentarei, ter-lhe-ia sido possível perceber que se enganava. Mas, com a carência de dados que o próprio admitia só lhe foi possível constatar que:

Pour l'essentiel, donc, l'homme Vasconcelos nous échappe. Né en un lieu inconnu, de parents, pour nous, inconnus, il laissait la critique dans une ignorance gênante, mal acceptée. D'où une propension à combler le vide. On a pu, sans preuve mais sans risque, lui attribuer une famille illustre comme l'a fait Braga qui, par ailleurs, l'a confondu avec un Jorge de Vasconcelos d'une autre génération, ou bien le doter d'un arbre généalogique prestigieux, et c'est la tentation à laquelle a cédé un moment Carolina Micaëlis.

Ce processus d'anoblissement, nous le percevons à travers l'éloge réservé à sa femme... (Subirats, 1982:28).⁵³

Em conclusão, para o investigador francês, o homem Jorge Ferreira de Vasconcelos aparece encoberto, disfarçado, distorcido, tal a proliferação sistemática de erros acumulados pela crítica ao longo dos tempos. O resultado salda-se, quanto a si, num vazio referencial, razão pela qual “Le Vasconcelos extérieur, social, n'est pas visible à notre horizon” (Subirats, 1982:29).

Grito de angústia existencial

No final do milénio, em 1997, em Paris, Jean Subirats edita em *Epístola* a carta em verso de Jorge Ferreira de Vasconcelos. Já tive atrás ocasião de referir de que modo este texto parece revelar o lado confessional e auto-biográfico do comediógrafo. A situação apresentada é de um pessoa em fim de vida, amargurada, ressentida, consciente do “desconcerto do mundo”, mas assumindo a sua quota parte de responsabilidade desse mesmo destino. Jean Subirats insiste em captar nestes versos, o *Eu* profundo do escritor:

⁵² Poderia não ser assim. Seria necessário saber se não haveria, por exemplo, uma acumulação de cargos. Por outro lado, o pagamento poderia não ser só em dinheiro. Havia outros tipos de rendimentos, outras mordomias, como verbas para despesas de manutenção, como as que são referidas no documento de 1553. Uma relação de remunerações por ofício, funcionando como termo de comparação, encontra-se em *Grandeza e Abastanças de Lisboa em 1552* de João Brandão (de Buarcos). Infelizmente não são aí contemplados os “escrivãos” reais. O ofício de “escrivão da Casa da Mina”, era considerado um grande emprego, segundo se pode ler nas comédias de Vasconcelos e, poderia auferir como salário: escravo, arroba de especiarias, mantimento do escravo, rendas de defunto da Índia e Mina, um total de 80.200 réis, enquanto um “escrivão da Casa da Índia” auferia 77.490 réis (Brandão, 1990:170-171).

⁵³ Sobre a atribuição de uma genealogia prestigiosa, veja-se que Barbosa Machado se refere à mulher de Vasconcelos, como “matrona de igual nobreza” e Franco Barreto como “matrona nobre”.

Através de uma técnica peculiar, entrelaçam-se o estilo objectivo e o discurso na primeira pessoa. É um EU por certo sem referente já que o autor clássico não fala de si, mas através do qual, numa trama onde a multiplicação dos verbos cria um ritmo acelerado, febril, obsessivo, um eu patético proclama um mal-estar social profundo transposto na expressão masoquista do descontentamento de si. Esta poesia não contém o traçado de uma vida mas é o grito de angústia existencial. Os temas fundamentais do teatro voltam aqui para tecer uma problemática de um escritor atormentado cuja sensibilidade está em carne viva. (Subirats,1997:badana)

Ser ou não ser...

Recordemos que em tom provocador, **Jorge de Sena** dissertando acerca do poeta Bernardim Ribeiro, oferece uma curiosa proposta de trabalho:

Uma história da Literatura portuguesa que conviria escrever e que de certo modo está sendo escrita seria a história do que *de facto se não sabe* acerca de quantos escritores nasceram em Portugal ou em português escreveram. (Sena, 2001:47).⁵⁴

Continuando a desafiar o leitor quanto ao relevo dado aos pormenores biográficos:

No seu amadorismo, nunca os investigadores se apercebiam de que a confusão entre hipóteses de pesquisa e pressupostos que a erudição era chamada a confirmar impedia por completo as soluções críticas. E assim, uma vez depuradas as obras de quantas implicações pseudo-biográficas vieram obscurecê-las, e estabelecida conscienciosamente aquela necessária e estrita ciência histórico-literária, creio que melhor será possível, (sic) perdidas na experiência linguística e cultural de um povo, conhecer e amar essas obras, sempre estranhamente vivas, ainda quando como palácios vazios a que já não sabemos dar aplicação. (Sena, 2001:47)

Ironicamente, Jorge de Sena chega à mesma conclusão que Eugenio Asensio em 1951, quando preconizava que se libertasse a *Eufrosina* das heras parasitas com que muitas vezes se enredaram as obras com os estudos biográficos sem as deixar respirar e viver na sua “soledad de monumento de arte”. É nessa mesma linha, que Jorge de Sena critica o incompleto e mesmo mesquinho processo de perseguir requerimentos, despachos, tenças, não no sentido de compreender melhor o criador da obra, mas, na tentativa de fazer coincidir a personalidade poética de um autor com a sua personalidade civil. Contudo, porque a contradição existe no próprio Jorge de Sena, se bem o diz, pior o faz, porque neste texto, provocador e obrigatório, também insistirá em deitar achas para a mesma fogueira, engordando os presumíveis dados biográficos vasconcelianos, dizendo

⁵⁴ Segundo a edição de 2001 dos *Estudos de Literatura Portuguesa*, I, 2ª. Edição aumentada. A 1ª Edição é de 1982.

Mas, em Portugal, João Rodrigues de Sá de Meneses, o prestigioso colaborador do *Cancioneiro Geral* e mestre de italianismos ao longo do século XVI que viveu, parente e amigo de Sá de Miranda, havia sido educado na Itália, pelo Poliziano, que era dez anos mais velho que ele, e que foi preceptor de Giovanni de Medicis, filho de Lorenzo e futuro papa Leão X. Não é possível que, num meio em que pontificava «O Velho» (como o chamavam para distingui-lo do primo direito e homónimo, que foi pai do autor da *Malaca Conquistada*), e era formado por um círculo de parentes e poetas (o outro Francisco de Sá de Meneses, o filho do «Velho», Sá de Miranda, seu primo afastado, Jorge Ferreira de Vasconcelos, sobrinho do «Velho» e filho do Jorge de Vasconcelos, poeta do *Cancioneiro Geral*, Gerónimo Corte-Real, genro de Jorge Ferreira, etc.). (Sena, 2001:49)

E no *Índice Onomástico* desta obra pode ler-se:

VASCONCELOS, Jorge Ferreira de, sobrinho de «O Velho», filho do poeta do *Cancioneiro Geral* - 49 (Sena, 2001:296).⁵⁵

Não deixa de ser desconcertante que, num texto que começa por pretender contrariar os vícios biografistas, nos sejam apresentadas logo de seguida, diversas indicações biográficas para as quais não conseguimos vislumbrar provas sustentáveis.

Adrien Roig, numa obra de referência sobre o Teatro Clássico Português do século XVI, também nos apresenta o seu ponto de chegada a propósito da biografia do escritor.

Não se sabe grande coisa sobre a vida de Jorge Ferreira de Vasconcelos. A maior parte das afirmações de Diogo Barbosa Machado na *Biblioteca Lusitana* 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. (...) Cortesão, Jorge Ferreira de Vasconcelos, não conseguiu mais que uma situação modesta. Muitas dúvidas restam para se poder esclarecer a sua vida. (Roig, 1983: 57-59)

Roig enganava-se quanto ao documento de 1563, pois não se trata de um *alvará* a favor de Jorge Ferreira de Vasconcelos, como refere, mas sim de uma *carta ofício* para Luís Vicente. Este documento, exaustivamente evocado, acabou por ser a pedra de Sísifo dos estudos biográficos vasconcelianos, servindo os mais diferentes fins: prova de óbito, de promoção e, agora, como suporte de nomeação. À falta de provas documentais sobre o

⁵⁵ Já vimos que Braamcamp Freire menciona os filhos deste Jorge Vasconcelos, (o poeta do *Cancioneiro*), e nenhum deles é o comediógrafo.

homem começa-se a “inventar-lhe” uma “personalidade”, uma invenção que se alimenta das sucessivas recensões, repetindo quase sempre o mesmo tipo de discurso.⁵⁶

Pela mesma época, é como “Comediógrafo e autor de um romance de cavalaria” que **Luís de Sousa Rebelo** inicia o verbete sobre Jorge Ferreira de Vasconcelos no *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*, insistindo na total incerteza e obscuridade que envolve a sua biografia.

Nasceu em 1515 (?) e morreu em 1563 -1585 (?). Tudo são hipóteses de validade incerta. De concreto sabe-se que “foi moço de câmara do Infante D. Duarte, filho de D. Manuel I, porque o seu nome figura na lista das pessoas da casa do infante quando este morre, em 1540. (Rebelo, 1985:265-6)

O Humanista Jorge Ferreira de Vasconcelos: leitor de Erasmo

Américo Costa Ramalho, no artigo *Aspectos do Humanismo na Universidade de Coimbra*, afirma pretender ocupar-se apenas do Humanismo Greco-latino na Universidade na Época do Renascimento. Diz-nos ele que *latu sensu* “humanista é aquele que possui a cultura greco-latina do Renascimento, independentemente de ter deixado obra escrita em latim ou grego”. Por isso, afirma que:

Penso que humanista foi Camões, como também o foi um comediógrafo seu contemporâneo, Jorge Ferreira de Vasconcelos, de quem não ficou qualquer obra escrita em latim. (Ramalho, 1994:151)

Para exemplificar esta afirmação assinala a inclusão de referências clássicas nas falas da personagem Grásidel de Abreu da *Comédia Aulegrafia*, aonde é evocado o político grego Terâmenes. Para Costa Ramalho, Jorge Ferreira de Vasconcelos terá ido buscar diversos ditos e alusões à antiguidade aos *apotelesmas* ou *ditos sentenciosos* de Erasmo, pelo que seria possível, deste modo, enquadrar o escritor como mais um leitor do humanista de Roterdão, tal como o havia feito Asensio, em 1951. Mas, vejamos o texto seguinte:

...entre as notas que acumulei sobre Terâmenes, ao longo de anos de leitura, encontrei este passo da *Aulegrafia* de Jorge Ferreira de Vasconcelos. Dialogam um fidalgo (Grásidel de Abreu) e Rocha seu escudeiro, sobre as incertezas de amores, e a

⁵⁶ Adrien Roig, também se reporta à carta em 43 oitavas deduzindo que esta “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” (Roig, 1983: 59), uma interpretação que Jean Subirats igualmente adoptará.

inconstância feminina, apesar da meiguice das mulheres. O escudeiro comenta: “Gente meiguiceira sempre é falsa!”; e o jovem fidalgo, seu patrão, recorre a um *exemplum* da sua cultura clássica.

Diz Grásidel de Abreu: *Bem o sentiu Terâmenes que, escapando de um perigo, disse: para que ocasião me guardas, fortuna? Crendo que seria pior, como foi.*

Procurei este dito de Terâmenes nas fontes clássicas que utilizara para a referida comunicação, e fui encontrá-lo nos *Moralia*, 105b de Plutarco. Mas penso que o intermediário foi um humanista. Procurei em Erasmo e lá estava nos *Apophthegmata*, os «Apotegmas» ou «ditos sentenciosos». Fiz a experiência com mais algumas alusões à Antiguidade nas comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos e fui encontrá-las igualmente em Erasmo.

Aqui está mais um leitor do humanista de Roterdão, a acrescentar aqueles que mencionei no «Prefácio da Edição Portuguesa» do *Erasmus of Christendom* de Roland H. Bainton, que a Fundação Calouste Gulbenkian publicou com o título de *Erasmus da Cristandade*, no ano de 1988. (Ramalho, 1994:152)

Outro aspecto assinalado por Costa Ramalho prende-se com o facto de, apesar de Franco Barreto mencionar que Ferreira de Vasconcelos teria sido “doutor jurista”, não existir qualquer registo no Arquivo da Universidade de Coimbra que o comprove, como também não consta, segundo o estudioso, no livro de Veríssimo Serrão sobre os *Portugueses no Estudo de Salamanca*.⁵⁷ O investigador conclui:

Jorge Ferreira de Vasconcelos terá sido “doutor jurista”, como dele afirma a *Biblioteca Lusitana* de João Franco Barreto, e a sua *Comédia Eufrosina* dá-nos um quadro da vida, costumes e linguagem da Coimbra dos meados do século XVI. Quanto à influência de Erasmo neste jurista dramaturgo, ela já foi assinalada, embora com outra exemplificação, por E. Asensio. (Ramalho, 1994:152).

Foi neste texto de Américo de Costa Ramalho que, pela primeira vez, a propósito do nosso autor, aparece referido o bibliógrafo seiscentista João Franco Barreto. O facto de este último afirmar que Vasconcelos teria sido “doutor jurista”, é questionado por Costa Ramalho, conforme se pode ler num artigo que escreveu no ano seguinte, para o programa do espectáculo *Comédia Eufrosina*, estreado no Convento dos Inglesinhos, no Dia Mundial do Teatro, a 27 de Março de 1995⁵⁸:

Embora repetindo o que em 1994 havia escrito sobre o autor, acrescenta-lhe a variante da possibilidade “quase certa” da frequência em Direito, arriscando relacionar o comediógrafo com alguns dos lentes que gozavam de enorme prestígio no *Colégio das Artes* em Coimbra. Acrescentará ainda que:

⁵⁷ No próximo capítulo, falar-se-á da inexistência de Livro de matrículas para estes anos (1542-45) na Universidade de Salamanca, segundo podemos apurar em trabalho de pesquisa desenvolvido nessa Instituição.

⁵⁸ Vd. V Parte – 1. Adaptação, dramaturgia e encenação da *Comedia Eufrosina* e 1.1. Ficha artística.

pertencente à roda dos amigos de Diogo de Teive, Vasconcelos estaria também em contacto com outro dramaturgo contemporâneo: refiro-me a António Ferreira, o da *Castro*. (Ramalho, 1995:14)

Para Costa Ramalho, o facto de o humanista Diogo de Teive lhe dedicar um epigrama laudatório em latim, “acusando-o” de este não assinar as suas obras, “constitui um atestado intelectual de Jorge Ferreira de Vasconcelos, a prova de que o dramaturgo era cotado como um deles no círculo dos humanistas do seu tempo”. (Ramalho, 1995:14)

Em 2001,⁵⁹ tal como Jorge de Sena, **Diana Helena dos Santos Alves** insiste em situar a origem de Jorge Ferreira de Vasconcelos na região centro do país e a sua proximidade com a cidade de Coimbra, quer pelos períodos de permanência vislumbrados pela escrita da *Eufrosina*, quer pelo movimento tipográfico desenvolvido nessa cidade,⁶⁰

Ora parece ter sido esta de alguma forma a situação vivida em determinada altura por Jorge Ferreira, pois que a sua família, pelo menos do lado paterno (daí o termo *patria* utilizado por João d'espera Deos na *Eufrosina*), terá com certeza sido originária ou de Coimbra ou de Montemor-o-Velho, o que justificaria a sua estância na cidade do Mondego logo após a morte do infante, período esse em que terá escrito essa sua primeira comédia (1542-43)” (Alves, 2008:136).

Diana Alves segue a tese do vínculo de Vasconcelos à Casa de Aveiro, descendente da antiga Casa de Coimbra, desaparecida por ordem de D. João III, apresentando exemplos que permitem aproximar o autor das comédias do Senhor D. Jorge, o Duque de Coimbra. Aceita algumas das propostas biográficas, defendidas por Jorge de Sena e que Subirats já havia também sustentado em 1982.⁶¹

Também em 2001, **João Soares Carvalho**, em “O Teatro – Comédia e Tragédia Renascentistas”, na *História da Literatura Portuguesa, Renascimento e Maneirismo*, escreveu que a filha do comediógrafo, D. Briolanja,

se casou com D. António de Noronha, 1º. Conde de Linhares, que viria a ser Vice Rei da Índia, amigo e protector de Camões, a quem o poeta dedicou duas élogos (...) Depois da

⁵⁹ Data da tese de Mestrado. Agradeço à autora o texto policopiado, cuja publicação se verificou em 2008.

⁶⁰ De facto é considerável: *Sagrador* em 1554; edições da *Eufrosina* em 1555 e 1560 e o *Memorial* em 1567. Possivelmente poder-se-à acrescentar a 1ª edição desaparecida da *Ulysippo*, impressa, segundo julgo entre 1556 e 1561. Vd. 2.1. – 21 edições e mais uma.

⁶¹ Vimos que Jean Subirats “não rejeita a possibilidade de Ferreira de Vasconcelos ter feito parte da casa do grande senhor D. João de Lencastre. Depois de apontar afinidades entre eles no domínio literário, cita o facto de, no quarto capítulo do *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*, uma das principais personagens, cavaleiro de qualidades ideais, ser o «duque de Lencastro”. Também na 7ª cena do IV acto da *Ulysippo* aparece uma menção ao Duque de Lencastre, o que não é muito habitual na sua obra.

morte trágica do seu nobre amigo, no desastre de Ceuta, em 1553, o nosso épico escreveu um soneto e uma écloga, que enviou para Lisboa. (Carvalho, 2001:408-9)

Como se verifica, o autor deste artigo confunde D. António de Noronha, Vice-Rei da Índia, com o jovem Dom Antonio de Noronha, amo de Camões que morreu em 1553 com a idade de 17 anos. Em seguida volta a identificá-lo com um homónimo mais tardio, o genro de Jorge Ferreira de Vasconcelos, Dom António de Noronha, que estava vivo em 1618 e 1619, ocupando-se das edições da *Ulysippo* e da *Aulegrafia*.⁶² Prossegue repetindo o mesmo lugar comum:

é grande a carência de dados. Não se conhecem indicações do lugar, da data do nascimento ou da morte, nem tão-pouco afirmações seguras sobre a sua cultura. (Carvalho, 2001:487)

“Pouco se sabe, exactamente, da sua vida...”

Com estas palavras começa o verbete de **Isabel Almeida** inserido no volume V da enciclopédia *Biblos*, saído em 2005. Contemplando os dados biográficos conhecidos sobre Jorge Ferreira de Vasconcelos, refere que João Franco Barreto, por volta de 1670, compilou e fixou na sua *Biblioteca Lusitana* a primeira informação que se conhece sobre o autor. Isabel Almeida também menciona os dois documentos referidos ao longo dos tempos, concluindo que “Pouco se sabe...”, e acrescentando que, “Faltam pormenores acerca da sua posição enquanto funcionário do rei, na qualidade de “escrivão do tesouro” – cargo ocupado até 1563, a julgar pelo teor de um alvará”. (Almeida, 2005:625) Sobre a situação social de Jorge Ferreira de Vasconcelos, Isabel Almeida sintetiza as informações disponíveis, relacionando pessoas e obras:

Indiscutivelmente, porém, Vasconcelos revela-se, na sua obra, um autor dotado de enorme bagagem cultural e dá iniludíveis sinais de uma relação próxima com a vida da corte, ou, em particular, com figuras máximas: D. João III (presenteado com um *Colóquio sobre o Salmo Miserere mei Deus*), o príncipe D. João Manuel (dedicatário da comédia *Eufrosina* e da narrativa ficcional *Triunfos de Sagamor*; objecto de homenagem póstuma na segunda versão desta, designada *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*), D. Sebastião, a quem dirigiu tal livro de cavalarias e para cuja instrução terá elaborado o *Diálogo das Grandezas de Salomão*. (Almeida, 2005:625)

⁶² Aliás a sequência de erros e distrações não ficam por aqui. Afirmo ainda que, a 1ª edição da *Eufrosina* desapareceu só se conhecendo a edição de 1561. (Carvalho, 2001:409) Isto, depois de Eugenio Asensio desde 1951, ter divulgado esta edição e de quase toda a recepção da obra ter passado a referir-se a ela. Tão pouco refere a edição de 1560 que a BNP entretanto, havia, adquirido.

Em 2008 publiquei na revista *Românica* o artigo “Arquivos falantes - 5 documentos inéditos sobre Jorge Ferreira de Vasconcelos”, no qual dava conta da investigação encetada em Arquivos, nomeadamente no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, que confirmam quase todas as informações contidas em Franco Barreto e em Barbosa Machado. Pouco depois, foi ainda possível encontrar mais dois documentos sobre a actividade profissional do comediógrafo. Vejamos, então, o que de facto é possível dizer, de forma documentada, acerca do cortesão Jorge Ferreira de Vasconcelos.

1.2. Arquivos Falantes

Felizmente, quem procura, encontra. Se, no que respeita à obra, o instinto de caça de Eugenio Asensio o levaria longe, à da Sala Cervantes da Biblioteca Nacional de Madrid, para descobrir a desconhecida edição *Princeps* de 1555 da *Eufrosina*, esse mesmo espírito, permitiria encontrar, na Torre do Tombo em Lisboa, algumas peças de um *puzzle* incompletíssimo que tarda em se configurar. Hoje podemos congratular-nos, pois os arquivos “mudos” falaram, e não foram nada avaros.

Para colmatar um óbvio e injusto vazio referencial quanto à sua pessoa, foi meu intento, no decurso desta investigação, encontrar documentação através da qual fosse possível comprovar as informações divulgadas ao longo dos tempos sobre o comediógrafo. Como metodologia adoptei a sequência de informações deixadas pelo seiscentista João Franco Barreto, cotejadas com outras acrescentadas mais tarde por Barbosa Machado.

“Jorge Ferreira de Vasconcellos, Natural de Montemor-o-Velho, ou (...) Coimbra”⁶³ – Franco Barreto

Sobre este dado fornecido por Franco Barreto foi possível encontrar, na obra genealógica manuscrita de Felgueiras Gayo (1750-1831), *Nobiliário de Famílias de Portugal*, a informação segundo a qual o pai do nosso comediógrafo era natural de Coimbra. Procurando o apelido do genro de Jorge Ferreira de Vasconcelos no capítulo NORONHAS, lemos que:

D. AN.TO DE NORONHA fº. De D. Jorge [...]. Chamou-se o dos oculos. Cazou com D. Briolanja de V.ºs fª. de Jorge Ferª de Vºs e neta de An.to Dias Prª n.al de Coimbra (Gayo, 1992:[602])

Esta informação sobre a genealogia de D. Briolanja de Vasconcelos, filha de Jorge Ferreira de Vasconcelos e neta de António Dias [Pereira] Ferreira aponta, pois, para um avô natural de Coimbra. Importa considerar que, quanto ao patronímico, pode tratar-se de um erro de leitura/transcrição e, em vez de “Pereira”, dever ler-se “Ferreira”.

Embora sabendo que pouca ou nenhuma documentação haveria para estas datas, dada a inexistência de registos paroquiais anteriores ao Concílio de Trento, procurei no Arquivo

⁶³ D. Nicolás António e a de Barbosa Machado propõem a cidade de Coimbra. Outros investigadores defendem esta mesma hipótese pelo que inferem da leitura da *Eufrosina*.

Distrital de Coimbra os *Registos Paroquiais* nas datas de 1510 a 1530. Somente existem documentos em duas freguesias de Coimbra: são elas, Tiago (1510-1569) - PAR/CBR37/002/0001, e S. João Almedina (1520-1537) – PAR/AUC/CBR02/0001. Não encontrei o registo de nascimento para as datas prováveis. Para as freguesias de Montemor-o-Velho, a documentação é ainda mais escassa.

Outra cidade que aparece mencionada por vezes como local de nascimento de Jorge Ferreira de Vasconcelos é Lisboa. Refiro-me ao testemunho do livreiro do século XVIII Jorge Bertrand, utilizado por Teófilo como suporte para a defesa da tese de ser Lisboa a cidade natal de Ferreira de Vasconcelos. Aliás, outros estudiosos seguiriam esta pista. Em 1915, no *Portugal, Dicionário Histórico*, vol. VII, os seus autores retomam a tese de Lisboa como a mais provável. Sobre o impacto da cidade de Lisboa na obra do comediógrafo, oferece-nos Anson Piper um sugestivo artigo, *The Lisbon of Jorge Ferreira de Vasconcellos*, mostrando como este ama e desfruta a cidade. Também o Olisiponense Júlio de Castilho, quando quer precisar lugares, amiúde recorre às obras de Jorge Ferreira de Vasconcelos. Gustavo Matos Sequeira, *idem*. Lisboa, mais do que estar presente na obra, é mencionada sempre com saudade. Diz-nos o autor da *Eufrosina*, pela boca do cortesão Cariophilo: “Ah que nam há terra no mundo como Lixboa”.

Infelizmente, quer a naturalidade, quer a data de nascimento (em relação à qual se hesita entre 1515 e 1525), ficarão em suspenso, dada a escassez de documentação e de informação sobre datas e freguesias concretas. Portanto, por aqui ficaremos até que o tempo e o trabalho se encarreguem de nos fazer prosseguir a investigação.

“Moço de câmara do Infante D. Duarte”

Embora não referido, nem por Franco Barreto nem por Barbosa Machado, foi na condição de “moço de câmara do Infante D. Duarte” que apareceu no mundo da historiografia pela mão de António Caetano de Sousa. No *Rol de Moradores da Casa do Infante D. Duarte*, de 1540, o jovem Jorge Ferreira de Vasconcelos aparece entre 72 nomes, um dos quais Francisco de Moraes, com quem apresenta algumas proximidades, tanto quanto à vida como quanto à obra. (Sousa, 1948:238)⁶⁴

⁶⁴ António Caetano de Sousa descreve-nos o documento em que está inserido este *Rol*, como: “Testamento do Infante D. Duarte, Original sellado, com sete sellos de suas Armas. Está na Torre do Tombo, na Casa da Coroa, gaveta 16. dos testamentos dos Reys, donde o tirey (...). Num. 110 | An.1540” (Sousa, 1948:230). Possivelmente é documentação que tem hoje outra cota, pois esta refere-se a uma catalogação anterior ao Terramoto.

Sobre o estatuto de “moço de câmara”, sabemos que pode mostrar uma provável origem fidalga, ou, pelo menos, uma origem na nobreza urbana. Ser moço de câmara significa estar próximo da família real, fazer parte da casa.

“Doutor jurista” – Franco Barreto

Esta qualidade não é sustentada por Barbosa Machado. Segundo Américo Costa Ramalho, nada consta a esse propósito:

apesar da crença de que Jorge Ferreira de Vasconcelos foi jurista, não há sobre os seus estudos qualquer verbete no Arquivo da Universidade de Coimbra, e ele não aparece também no livro do Profº. Veríssimo Serrão sobre *Portugueses no Estudo de Salamanca*. É por isso, duvidosa a sua carreira académica. Mas a frequência de Direito é quase certa, embora, como tanto outros, possa não ter concluído o curso. (Ramalho, 1995:14)

Confirmei no Arquivo da Universidade de Coimbra não existir ficha de matrícula. No entanto, é conhecido o risco de interpretar a ausência de um dado documental como garantia da inaceitabilidade do facto correspondente. Sabe-se nomeadamente que há lacunas consideráveis nos registos de Coimbra relativos aos estudantes que por lá passaram.

Sobre os estudantes portugueses na Universidade de Salamanca nos anos que nos interessam, os primeiros da década de quarenta, apurei que se conserva uma documentação dos estudantes salmantinos muito fragmentária, faltando, nomeadamente, alguns dos denominados *Livros de matrículas*,⁶⁵ que representam a principal fonte de informação para se conhecer o nome e os apelidos de todos os estudantes que se inscreviam na Universidade, em todas as Faculdades e em cada ano. Esta falta de documentação não permite, portanto, assegurar efectivamente se Jorge Ferreira de Vasconcelos esteve ou não na Universidade de Salamanca. Resta-nos subscrever a proposta de Costa Ramalho quando se inclina mais para a convicção de que poderá ter havido, sim, uma experiência penosa em Coimbra. Também Asensio se refere às amargas recordações do comediógrafo dos seus tempos de estudante de Direito, observando que o seu saber advém mais da Corte do que da Universidade⁶⁶.

⁶⁵ O primeiro livro de matrículas existente é de 1546-47, seguindo-se os de 1551-1559, 1570-1580, 1581-1589, etc., documentação guardada no Arquivo Histórico e referida no *Registro general de matrícula de alumnos de las diversas Facultades de la Universidad de Salamanca*, 1546-1845. Agradeço os esclarecimentos preciosos, a disponibilidade e o apoio amigo manifestados pelo Professor Angel Marcos de Dios, catedrático da Faculdade de Filologia da Universidade de Salamanca, durante a minha estadia em Salamanca.

⁶⁶ O estudo na corte com mestres privados tinha um altíssimo nível, como se pode ver por Inácio de Moraes, mestre do Infante D. Duarte, atrás nomeado, a quem Vasconcelos servia como “moço de câmara”. Também Francisco de Moraes teve a mesma formação, vindo a ser nomeado nessa condição na *Vida do Infante Dom Duarte* de André de Resende, outro mestre deste círculo. (Resende, 1963:119)

“Cavaleiro do habito de Christo” – Franco Barreto
e “Cavalleiro professo da Ordem de Christo” – Barbosa Machado

É este um título honorífico importante, material e simbólico e que conferia estatuto elevado, integrando o seu possuidor no círculo da corte. Segundo João Cordeiro Pereira, em *Portugal na era de Quinhentos*, dentro do quadro de mobilidade e ascensão social do século XVI houve dois momentos muito distintos. Falando da banalização do estatuto dos cavaleiros das três ordens no decurso do século XVI, diz-nos que, inicialmente,

Aquela dignidade, só por si, não conferia estatuto de fidalgo. Antes de entrarem em vigor as disposições restritivas de D. Sebastião, o hábito de Cristo, com tença, foi um dos meios mais utilizados para galardoar centenas e centenas de cristão-velhos e cristão-novos servidores dos reis, tanto do mundo da mercancia como da administração pública. (Pereira, 2003:326)

Esta situação viria a modificar-se com D. Sebastião, que vedou formalmente aos cristãos-novos o acesso às Ordens Militares, através do *Regimento e estatutos sobre a reorganização das três ordens militares* de 1572. (Pereira, 2003:368)

Na pesquisa efectuada na Torre do Tombo em *Habilitações Ordem de Cristo* não foi possível encontrar documentação alguma sobre o nosso autor, nem nas Cadernetas de Habilitações para a Ordem de Cristo, nem na *Chancelaria antiga da Ordem de Cristo*. Também na consulta dos “rosários” não foi possível obter qualquer informação que pudesse aclarar a questão da eventualidade de Jorge Ferreira de Vasconcelos ter sido nobilitado naquela ordem militar.

Igualmente, na obra *Cavaleiros da Ordem de Cristo no século XVI*, de António Machado de Faria, não se encontra nenhuma menção a Jorge Ferreira de Vasconcelos embora, seja de referir que, o “Catálogo dos Cavaleiros da Ordem de Cristo que tomaram o hábito no reynado de D. Manuel (D. João III, D. Sebastião, Filipe) e seguintes”, no que concerne à letra “J”, apenas contempla informação até D. Sebastião, ano de 1564.⁶⁷

⁶⁷ Aqui se encontram pessoas como Jerónimo Corte-Real (28 Fev. 1561), ou João Rodrigues da Silva Menezes (26 Jan. 1564). Verifica-se pela listagem dos nomes a existência de 69 cavaleiros, no ano de 1564.

“criado primeiro do Duque de Aveiro” - Franco Barreto

“...hum dos mais distintos criados da Excellentissima Caza de Aveyro” – Barbosa Machado

Esta informação subscrita pelos dois bibliógrafos, viria a ser retomada por Jorge de Sena, Jean Subirats e Diana Alves, entre outros, relacionando-a com o facto de Coimbra aparecer como cidade natal do autor. Importa clarificar que “criado”, neste contexto, designa aquele que foi criado e educado na referida Casa, que tem com ela, portanto, uma ligação de infância⁶⁸.

D. João de Lencastre, Marquês de Torres Novas e também Duque de Aveiro – título conferido no princípio de 1547 - era senhor do centro do país e detentor de uma fortuna considerável, sendo a Casa de Aveiro a segunda casa mais rica, depois da Casa de Bragança. O seu nome aparece relacionado com o mecenato, um aspecto importante a ter em conta. No entanto, não foi possível encontrar documentação que comprove a ligação de Vasconcelos a esta Casa. Tanto quanto foi possível apurar não existe documentação de âmbito privado, como sejam livros de registos do pessoal da casa, livros de registos de pagamentos/despesas, epistolário, etc., facto a que não será alheio o grande incêndio de 1755 e a extinção desta Casa em 1759, acusado que foi o 8º Duque de Aveiro de participar no atentado contra D. José.

⁶⁸ Quero agradecer aos professores António Borges Coelho e Luís Filipe Barreto, a disponibilidade e a ajuda no esclarecimento de aspectos aqui tratados relativos à história portuguesa do século XVI. Um agradecimento muito especial ao professor José-Augusto França pelas amistasas e produtivas palestras em torno das questões de genealogia de Jorge Ferreira de Vasconcelos.

1.2.1. Sete documentos inéditos

“Escrivão da Casa da Índia, ou Alfandega” - Franco Barreto

“Escrivão do Thezouro Real, e da Casa da Índia” - Barbosa Machado

Continuando na senda deixada pelos bibliógrafos Franco Barreto e Barbosa Machado foi possível encontrar na Torre do Tombo um documento inédito, onde se fala de Jorge Ferreira, escrivão do tesouro da casa real, ao qual chamamos DOCUMENTO 1 nos Anexos.

Doc. 1 – 20 de Março de 1553 - Inédito – Nomeação de Jorge Ferreira, como escrivão do tesouro da casa real.

Neste documento, uma carta dirigida ao Conde de Portalegre, mordomo-mor da casa real, lemos que Jorge Ferreira, moço de câmara do Rei,⁶⁹ recebe o ofício de escrivão do Tesouro de sua casa por falecimento do anterior escrivão, António da Silveira, também moço de câmara, vindo a auferir o mesmo ordenado por ano de 15.000 réis, mais 2.986 réis para roupa e ainda 2.150 réis para uma escrivaninha, assim como garantia de pagamento de todo o material de trabalho que necessite no dito ofício. Esta Carta indica o início de actividade como escrivão do tesouro que “*tera e serujra em sua vida*”. Pode ler-se na margem esquerda “Jorge Ferreira ofício”. Só por este documento, dado a existência de homónimos, não poderíamos ter a certeza de se tratar do nosso autor. Mas, se lembrarmos um dos documentos antes conhecido, mencionado no início, o documento divulgado por Brito Rebello, a situação altera-se. Por esta razão, incluímos este documento nos Anexos (Doc. A), apesar de não ser inédito.

Doc. A – 10 de Julho de 1563 – Nomeação de Luís Vicente como *escrivão do tesouro da casa real*, ofício anteriormente desempenhado por Jorge Ferreira de Vasconcelos.

Duplamente importante, este documento ilumina alguns aspectos do anterior, sendo o mais importante a comprovação da identidade do “Jorge Ferreira” de que nele se fala, pois

⁶⁹ Embora tenhamos encetado pesquisa documental no sentido de apurar a condição de “moço de câmara” de D. João III, não encontrámos o registo de entrada ao serviço nessa qualidade, nos arquivos da Torre do Tombo. Quanto à Casa da Índia, não há forma de confirmação uma vez que este arquivo não chegou até aos nossos dias. Na obra, *Lisboa em 1551 - Sumário* de Cristovão Rodrigues de Oliveira, editada em 1554 -1555, pode ler-se que a “Casa da Índia” tinha, entre outros funcionários, oito escrivães (Oliveira, 1987:88). Não nos apresenta valores de remuneração, nem refere os muitos funcionários das casas reais, nomeadamente os funcionários e os cargos do Tesouro Real, que interessariam aqui. João Brandão, em *Grandeza e Abastança de Lisboa em 1552*, refere 9, para um total de 280, “não entrando aqui nenhum das Relações e Corregedores da Corte” (Brandão, 1990:155). Não constam em nenhum destes dois autores informações sobre funcionários da casa real.

aparece aqui nomeado com idênticas funções, mas com o nome completo, “Jorge Ferreira de Vasconcelos”.⁷⁰ Trata-se de um registo de *Chancelaria*, uma carta real promovendo a “moço de câmara” Luís Vicente⁷¹ a “escrivão do tesouro” com quinze mil réis de ordenado, “que he outro tanto como teue Jorge Ferreira de Vasconcelos Com o dito officio”, conforme se verifica no documento anterior de 1553.⁷²

Segundo a interpretação de Brito Rebello, como vimos, esta nomeação de Luís Vicente fora feita por “óbito de Jorge Ferreira de Vasconcelos” (Rebello, 1902:91).⁷³ Sabemos que a data deste documento, à falta de outros documentos que o esclarecessem, acabaria por levar a interpretações erróneas, como a de Teófilo Braga, que pretendeu também fixar o óbito nessa data de 1563⁷⁴ o que, de facto, se coadunava mais com a sua ideia de que Jorge Ferreira de Vasconcelos era o Jorge Vasco Goncelos do *Cancioneiro Geral*. Carolina Michaëlis de Vasconcelos opôs-se, todavia, a essa leitura, chamando a atenção para o facto de faltar no documento de 1563 a frase habitual “Que Deus perdoe”, usada sempre que é mencionado alguém já falecido. Conclui: “É igualmente possível que em 1563 houvesse apenas renúncia e promoção”. (Rossi, 1948:7- 8)

“d’el Rey thesoureiro do seu thesouro” - Franco Barreto

Barbosa Machado não refere este cargo, e Jean Subirats insiste no facto de em 1563, vinte anos após a morte do Infante D. Duarte, Ferreira de Vasconcelos aparecer ainda como o que ele supõe ser “un fonctionnaire très mal payé”. Além disso acusa a crítica de confundir as funções de *escrivão do Tesouro Real e da Casa da Índia* com as de *tesoureiro*, o que

⁷⁰ Recorde-se que é também com o nome de “Jorge Ferreira de Vasconcelos” que figura no mais antigo documento que o menciona, *O Rol de Moradores da Casa do Infante D. Duarte* de 1540, editado por Caetano de Sousa.

⁷¹ Muito provavelmente, Luís Vicente, filho de Gil Vicente e editor da *Compilação* de 1562.

⁷² Quanto a remuneração, em 1552, um escrivão da Casa da Mina auferia 30 mil réis, mais um escravo no valor de 10.000 réis e mais uma arroba de especiarias, trato de Santo Tomé e Guiné, mantimento do escravo e rendas de defuntos, por forma que valia “este ordenado de escrivães da Casa da Mina, cada um oitenta mil e duzentos rs.” (Brandão, 1990:170). Boa razão tinha Vasconcelos para pugnar por um emprego na Mina. Um escrivão da Casa da Índia auferia 70.560 réis. Infelizmente, João Brandão (de Buarcos), o autor de *Grandeza e Abastança de Lisboa em 1552*, não refere os escrivães das casas reais.

⁷³ Dez anos mais tarde, ainda a propósito de Luís Vicente, em *Grandes Vultos Portugueses II – Gil Vicente*, retoma a mesma informação, onde efectivamente se pode ler: “No ano seguinte foi nomeado, a 10 de julho, escrivão do tesouro da casa real, vago por falecimento de Jorge Ferreira de Vasconcelos...” (Rebello, 1912:133).

⁷⁴ Não previram nem Brito Rebello nem Teófilo Braga qualquer outra razão, ou outras razões, nem verificaram se houve renúncia do cargo. Porque Barbosa Machado tinha indicado a data de falecimento em 1585, os críticos foram ficando divididos entre a data de 1563 e a de 1585, consoante o fizessem poeta do *Cancioneiro Geral* como era o caso de Teófilo Braga, ou *moço de câmara* do Infante D. Duarte, em idade juvenil, no ano de 1540.

équivalait à ne pas distinguer le commis du ministre. Un Damião de Góis, un João de Barros assumeront, eux, ces hautes fonctions qui les placeront dans l'entourage immédiat du roi et de sa famille. Si une culture de même type, celle du lettré – dans les deux sens du terme – reque au palais et qui combine un art de vivre aristocratique et l'étude du droit rapproche d'eux Vasconcelos, leur cadet, il n'en reste pas moins vrai que, sur le plan de la réussite sociale, la distance entre les deux premiers et le troisième a dû être considérable. (Subirats, 1982:19)

Presentemente, este quadro adquiriu novos contornos dado que um documento posterior, de 1564, um recibo autógrafo, confirma o cargo atribuído por Franco Barreto e embora, mais uma vez, somente venha referido “Jorge Ferreira”, no final do documento encontra-se a assinatura completa do autor, não deixando espaço para qualquer dúvida quanto à sua identificação.

DOC. 2 – 12 de Maio de 1564 – Inédito com autógrafo – Jorge Ferreira de Vasconcelos, Tesoureiro do tesouro real

Trata-se de um recibo passado por Jorge Ferreira de Vasconcelos na condição de tesoureiro de D. Sebastião, acusando ter recebido do tesoureiro da Rainha, Alfonso de Zuñiga, “cincoenta E oito Covados de tafetá (...) E duas terças de tafeta preto dobrado de duas larguras”, importando em “seiscentos e vinte reis”. Está assinado pelo próprio.

Fica confirmado o cargo de Jorge Ferreira de Vasconcelos como *Tesoureiro*, o qual, como Jean Subirats sublinha, já é um cargo equivalente a um Ministro, um alto lugar na administração financeira. Note-se que, tanto aqui, como no documento de 1563, as nomeações foram feitas pelo Cardeal D. Henrique, regente no período 1562-68. Quanto ao documento, consideramos quase certo tratar-se de um autógrafo atendendo à expressão (“e assinamos”). A assinatura com o nome completo neste documento tem um valor acrescido, pois vem também confirmar tratar-se do nosso autor que, como já se disse, é de novo referido no texto somente pelos dois primeiros nomes.

Passemos agora ao terceiro documento inédito:

DOC. 3 – 22 de Maio de 1564 – Inédito – Jorge Ferreira [de Vasconcelos], Tesoureiro do tesouro real

Neste Alvará a Rainha D. Catarina de Áustria reporta-se ao documento apresentado anteriormente: um “conhecimento” ou recibo assinado pelo próprio Jorge Ferreira de Vasconcelos. É dirigido aos contadores do seu tesouro, ordenando-lhes que registem nos livros de contas o pagamento feito pelo seu tesoureiro Alfonso de Zuñiga, ao tesoureiro de D.

Sebastião, Jorge Ferreira [de Vasconcelos], de “çoncoenta (sic) e oyto Couados e duas terças de tafetaa”, acrescentando que a entrega não deverá constar dos registos da chancelaria.

Segue-se o quarto documento inédito, de 1576.

DOC. 4 – 26 de Julho de 1576. – Inédito – Carta de quitação de D. Sebastião para Jorge Ferreira de Vasconcelos, que abandona o cargo de seu tesoureiro

Trata-se de uma Carta de quitação onde se pode ler que “Jorge Ferreira de *Vascocomsellos*” deixou o cargo de “*thesoureiro*” da casa de D. Sebastião, onde serviu “cinco anos e sete meses que começarão ao prymeyro de Janeyro de *quinhentos e setenta* e acabarão em Julho de *mil quinhentos e setenta e cinco*”, deixando todas as contas encerradas e ficando livre (“quite”) de qualquer dívida, bem como todos os seus herdeiros, “sem ficar devendo cousa alguma”. É uma segunda “comissão”, por um prazo de cinco anos, e realiza-se no governo de D. Sebastião que é Rei desde o ano de 1568.

Neste documento de 26 de Julho de 1576, encontra-se registada uma importante etapa da carreira de funcionário da corte como Tesoureiro, cargo que assumiu pela primeira vez, entre fins de 1563 e início de 1564. Antes destes treze anos como Tesoureiro do Tesouro do Rei⁷⁵ já havia, segundo parece, trabalhado dez anos como escrivão do tesouro real.

DOC. 6 – 28 de Outubro de 1588 – Inédito – Carta de quitação de D. Filipe I em favor de Jorge Ferreira de Vasconcelos, pelo ofício de tesoureiro do Armazém da Guiné e Índia.

Trata-se de uma carta de quitação de D. Filipe I, onde se lê que “Jorge Ferreira de *Vascocomçelos*” no período de “quatro d’Outubro de *quinhentos e oitemta* – ate fim de Dezembro de *oitemta e três*”, “serujo de *thesoureiro* do Allmazem de Guyne e Jmdya”, deixando todas as contas encerradas pelo que é dado “por quyte he liure ao dito Jorge Ferreira de *Vascocomçelos* e a todos seus herdeiros”. Este documento das *Chancelarias Régias*, permite atestar que Jorge Ferreira de Vasconcelos foi durante três anos, em tempo de monarquia dual, tesoureiro do Armazém da Guiné e Índia. Note-se que, embora a data de expedição deste diploma seja de Outubro de 1588, o mesmo só foi registado no livro da chancelaria no mês de Janeiro de 1590, como prova o *incipit* do fl. 250.

⁷⁵ O mesmíssimo cargo que Francisco de Morais ocupou. Morreu Francisco de Morais de morte violenta, ao que parece assassinado no Rossio de Évora, em 1572.

DOC. 7 –7 de Dezembro de 1588 - Inédito - Carta de quitação de D. Filipe I em favor de Jorge Ferreira de Vasconcelos, pelo ofício de tesoureiro do Armazém da Guiné e Índia, referente ao dinheiro do negócio de Malaca.

Trata-se de uma segunda carta de quitação de D. Filipe I, que confirma as informações da carta anterior, dizendo que “Jorge Ferreira de Vascomçelos” serviu no período de “quatro d’Outubro de *quinhentos e oitemta* – te fim de Dezembro de *oitemta e três*”, como “thesoureiro do Allmazem de Guyne e Jmdya”, mas referindo-se neste caso, a uma conta específica, denominada como o “negócio de Mallaqua”.

Jorge Ferreira de Vasconcelos, pai de Briolanja Mendes de Vasconcelos e genro de D. António de Noronha.

Saindo agora do universo profissional, detenhamo-nos nos aspectos familiares. Diz Franco Barreto acerca dele:

faleceo pelos Annos do *Senhor* de 1585 em *Lisboa* iaz na *Trindade* em o *Cruzeiro* de frente da *Cappella Mor* em huma *Sepultura* cham grande de *pedra bornida* Com hum *letreiro* Em *latim* do qual conta, (sic) *que* sua *Mulher* se chamava *Dona Anna* do *Soutto*, *Matrona Nobre*, e della lhe ficou hum *filho* por nome *Paulo Ferreira* *que* *Morreu Moço* Em *Africa* Com El *Rey Dom Sebastião*. (Barreto, 1670(ca):673v)

Estas informações foram subscritas pelo Abade Barbosa Machado, que lhes acrescenta um facto relevante, o da existência de uma filha:

D. Briolanja de Vasconcellos que se despozou com D. António de Noronha (Machado, Tomo II, 1747:805-806)⁷⁶

Procurando um presumível registo de óbito, relativo ao ano de 1585, no Livro de Óbitos da freguesia do Sacramento, a partir da data de 1584, ano em que foi constituída esta freguesia, encontrei em vez disso, e fruto de um acaso, o registo do casamento da filha de Jorge Ferreira de Vasconcelos com D. António de Noronha.

⁷⁶ Uma informação que aparece na obra genealógica de Felgueiras Gayo, como já foi referido.

Doc. 5 – 23 de Novembro de 1584 – Inédito – Registo de casamento de D. António de Noronha com a Senhora Dona Briolanja Mendes de Vasconcelos.

Foi o segundo casamento registado na dita freguesia, e o Assento de casamento diz o seguinte:

Livro dos Casados
1584

Recebi o *Senhor* dom António de Noronha E *Senhora* dona Briolanja Mendez de Uasconcellos – em presensa do *Senhor* Simão Rafaxo Cura desta Igreja da Trindade E em presensa (?) destas pessoas isto é Grauiel d’Almeida E seus filhos E outros oje 23 de Nouembro 84.⁷⁷

Como se verifica, fica documentalmente confirmada a informação de Barbosa Machado quanto ao casamento da filha de Jorge Ferreira de Vasconcelos, dando a impressão de que só em fim da vida deste a filha tem idade adulta. Isto poderá levar a perguntas como: terá tido os filhos muito tarde? casou tarde? os filhos serão de um segundo casamento? Também poderá ser interessante reter o nome mais completo com que a filha aparece no assento do *Livro dos Casados*: “D. Briolanja Mendes de Vasconcelos”, e relacionar este apelido “Mendes de Vasconcelos”, com outras informações genealógicas coevas. Que ilações se poderiam tirar?

Jorge Ferreira de Vasconcelos parece transmitir o nome de “Vasconcelos” à filha mas não ao filho. Seria preciso saber donde vem este “Vasconcelos”. Parece, tendo em linha de conta a informação de Felgueiras Gayo, transcrita no início deste trabalho, provir da mulher de António Dias [Pereira] Ferreira, mãe de Jorge Ferreira de Vasconcelos, e avó paterna de Briolanja. Seria, assim, um apelido vindo por linha materna, de acordo com a tradição da época. Jorge Ferreira de Vasconcelos transmitiria o nome “Ferreira” ao filho Paulo Ferreira, do lado paterno, e “Vasconcelos” à filha Briolanja Mendes de Vasconcelos, do lado materno.

E quanto à designação “Mendes”, com que aparece a filha no auto de casamento? Teremos que rebobinar um pouco o fio deste monumental enredo, onde por três vezes aparece um “Jorge de Vasconcelos”: o do *Cancioneiro Geral*, identificado por Teófilo Braga como

⁷⁷ Há ainda outra folha onde vem mencionado o seguinte: *Casados Letra A. Anno de 1584*.

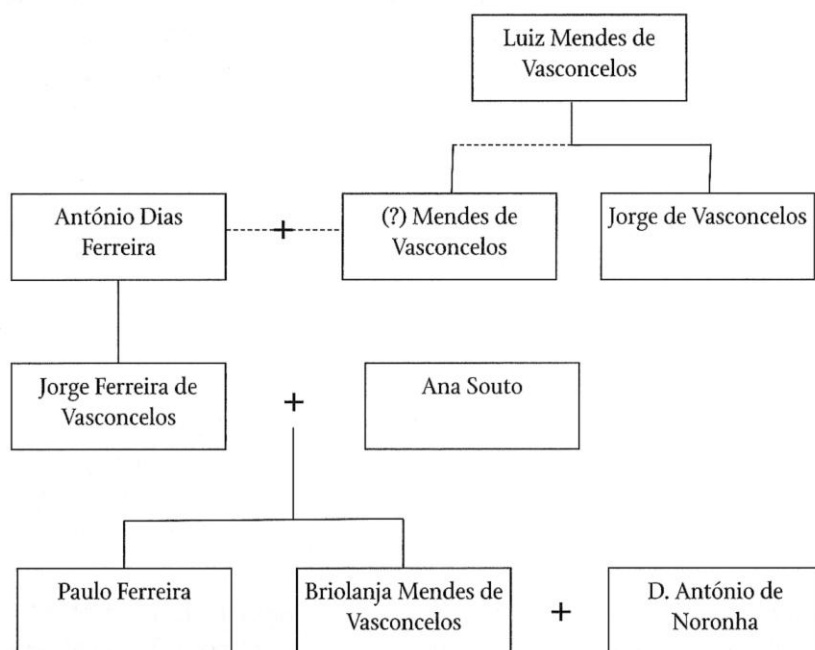
Este índice começa com o casal D. António de Noronha e D. Briolanja. Foi a freguesia da Trindade (depois Santíssimo Sacramento) instituída em 1584. Diz-nos Vieira da Silva, a propósito da Freguesia do Santíssimo Sacramento (Trindade): “Numa capela do convento da Trindade, de invocação da Nossa Senhora, fundou em 1584 o Arcebispo de Lisboa D. Jorge de Almeida, a freguesia da Trindade, do nome do edifício religioso onde se criou, e assinou-lhe o território, destacado da freguesia de S. Nicolau”. (Silva, 1954:273-274)

Também Gustavo Matos Sequeira precisa que foi na capela de *Nossa Senhora da Assumpção* “que se instalou, em 1584, a nova Paróquia do *Sacramento*, separando parte do território da dos *Mártires*. O primeiro título da nova freguesia, criada no tempo de Felipe I, foi o de *Trindade*. Durante todo o século XVI permaneceu aqui. Do seu destino posterior adiante se dirá.” (Sequeira, 1939: 332-333). Gustavo Matos Sequeira insere a planta no volume I de *O Carmo e a Trindade*.

sendo o mesmo, hipótese já refutada, com base no estudo de Braamcamp Freire (Freire, 1914:143-145); a proposta de Jorge de Sena, onde aparece como pai do nosso Jorge Ferreira de Vasconcelos (Sena, 1967:342), mas que poderemos recusar pelas aportações de Felgueiras Gayo; e a 3ª hipótese, a de Anson Piper, essa sim, parecendo-nos que tem mais pernas para andar, a de o “Jorge de Vasconcelos”⁷⁸ do *Cancioneiro* ser tio materno de Jorge Ferreira de Vasconcelos, autor de comédias.

Por outro lado, encontra-se em Braamcamp Freire o nome do pai do “Jorge de Vasconcelos” do *Cancioneiro*, indicado como “Luiz Mendes de Vasconcelos” (Freire, 1914:143). Conhecendo o nome com que a filha Briolanja aparece referida no auto de casamento (Briolanja Mendes de Vasconcelos), somos tentados a concluir dessa coincidência pela aceitação desse bisavô paterno, o que estaria certo com a informação de Anson Piper. No entanto, é preciso ter também em conta que o uso do apelido “Mendes de Vasconcelos” é muito comum.

Genealogia de Jorge Ferreira de Vasconcelos - Uma proposta⁷⁹



⁷⁸ Anson Piper apresenta-o por engano como cartógrafo da Casa da Mina defendendo a hipótese de que fosse tio do nosso comediógrafo: “There is, nonetheless, the strong likelihood that he was the nephew of one Jorge de Vasconcellos, Chief Cartographer of the Casa da Mina under King Manuel” em “J. F. V. and the Spirit” (Piper, 1967:44). No entanto, a informação disponível para esta personagem, é que morre em 1525, muito próximo do nascimento do nosso futuro comediógrafo, o que não permite vislumbrar grande convivência na Casa da Mina entre os presumíveis sobrinho e tio, como defende Anson Piper.

⁷⁹ Agradeço a Luís Amaral, responsável pela Biblioteca Genealógica Guarda – Mor, pelos esclarecimentos relativos a esta proposta acerca da possível genealogia de Jorge Ferreira de Vasconcelos.

Quanto ao atrás proposto pode dizer-se que:

- o nome de Jorge Ferreira de Vasconcelos, na tradição portuguesa da transmissão de apelidos, corresponderá a ser Ferreira a família do pai e Vasconcelos a família da mãe.
- ser Vasconcelos a família de sua mãe (cujo nome é desconhecido) permitiria estabelecer a relação sobrinho/tio com outro autor, Jorge de Vasconcelos, poeta do *Cancioneiro Geral* estudado por Braamcamp Freire e que, admitimos aqui, seria irmão de sua mãe.
- o uso do apelido Ferreira pelo filho Paulo, e de Mendes de Vasconcelos pela filha Briolanja reforça substancialmente a dedução supra apresentada.

Detenhamo-nos agora em D. António de Noronha, “O dos óculos”,⁸⁰ pertencente à casa dos Condes de Odemira. Segundo Felgueiras Gayo, D. António de Noronha foi filho primogénito de D. Jorge de Noronha, casou com D. Briolanja Mendes de Vasconcelos e teve somente uma filha, D. Luiza de Menezes, que viria a ser segunda mulher de D. Cristóvão de Noronha (Gayo,1992:[602]). Dele nada mais sabemos pois mais não se encontra na *Pedatura Lusitana*, que aliás não tem “Noronha”, tal como também não aparece mencionado na *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, podendo concluir-se que nada deve ter feito que justificasse perdurar para a posteridade, a não ser ter editado, depois da iniciativa de Rodrigues Lobo, as comédias *Ulyssippo* e *Aulegrafia*, mas somente trinta e três anos mais tarde, reclamando então o parentesco com o sogro, e, deste modo, permitindo a identificação da autoria das obras.

[Jorge Ferreira de Vasconcelos] “faleceo pelos Annos do Senhor de 1585 em Lisboa iaz na Trindade em o Cruzeiro de frente da Cappella Mor em huma Sepultura cham grande de pedra bornida Com hum letreiro Em latim ...” – Franco Barreto

Difícilmente se pode hoje ter uma ideia, a partir dos arruamentos actuais, de como eram, à época de Ferreira de Vasconcelos, o local do convento e da antiga Igreja dos Trinos, onde foi colocada esta sepultura. A primeira grande mudança deu-se após o Terramoto, ao qual não sobreviveria a Igreja. Depois os monges voltaram a reconstruir o mosteiro e a Igreja, mas a última foi um pouco deslocada do sítio, mercê do estado ruinoso em que ficou.

Outra grande mudança verificou-se aquando das guerras liberais. Aí, definitivamente, quer os escombros da antiga igreja que existia ao tempo do nosso autor, quer a reconstruída,

⁸⁰ Refere Fernando Castelo-Branco, seguindo Francisco Rodrigues Lobo em *A Corte na Aldeia*, I, 29, que durante o século XVII dominou em Portugal, como em Espanha, e com uma certa insistência, a moda de usar óculos, então um luxo, e que por isso os traziam mesmo os que deles não precisavam. Uma questão de moda e de “elegância”, a que era alheio o esforço intelectual. (Castelo-Branco,1990:124)

ficaram irremediavelmente escondidos. Gustavo Matos Sequeira em *O Carmo e a Trindade*, no vol. III, comenta:

Quem passa agora na Rua Nova da Trindade e no Largo tão impropriamente assim chamado, nem suspeita que ali tivesse havido igrejas, conventos, quartéis e palácios. Os prédios novecentistas alinhados, disfarçavam tudo. Do sonho dos primeiros Trinitários, do grandioso templo da Rainha Santa Isabel, de todas as preciosidades e riquezas do mosteiro dos Redentores dos Cativos, não há o mais leve vestígio. (Sequeira,1939:225)

Franco Barreto descreve-nos o lugar do túmulo dentro da igreja, a forma “bornida” da lápide e o que dizia o texto latino que nela gravaram⁸¹. Estar sepultado neste local central parece revelar uma relação directa com a Instituição. Lembremos que a Ordem da Trindade tinha como razão principal de existência o envolvimento no “resgate dos cativos”, e que o filho de Vasconcelos, Paulo Ferreira “Morreu Moço Em Africa Com El Rey Dom Sebastião”. Não se encontra mencionado o nome de Paulo Ferreira na lista dos cativos publicada na obra *Jornada de África* de Jerónimo de Mendonça, nem na lista que divulga António Caetano de Sousa sobre os cativos e desaparecidos em Alcácer Quibir. Quanto à mulher do dramaturgo “Dona Anna do Soutto, Matrona Nobre” também nenhuma informação foi possível, por enquanto, apurar.

Procurando resumir o estado da questão, verifiquei que alguns dos que escreveram sobre Jorge Ferreira de Vasconcelos denunciaram a falta de dados, a incerteza de fontes, o quão pouco se podia realmente saber sobre ele. Outros autores acabaram resvalando para nebulosas biográficas sem suporte documental. Na tentativa de ultrapassar esse estado de “carência”, como dramaticamente lhe chamou Subirats, e vendo que os arquivos falavam, ao contrário do que lamentava o mesmo Subirats na década de oitenta do século passado, é possível doravante apresentar com mais segurança, à luz de sete documentos inéditos descobertos na Torre do Tombo, o percurso social e profissional de Jorge Ferreira de Vasconcelos, e saber um pouco mais sobre a sua pessoa e a sua vida. Verifiquei também que, quem se ocupou até agora da biografia de Jorge Ferreira de Vasconcelos não consultou vários dados que tinham já sido disponibilizados por vários historiadores e investigadores, e a estes

⁸¹ Barbosa Machado deixa também uma descrição pormenorizada da lápide quer quanto à forma quer quanto à inscrição. Seguindo as pistas de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, procurámos informações na obra manuscrita *Collecção de Epitaphios, Inscriptões e Lettreiros* de António Joaquim Moreira, sendo que, no volume 1º se encontram descrições de epitáfios mas não o do nosso escritor. Deixa-nos Joaquim Moreira, a sugestiva e trágica impressão: “Este Convento era talvez o de Lisboa, em que haviam mais jazigos, e maior quantidade de campos com epitáfios; porém o terramoto de 1755, e ainda mais a rapina e destruição da Maria 2ª, de tudo deu cabo, e hoje apenas se lhe sabe o sítio”. (Moreira, 1864:fl.87v)

vem juntar-se a obra manuscrita de João Franco Barreto, que só há pouco tempo passou a estar disponível ao público na Biblioteca Nacional em Lisboa.

Veja-se o que diz João Franco Barreto a respeito do escritor

Jorge Ferreira de Vasconcellos, Natural de Montemor-o-Velho, ou como outros dizem de Coimbra Doutor jurista, Cavaleiro do habito de Christo, criado *primeiro* do Duque de Aveiro, d’el Rey thesoureiro do seu thesouro, e escrivão da Caza da India, ou Alfandega foy *muito* grande talento, e compos *muitas* obras em prosa, e verso *muito* Estimadas, todas Na lingua Portugueza; faleceo pelos Annos do *Senhor* de 1585 em *Lisboa* iaz na Trindade em o Cruzeiro de fronte da Cappella Mor em huma Sepultura cham grande de pedra bornida Com hum letreiro Em latim do qual conta, (sic) *que* sua Mulher se chamava *Dona Anna* do Soutto, Matrona Nobre, e della lhe ficou hum *filho* por nome Paulo *Ferreira que* Morreu Moço Em Africa Com El Rey *Dom* Sebastião. (Barreto, (ca) 1670: fl. 673v)

Repetindo-o em parte, Barbosa Machado um século depois:

IORGE FERREYRA DE VASCONCELLOS natural de Coimbra, ou de Monte mór o Velho Cavalleiro professo da Ordem de Christo, e hum dos mais distintos criados da Excellentissima Caza de Aveyro donde passou a Escrivão do Thezouro Real, e da Caza da Índia. Foy ornado de juizo agudo, erudição vasta, e graça natural cujos dotes fielmente exprimio em todas as suas composições que merecerão a admiração dos contemporâneos, e aplauso dos vindouros. Foy cazado com D. Anna de Souto matrona de igual nobreza a que elle herdara dos seus mayores de quem teve a Paulo Ferreira que na idade juvenil sacrificou a vida na infeliz batalha de Alcácer, e a D. Briolanja de Vasconcellos que se despozou com D. António de Noronha. Falleceo no anno de 1585. e jaz sepultado com sua Consorte em o Cruzeiro do Convento da Santíssima Trindade desta Corte. (Machado, Tomo II, 1747, pp. 805-806)⁸²

Os dados fornecidos por estas duas obras, o que vem mencionado nas edições seiscentistas da *Comedia Ulysippo* e da *Comedia Aulegrafia* e as informações divulgadas por Caetano de Sousa e Brito Rebello, foram o ponto de partida desta investigação, no âmbito biográfico. Tudo o que se conhecia ou presumia conhecer sobre a vida pessoal e profissional de Jorge Ferreira de Vasconcelos, assentava nestas informações dispersas. A reunião das informações, o seu cruzamento, o seu estudo crítico, possibilitou outras procuras e outros achados, como os dados genealógicos de Felgueiras Gayo e, por fim, a procura e descoberta de documentação vária na Torre do Tombo.

Agora, já não é possível continuar a dizer que “pouco se sabe de Jorge Ferreira de Vasconcelos”, dado que já se conhecem alguns factos documentados da sua biografia.

⁸² Note-se que os documentos 6 e 7 de 1588 não trazem a expressão “Que Deus haja”, pelo que poder-se-ia igualmente colocar a hipótese de se encontrar vivo nessa data, invalidando nesse caso, a data de 1585, assinalada por Franco Barreto e Barbosa Machado.

1.2.2. Falemos de Jorge Ferreira de Vasconcelos

Jorge Ferreira de Vasconcelos nasceu na segunda ou terceira década do século (1515? 1525?). Seu pai, António Dias [Pereira] Ferreira, era natural de Coimbra. Segundo os mais antigos críticos, foi criado do duque de Aveiro, D. João de Lencastre, e são-lhe atribuídas as categorias de doutor jurista e de Cavaleiro da Ordem de Cristo mas, não se encontrou, por enquanto, documentação comprovativa destas informações.

Exerceu os seguintes ofícios e cargos: moço de câmara do Infante D. Duarte, moço de câmara de D. João III, escrivão do tesouro da casa real; Tesoureiro do Tesouro Real e Tesoureiro do Armazém da Guiné e Índia.

Sua filha Briolanja Mendes de Vasconcelos casou com D. António de Noronha, o futuro editor das edições seiscentistas da *Ulysippo* e da *Aulegrafia*.

Em 1550 encontra-se em Lisboa a escrever sobre o Torneio de Xabregas.⁸³ Perdeu um filho jovem em 1578, na triste e trágica batalha de Alcácer Quibir. Foi casado com D. Ana de Souto, senhora nobre. Morreu em 1585.

Os documentos inéditos agora encontrados e reproduzidos em Anexo permitem:

- Comprovar o cargo de moço de câmara de D. João III (Doc. 1) de 1553 e, em dois períodos, o de Tesoureiro do Tesouro Real (Docs. 2 e 3) de 1564 e (Doc. 4) de 1576.

- Datar o início das funções como escrivão do Tesouro em 1553, assinalar que exercia as de Tesoureiro do Tesouro em 1564 (sob a regência do Cardeal D. Henrique) e que voltou a exercê-las, já com D. Sebastião, no período 1570-1575, conforme carta de quitação de 26 de Julho de 1576.

- Datar o início e o termo das funções como tesoureiro do Armazém da Guiné e Índia, ao serviço de Filipe I, no período entre 4 de Outubro de 1580 até [31] de dezembro de 1583 (Docs. 6 e 7).

- Comprovar o casamento de D. Briolanja com D. António de Noronha, datado de 23 de Novembro de 1584, e saber que foi celebrado na recém-levantada Freguesia do Sacramento, cuja capela era sita na Igreja da Trindade, em Lisboa (Doc. 5).

Poder-se-ão juntar ainda a estes factos algumas dúvidas e conjecturas:

⁸³ Vd. III Parte – 5. 6. O Teatro de Corte na Rua - Xabregas 1550.

Terá Jorge Ferreira de Vasconcelos chegado a estar ao serviço do Príncipe D. João, dado que lhe dedicou duas obras, *Os Triunphos de Sagramor* em 1554 e a *Comedia Eufrosina* em 1555, ou terá transitado directamente para o serviço do Rei D. João III?

À Igreja da Trindade, onde se realizou a cerimónia do casamento da filha, estão ligados vários factos, prováveis ou confirmados, da sua vida: no mesmo templo existia uma capela de “moços de câmara” do rei, desde 1570, o que pode significar que ele a tenha frequentado com assiduidade; os religiosos Trinitários tinham a incumbência de tratar do resgate de cativos, e Jorge Ferreira de Vasconcelos esteve provavelmente envolvido num processo desse género, relativo ao seu filho, em 1578; e, por último, nela haveriam de repousar os seus ossos, no cruzeiro da igreja, em 1585, que terão ficado depois soterrados na hecatombe daquela manhã fatídica do terramoto de 1 de Novembro de 1755. Se a tudo isto juntarmos que a acção da *Comedia Ulysippo* se situa quase toda entre S. Roque e a Trindade, podemos presumir que terá vivido nesta zona de Lisboa.

Afinal, quem poderia imaginar, aquando da estreia da segunda comédia, a *Ulysippo*, no Teatro da Trindade, em 1998, quão perto estávamos nós, a obra e o autor, a somente escassos metros da antiga igreja destruída e não mais recuperada dos Trinitários?

Submerso no antigo arruamento quinhentista, posteriormente escondido pela distribuição dos lotes liberais, aí jaz o *moço de câmara*, o *escrivão do tesouro real*, o *tesoureiro do Rei*, o *tesoureiro do Armazém da Guiné e Índia*, o autor de livros de cavalarias, o comediógrafo, o elegante e discreto cortesão Jorge Ferreira de Vasconcelos.

II Acto

Fortuna e atribuição da obra de Jorge Ferreira de Vasconcelos

1. A obra

1.1. Recepção: 450 anos de leituras

Da recepção dos coevos portugueses à obra de Jorge Ferreira de Vasconcelos, apenas se conhece até ao momento a menção de Pero de Magalhães de Gândavo na obra *Regras que ensinam a Maneira de Escrever e Orthografia da Lingua Portuguesa* [...] de 1574, e o epigrama de Diogo de Teive, inserido póstumamente pelo genro do comediógrafo na edição da *Aulegrafia* de 1619. É de supor que a obra, embora circulando anónima, na forma manuscrita ou impressa, não seria de proveniência desconhecida. Possivelmente, pela proibição de que foi alvo, não interessava nomear/denunciar a sua autoria. O anonimato da obra, a condenação e desaparecimento, podem explicar a descrição dos coevos, uma omissão deliberada que se virá a traduzir no quase esquecimento. Mas, se a obra foi proibida em Portugal, não o foi em Espanha. Aí, a *Comedia Eufrosina*, teve fortuna e leitores, tanto portugueses como castelhanos.⁸⁴

Recepção seiscentista em Espanha

Sabemos que a *Eufrosina*, proibida desde o *Index* português de 1581, deixou de circular em território nacional, embora tenha havido pontualmente acesso a ela num âmbito restrito e privado.⁸⁵ Mas se em Portugal a *Eufrosina* foi proibida, o mesmo não aconteceu no país vizinho, nem no restante espaço europeu.

É de Espanha que surge a primeira notícia da recepção da *Comedia Eufrosina*. As edições quinhentistas saltaram fronteiras e respiraram a plenos pulmões outros ares, já que ecos da obra aparecem aí, mostrando por ela admiração, conhecimento e leitura, muito antes da sua tradução em língua castelhana, que só viria a acontecer em 1631. Por isso, quando Eugenio Asensio quis procurar as edições mais antigas da obra começou precisamente pela Biblioteca Nacional em Madrid. E já sabemos que a demanda não lhe correu nada mal.

⁸⁴ A recepção em Espanha, não se estenderá à *Ulysippo*, a que não terá sido alheia a proibição sistemática da obra, nos *Índices* portugueses de 1561, 1564, 1581 e 1624, e no castelhano de 1583. Até hoje não apareceu nenhum exemplar quinhentista, não se sabendo inclusive a data de edição. Também o *Sagramor/Memorial*, não obteve aí referências críticas.

⁸⁵ Já foi referida a petição, em 1612, da condessa de Vila Franca para ler a *Diana*, *Celestina* e *Ulysippo*. (Asensio, 1951:LXXXVI)

Mas, enquanto jazia cativa dos *Índices* portugueses, assim que passaram cinquenta anos da edição *Princeps* de 1555, e um quarto de século de proibição nacional, em tempo de Filipes e em território espanhol, dois autores, em duas obras, referem a *Eufrosina*.

Refiro-me a **Thomé Pinheiro da Veiga** (1571–1656), um escritor português a viver em Valladolid, então capital do reino vizinho, que no ano de 1605 publica uma obra curiosa, a *Fastigimia*, mais apropriadamente chamada *Fastiginia*, isto é, “fastos geniais”.⁸⁶ Encontram-se aqui duas breves referências à comédia: a primeira, na página 211, onde se lê “em logar dos anexins e rifoens dos nossos sengos e velhos, ao modo da nossa Eufrozina, com que fazem alegre e aprazível a conversação”, e a segunda “e com ellas lhe mandei um soneto, para a senhora Sylvia de Souza em particular” (Veiga, 1988:319), uma menção à gentil personagem Silvia de Sousa, aqui captada e fixada em uma linha perdida num contexto pouco claro.

No mesmo ano, numa outra obra se alude à comédia: o *Libro de Entretenimiento*, de *La Pícara Justina*, de 1605, novela composta pelo licenciado **Francisco Lopez de Úbeda**, natural de Toledo. Também por duas vezes é referida a *Eufrosina*. No *Prologo Sumario*, ao início da obra “Y así, no hey enredo en Celestina, chistes en Momo, simplezas en Lázaro, elegancias en Guevara, chistes en Eufrosina, enredos en Patrañuelo, cuentos en Asno de oro”, e no *Capitulo segundo* “Dígolo por un librito intitulado la Eufrosina, que ley siendo donzella”. (Lopez de Úbeda, 1605: 71)⁸⁷

Por estas primeiras referências à obra pode concluir-se que as edições quinhentistas da *Eufrosina* eram conhecidas, apreciadas e circulavam com relativa liberdade em terras castelhanas.

Referências seiscentistas em Portugal

Entretanto, as comédias apesar de estarem proibidas de ler no nosso país, eram amiúde requisitadas, permanecendo numa espécie de hibernação, até que o autor de *Corte na Aldeia*, se lembrou de

⁸⁶ António José Saraiva, assinala as referências à *Eufrosina* na obra de Pinheiro da Veiga, referindo-se à *Fastigimia*, como um livro de memórias e um saboroso confronto de culturas e identidades, que oferece uma curiosa visão antropológica do português e do castelhano, uma comparação e exposição de defeitos caracteristicamente lusitanos que os castelhanos não perdiam ocasião de pôr a ridículo. (Saraiva, 1996:75) Em visita a Valladolid pude verificar o interesse actual por esta obra que relata a vida da corte na altura. Há referências à obra e ao autor português, quer nos panfletos turísticos da cidade, como ainda, encontrando-se a obra editada e à venda, na língua castelhana, com o apoio do *Ayuntamiento* local.

⁸⁷ Na edição da *Pícara Justina* de 1854, o título da comédia de Vasconcelos vem mal indicado, aí se lê “Dígolo por un librito intitulado la EUROSINA”. (Lopez de Úbeda, 1854:69)

editar a *Comedia Eufrosina* no ano de 1616, também sem nome do autor, mas trazendo em contra-partida o nome do seu editor, Francisco Rodrigues Lobo.

A edição seiscentista da *Eufrosina* coloca algumas questões: A primeira, o facto de trazer de novo à ribalta, mesmo que *emmendada* por Rodrigues Lobo, uma obra proibida. A segunda, o ter-se perdido a oportunidade de identificar o autor da comédia, podendo ter sido evitados, nessa altura, os enganos de atribuição que se perpetuarão por longo tempo, aquém e além fronteiras.⁸⁸ Por outro lado, esta edição “refundida” de Lobo (Belchior, 1985:60), deverá ter ajudado a levantar a proibição da restante obra, como ainda “obrigado” a rectificar uma situação estranha, dado que no ano seguinte, Dom António de Noronha, se apressou a fazer sair do prelo, a *Ulysippo* numa *segunda impressão apurada, e correcta de alguns erros da primeira. Com todas as licenças necessárias*, onde pela primeira vez aparece, no rosto da edição, o nome de Jorge Ferreira de Vasconcelos.

Fiat Lux

A 18 de Dezembro de 1617, em S. Domingos de Lisboa, Fr. Thomas de S. Domingos, deixa redigido no texto da primeira Licença, o nome do cortesão Jorge Ferreira de Vasconcelos associado à autoria da *Ulysippo*. O Padre mestre deixa escrito o seguinte parecer:

Vi esta Comedia chamada Ulysippo, composta por aquelle galante, & elegante cortesão Português Jorge Ferreira de Vasconcellos: & assim como està não tem impedimento pera se tornar a imprimir” (*Ulysippo*, 1618).⁸⁹

Finalmente, nesta segunda edição da *Ulysippo*, censurada, depois de um longo caminho de anonimato, fica registado o nome do autor desta, e das outras obras que escreveu. Num texto curioso e repleto de informação, *Advertência ao Leitor*, pode ler-se que:

Das comedias que Jorge Ferreira de Vasconcelos cõpos, foy esta *Ulysippo* a segunda, estão já no serviço del Rey nesta cidade. E a derradeira, a sua *Aulegrafia* cortesam, em que cantando Cygnea voce, como dizem, melhor q[eu] nunca, a não imprimio por um desgosto geral deste Reyno, que nella se contará, se no bom trato que a esta se fizer,

⁸⁸ De facto, não parece que Rodrigues Lobo, à luz do *Prólogo* que deixou escrito, tivesse a ideia de chamar a si a paternidade da *Eufrosina*, mas é um facto que esta edição não lhe granjeou muitas simpatias, quer pela inexplicável omissão do nome do autor, contribuindo para uma confusão evitável quanto à autoria da obra, como pelas emendas que efectuou, pondo, como se costuma dizer, a mão em seara alheia. Também os dividendos, “uso campeão” segundo a expressão de Asensio, pelo tempo de 10 anos, sobre a obra, havendo família, não deve ter sido nada pacífico. Veja-se o requerimento de privilégio obtido por Lobo, para a impressão da *Eufrosina* (Deslandes, 1988: [205]). Enfim, assim se compreenderá a reacção de Dom António de Noronha, que se apressou após 33 anos da morte do sogro (1585) a difundir a obra deste.

⁸⁹ Note-se que é a primeira vez que o seu nome aparece mencionado.

quizerdes mostrar o gosto que tereis destoutra sair, que está da pena do seu Autor, & assi aprovada já, & com todas as licenças pera logo se poder imprimir. (*Ulysippo*, 1618)

Não foi possível, lendo a *Aulegrafia* na impressão de 1619, descortinar a que “desgosto” se refere Dom Antonio de Noronha, o presumível autor do texto acima transcrito.⁹⁰ Sabendo que esta edição se encontra também fortemente censurada, pelo cotejo com a cópia manuscrita de Madrid, pensámos encontrar aí algumas informações adicionais, o que não se verificou numa primeira leitura.⁹¹

O texto *Advertência ao Leitor* oferece a indicação da trilogia das comédias e a sua ordenação e, ainda, nos informa que o levantamento da proibição da *Ulysippo*, se deveu à intervenção efectuada no texto, ou pelo editor, ou pelo próprio genro. No final anunciam-se mais impressões:

podeis começar a esperar muito em breve; que quiça ordenou o ceo differirselle a impressã pera este tẽpo, pera com ella se tornar a avivar nelle a boa memoria deste Portuguez, cõ muita razão de toda outra nação taõ invejado como Homero. (*Ulysippo*, 1618)

“A fama acompanha (...) a quem foge” – a *Aulegrafia* em 1619

Se com a 2ª edição da *Ulysippo*, havia nascido para o mundo o comediógrafo Jorge Ferreira de Vasconcelos, com a 1ª edição da *Aulegrafia* publicada no ano seguinte, sai também estampado o seu nome no frontispício da obra. Dom António de Noronha, assume a condição de genro, e vem defender a vida e a obra do sogro. A *Aulegrafia* traz o epigrama apologético de Diogo de Teive, enaltecendo as qualidades morais do seu autor, e ainda uns versos, uma espécie de testamento moral “Carta que se achou entre os papeis de Iorge Ferreira de Vasconcellos”. Com esta edição, a trilogia de ouro que hoje conhecemos ficou completa. No entanto, não poderemos dizer que se iniciou uma nova era, quer para a edição quer para a recepção da obra, pois continuar-se-à a verificar uma grande confusão quanto à autoria.

Lope de Vega - “su más glorioso admirador”

Felizmente a censura a que foi sujeita a *Eufrosina* em solo pátrio, proibindo a sua leitura, não transpôs fronteiras, pelo que, em tempo de monarquia dual, era lida, admirada,

⁹⁰ Segundo Francisco S. Inocêncio, é da lavra do editor, enquanto outras vozes se inclinam para que seja do próprio genro de Jorge Ferreira de Vasconcelos, Dom António de Noronha.

⁹¹ Remeto para 2.3.2. Versão inédita da *Comedia Aulegrafia*.

recepcionada, mesmo ao lado, pelos escritores Pinheiro da Veiga e Lopez de Úbeda. Alguns anos mais tarde, **Lope de Vega** (1562-1635) “su más glorioso admirador” (Asensio, 1951:LXXXVIII) há-de referir-se à comédia pelo título, mas desconhece o nome do autor. Ecos da *Eufrosina* aparecem na obra de Lope de Vega Carpio, em *La Filomena con otras diversas Rimas, Prosas, y Versos* de 1621. Na nona epístola escrita em verso a D. Juan de Arquijo, deixou escrito:

Dizen que un Português cada mañana
(Oyd si era discreto y Cortesano,
Si bien no afecto a gente Castellana)
Dezia (y con razon que no era en vano)
Gracias as dou Siñor por as mercedes
De naon facerme bestia, o Castellano. (Lope de Vega, 1621:188)

O que é curioso é que Lope de Vega cita uma das primeiras frases da *Eufrosina* (1ª cena - I acto), não a partir da edição expurgada de Lobo, saída cinco anos antes, em 1616, em que falta a frase “e nam castelhano”, mas de uma edição original quinhentista.⁹² Daqui se pode concluir que a obra não precisou nem da edição de Lobo, nem da tradução castelhana, para ganhar os favores de “nuestros hermanos”, mostrando como as duas literaturas conviveram com bastante intimidade e proximidade.

Recepção seiscentista portuguesa

Depois de Teive e de Gândavo, é no Bacharel de Artes, **Manuel Severim de Faria** (1583-1655), historiador, camonista e erudito notável onde se encontra, pela primeira vez, uma informação acerca da recepção ao autor. Na obra *Discursos Vários Políticos/Discurso segundo - Da Língua Portuguesa*, falando de comédias, sublinha as “de Jorge Ferreira, dizendo que a juízo de todos os doutos não tem superior”. O chantre de Évora, dissertando sobre o estilo cómico convoca os preceitos da antiguidade, e assinala que:

Esta brevidade, graça & decoro, que os latinos desejavão, se vem tão praticadas nas Comédias Portuguesas de F. de Saa de Miranda, & António Ferreira & em algũas de Jorge Ferreira, que a juízo de todos os doutos não tem superior” (Faria, 1624:83).

⁹² Lope de Vega cita as edições portuguesas quinhentistas pela transcrição de o “o” em vez de “nem”. Segundo Eugenio Asensio a tradução foi feita a partir da edição revista pelo autor de 1560, enquanto para Aubrey Bell teria sido a partir da edição de 1561 (Bell, 1919:XV). Vd. II Parte – 3.5. *La Eufrosina*. Tradução castelhana: sem *Proemio* e sem *Prologo*.

Note-se que em 1616, 1618, e 1619, tinham acabado de sair impressas as três comédias. Segundo João Franco Barreto, na biblioteca severina achar-se-iam alguns livros e manuscritos de Jorge Ferreira de Vasconcelos. Por outro lado, duas das edições quinhentistas da *Eufrosina* são de Évora.

“un admirable acierto”

Também outro camonista português, **Manuel Faria e Sousa** (1590 –1649), cuja obra foi quase toda escrita em castelhano, já que viveu grande parte da sua vida em Espanha, quis deixar registo sobre os que já não pertencendo ao mundo dos vivos se haviam destacado na excelência das letras. Trata-se da obra *Epítome de las Historias Portugueses*, de Madrid, ano de 1628. No Capítulo [XII], *De los Escritores Portugueses*, aparece uma entrada com “Jorge Ferreira”. (Sousa, 1628:693) Numa visita recente à Biblioteca de Ajuda deparei-me com um manuscrito de Faria e Sousa, *Apparato dos Authores Portugueses* (cota 51-II-68), onde se lê em letra manuscrita o seguinte:

Este livro é de estimação por ser da letra de Manuel Faria e Sousa, servia-lhe de aparato de autores portugueses, de que fez um catálogo no seu Epítome, porém mais abreviado que este. Pertenceu à Livraria do Conde Redondo, D. Margarida Inez V. de Vilhena.

Na folha 21 do manuscrito, pode ler-se sobre o comediógrafo que,

Jorge Ferreira de Vasconcellos, de Coimbra, cavaleiro da Ordem de Cristo, bom humanista, são suas as comédias, Aulegrafia, Ulysippo e Eufrosina, um livro de cavalarias, todo de grande estima fez a maior parte da sua obra em Juan III”.

Este manuscrito, mais não é que o caderno de apontamentos para o *Epítome* de 1628, de que foi impresso apenas a listagem de nomes. O resto manteve-se inédito.

Manuel Faria e Sousa, a quem Lope de Vega chamou de “príncipe de los comentadores en todas lenguas”, é seguramente uma das fontes mais recuadas sobre os escritores portugueses. Na *Europa Portuguesa*, obra mais tardia que só sairá em 1680, refere-se à má qualidade da tradução castelhana da *Eufrosina*. Aqui se percebe as consequências desta comédia ter continuado a sair anónima pois, embora nos seus antigos apontamentos para uma entrada sobre o escritor, ela apareça mencionada juntamente com as outras duas, em 1680, parece ter todas as dúvidas sobre a sua autoria.

“nuestra *Eufrosina*” segundo o Prefácio de Dom Francisco de Quevedo

No ano de 1631 sai a edição castelhana da *Eufrosina* com tradução do capitão Dom Fernando de Ballesteros e Saavedra. Esta edição traz um prefácio de assinalável importância sobre a comédia, intitulado *A LOS QUE LEYEREN ESTA COMEDIA*, escrito por Francisco de Quevedo, onde se lê: “Esta Comédia Eufrosina, que escrita en Portugues se lee sin nombre de autor, es tan elegante, tan docta, tan exemplar, que haze lisonja la duda que la atribuye a qualquier de los mas doctos escritores de aquella nación”.

Dom Francisco de Quevedo pede o “aplauso y alabanza á nuestra *Eufrosina*”, lamentando que não se conhecesse o autor, o que poderia ter sido evitado caso Rodrigues Lobo tivesse mencionado a sua autoria. E a propósito do género cómico, numa atitude que bem nos conviria a maior parte das vezes, aproveita para enquadrar a obra do coevo Lope de Vega Carpio, referindo que, também este escrevia comédias, em qualidade e número, que mostravam histórias e vidas com valor e ensinamentos dignos de grande glória. Finaliza o seu elogio à *Eufrosina*, assinalando outras obras portuguesas, algumas das quais constituem hoje motivo de surpresa:

Pocas Comedias ay en prosa de nuestra lengua, si bien lo fueron todas las de Lope de Rueda. Mas para leydas tenemos la *Selvaga*, y con superior estimacion la *Celestina*, que tanto aplauso ha tenido en todas las naciones. En portugues ay una de Camoes, dos del doctissimo Corte Real y esta *EUFROSINA*, de que carecíamos, porque su original no cerzenado por Lobo es dificil por los idiotismos de la lengua y los Proverbios antiguos, y que ya son remotos a la habla moderna. (*Comedia de Eufrosina*, 1631)

É curiosa a nomenclatura utilizada por Quevedo, quanto a algumas obras, designando-as como “leydas”, uma classificação que a crítica literária passaria a adoptar daí em diante. Para poder entender a observação de Quevedo é necessário ter em conta o contexto cultural vivido por este, como seja, a proximidade com Lope de Vega e os interesses pugnados pelo último numa determinada maneira de fazer comédias. Por outro lado, numa época em que havia a proibição de editar comédias, o uso da designação de drama escrito para a leitura, parece servir muito bem os propósitos de Lope que, por essa altura, lutava para editar a *Dorotea* escrita em 1631 e publicada no ano seguinte, com a desculpa de se tratar de um género diferente.⁹³

⁹³ Na IV Parte – 5. Remate, serão referidos alguns aspectos teatrais que envolvem uma récita.

Francisco de Quevedo, informa que conhece a edição *emmendada* de Lobo de 1616, como também a “original”.⁹⁴ Muitas questões ficam por responder: Porque terá Quevedo escrito um texto onde transborda tão genuíno entusiasmo e admiração? Por que razão a publicação da tradução desta comédia famosa, dentro e fora de portas, ainda assim saíu anónima?

Com um pouco mais de sorte, ou seja, através da leitura das seiscentistas *Ulysippo* e *Aulegrafia*, seria possível inserir o nome do autor. Mas, não era ainda tempo de pesquisas rápidas e de cruzamentos de informação e, por isso, a *Eufrosina* continuou anónima.

Nesta recepção seiscentista de Francisco de Quevedo, a *Eufrosina* é vista como comédia em prosa e como obra de teatro. A título de exemplo moral, nomeia uma Tragédia de Eurípides, um comentário de Séneca, as obras de Lope de Vega, as comédias de Lope de Rueda, a *Celestina*, e obras de teatro de Camões e Corte Real e por último a *Eufrosina*. É de assinalar a manifesta admiração de Francisco de Quevedo pelas letras lusas, partilhada pelo célebre “monstro de la naturaleza” castelhano, Dom Lope de Vega e Carpio.

***La Dorotea* de Lope e a *Eufrosina* de Vasconcelos**

No notável *prologo* que escreveu, Eugenio Asensio lembrava que “su más glorioso admirador fué Lope de Vega, cuya *Dorotea* tiene no pocas afinidades con la *Eufrosina*”. De facto, não é difícil reconhecer o íntimo parentesco existente entre estas duas obras. Na sua *Dorotea*, Lope de Vega combina poesia e realidade, uma espécie de relato auto-biográfico cuja estrutura segue a da *Celestina* e a da *Eufrosina*,

Lope de Vega al componer su obra maestra, se dejó llevar por los rumbos de la *Eufrosina*, combinando el canto llano de la pasión con el contrapunto de la literatura y el humorismo. (Asensio, 1951: LXXXVIII)

No *prologo* à *La Dorotea*, publicada em 1632, atribuído pelos críticos ao próprio Lope de Vega (Blecua, 1996:91), o dramaturgo faz menção aos autores da comédias da Grécia e de Roma, continuando com as obras:

y más antiguas son las comedias de Aristófanes, Terencio y Plauto, y se leen con lo que usaban entonces Grecia y Roma; y entre las nuestras, más cerca de nuestros tiempos, *La Celestina* castellana y *La Eufrosina* portuguesa. Demás que en *La Dorotea* no se ven las personas vestidas, sino las acciones imitadas”. (Lope de Vega, 1996:93)

⁹⁴A edição de 1560 (E. Asensio), ou a edição de 1561 (A. Bell). Vd. II Parte – 3. Ventos de Espanha.

Também em 1621, na *Filomena*, do mesmo Lope de Vega, já se encontra menção ao autor da *Eufrosina*, quando cita uma das primeiras falas da personagem Cariophilo da 1ª cena do I acto.⁹⁵

Jorge Ferreira de Vasconcelos, homem de engenho fulgurantíssimo e elegantíssimo

Assim que passaram 100 anos, depois da edição *princeps* da *Eufrosina* em 1555, **João Soares de Brito**, divulgando informação sobre 876 escritores, escreve um verbete onde classifica a obra como “Theatr. Lusict.”:

40. Jorge Ferreira de Vasconcelos, homem de engenho fulgurantíssimo e elegantíssimo, escreveu em prosa e em português uma comédia cujo título em língua vulgar é Aulegraphia. Mais ainda, julgo que é o mesmo autor de duas outras que vulgarmente andam divulgadas com o título de Euphrosine e Olisippo, que merecem ser lidas e são muito agradáveis”.(Ioan. Soar. de Brito, 1655:G.n. 40)⁹⁶

João Soares de Brito insere o nome de Jorge Ferreira de Vasconcelos na rubrica de teatro mas, não conhece a informação importante que se encontra nas edições seiscentistas da *Ulysippo* e da *Aulegrafia*, nas quais é revelada a autoria da *Eufrosina* e da *Ulysippo*. Esta permanente incerteza será uma constante na recepção à obra de Jorge Ferreira de Vasconcelos.

Nessa altura, no diálogo de *O Hospital das Letras*, de **D. Francisco Manuel de Melo** (1608 – 1666) deixa registado também, não ter certezas quanto à autoria da *Eufrosina*. O autor de *O Auto do Fidalgo Aprendiz*, expõe neste saboroso *Diálogo* os valores literários dos Portugueses. A acção passa-se numa biblioteca lisboeta transformada em Hospital. Uma das personagens do diálogo, o *Autor*, vai contrapondo à personagem *Quevedo* (Francisco), o lugar primeiríssimo de Gil Vicente no principado da comédia, secundado por uma lista de dramaturgos lusos. A um dado momento destaca:

pelas que em prosa escreveram o ilustre Jorge Ferreira, autor da Ulissipo, Aulegrafia e dizem que Eufrosina. (Manuel de Melo, 1970:31)

⁹⁵ Vd. II Parte – 1.2. Ventos de Espanha – *aplausos y alabanza para nuestra Eufrosina*.

⁹⁶“40. Georgius Ferreira de Vasconcellos vir ingenio promptissimo et lepidissimo Scripsit prosa Lusitanâ comoedian, quae vulgo dicitur Aulegraphia. Quin potius eundem ipsum Auctorem esse crediderim duarum aliarum, quo vulgo circum feruntur sub titulo Euphrosine, et Olisippo, quae valde lectu digna, jucundae cundae sunt”. Agradeço a tradução ao Professor Doutor Aires A. Nascimento.

Por este excerto, D. Francisco Manuel de Melo mostra que a autoria da *Eufrosina*, embora tornada pública desde o texto *Advertência ao Leitor*, na edição da *Ulysippo*, em 1618, era ainda assunto em aberto, o que não acontece com as outras comédias. No apólogo *A visita das fontes*, aparece menção a Jorge Ferreira e à sua *Aulegrafia*, a propósito dos preceitos expressos na *Arte de Galantaria* de D. Francisco de Portugal. (Manuel de Melo, 1962:371)

Outro aspecto significativo, prende-se com o facto de toda a recepção seiscentista reservar a Jorge Ferreira de Vasconcelos um lugar de destaque como autor de comédias, e de enquadrar a sua obra no género dramático. Neste caso, e de acordo com a restante produção do seu tempo, Dom Francisco Manuel de Melo integra o “ilustre” Jorge Ferreira de Vasconcelos no panteão dos fazedores de comédias ao apresentar uma visão geral sobre o teatro e autores quinhentistas.

Foi por essa altura (ca 1670), que o bibliógrafo **João Franco Barreto** escreveu a sua já várias vezes mencionada *Bibliotheca Lusitana*, uma obra que ficou inédita até aos nossos dias. Para além dos dados biográficos, já referidos no capítulo anterior, Franco Barreto enumera um elenco de obras atribuídas ao comediógrafo, impressas, e manuscritas, grande parte delas hoje desaparecidas.⁹⁷

António de Sousa de Macedo, (1606 – 1682) numa obra de fim de vida, *Eva e Ave ou Maria Triunfante. Theatro de erudiçam...* por duas vezes se reporta ao comediógrafo:

A graça do comico vio primeiro Hespanha nas Comedias do Portuguez Gil Vicente, que ajudado de sua filha Paula, como Lucano de sua mulher Pola, entreteve com galantaria em estilo antigo, & não sem doutrina, a Corte dos Reys, Dom Manoel, & Dom João III. Seguirão-se as de Simão Machado, Francisco de Sã de Miranda, António, & Jorge Ferreira: as de Camões, & outros Autores cõ excellentes qualidades, que então faltavão nas Castelhanas muito humildes em tudo. Hoje excedem estas as de todas as nações, a que deu arte o insigne Lope de Vega Carpio, se outros depois virão mais, devem a luz aquelle sol”. (Macedo, 1676:131)

Por sua vez especifica no ponto 1.1.:

De Comédias em prosa acho excelentes as Portuguesas de Jorge Ferreira, intituladas *Aulagraphia*, & *Euphofina*, as quais, maiormente a primeira, vencem as Terencianas, em descobrirem, & representarem ao natural o que no mundo passa. (Macedo, 1676:131)

⁹⁷ Como já foi dito, percebe-se que Barbosa Machado fez grande uso desta obra, embora o não refira, facto a lamentar pois poupar-se-iam sucessivos avanços e recuos sobre o que era possível saber, ou não, acerca de Ferreira de Vasconcelos, pelas muitas reservas apontadas sucessivamente às informações do Abade Barbosa Machado sobre Jorge Ferreira de Vasconcelos. Seria interessante saber em que materiais se terá apoiado, além da biblioteca de Severim de Faria, para redigir este verbete. É de referir a existência de um *Catálogo de Autores Portugueses*, manuscrito de Frei Francisco da Cruz, na Biblioteca de Ajuda, com cota 51-V-76, que se reporta à letra “A”, com materiais coligidos, segundo se lê, a pedido de Barbosa Machado. Seria interessante encontrar o trabalho que terá sido realizado para a letra “J”.

Curioso, e sem explicação, é o facto da *Comedia Ulysippo* não ser aí incluída, tanto mais que Sousa de Macedo escreveu um poema heróico, editado em Lisboa em 1640, a que deu o nome, precisamente, de *Ulissipo*:

“No se le sabe el Autor”

Manuel de Faria e Sousa, na sua *Europa Portuguesa* publicada em 1680, ainda não era capaz de identificar o autor da *Eufrosina*. Falando a propósito da tradução castelhana dirá:

El primer libro que se escribió con la mira a enfatar refranes, i dichos graciosos fue (un admirable acierto) el que llaman *Eufrosina*, malissimamente traducida en Castellano. No se le sabe el Autor: dióle ultimamente a luz Francisco Rodriguez Lobo, muy diminuto. (Sousa, 1680:372)⁹⁸

Não deixa de causar impressão que este desconhecimento ainda prevaleça nesta altura, e que não se relacione a *Eufrosina* com as outras duas comédias, que, parece não terem granjeado a mesma divulgação e aceitação, devido a factores circunstanciais. O facto de Faria e Sousa ter vivido grande parte da sua vida em Espanha ajuda a compreender essa falta de informação. Dois aspectos são destacados por Faria e Sousa: a má tradução castelhana e a censura de Rodrigues Lobo.

Finalmente, a recepção seiscentista acaba no seu melhor com a inclusão de informação sobre o português Jorge Ferreira de Vasconcelos, em 1672 (1ª edição), na *Bibliotheca Hispana Nova* de **Nicolao Antonio**. O “pai da bibliografia espanhola” deixa numa obra escrita em latim informações biográficas e bibliográficas sobre o comediógrafo. Esta obra virá a ser referida frequentemente, desde Barbosa Machado, passando por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, que assim o indica a Menéndez y Pelayo. (Rossi, 1948:15) Por sua vez, Menéndez y Pelayo reconhecerá mais tarde que “(nuestro) D. Nicolás António escribió com mejores informes, catalogando la *Eufrosina* como sendo de Jorge Ferreira de Vasconcelos e dando a Lobo o lugar de mero editor”. (Menéndez y Pelayo, 1910:CCXXXVI) Depois de afirmar que as três comédias foram “apreciadas grandemente” pelos seus concidadãos, vejamos o que deixa escrito sobre as obras:

⁹⁸ Recordo com saudade e agradecimento, a amabilidade do Professor José Vitorino Pina Martins em disponibilizar o Centro de Estudos Humanísticos para a consulta desta, e doutras obras, em edições antigas.

Comedia Euphrosina, a qual, tendo sido a primeira a sair do engenho do autor acolheu as palmas de excelência, como aconteceria com as outras que se seguiram; foi editada várias vezes em Portugal e por último reeditada por Francisco Rodrigues Lobo, em Lisboa, 1616. *Comedia de Olisipo*, em Lisboa, a segunda, no ano de 1618 in 8º.

Comedia Aulegrafia. Editada em Lisboa, pelos cuidados de António de Noronha, genro do autor, em 1619, in 4º. Juntamente com esta *Comédia*, que contém uma descrição do palácio, foi publicado um epigrama literário, que sublinha, em jeito de elogio, a modéstia de Jorge, o qual, nas suas obras, não revela o nome pessoal. No entanto, quem deu a público a *Comédia de Olissipo* prometeu publicar a breve trecho como sendo do mesmo autor (gostaria de saber se em verso medido ou solto) uma outra cujo título era:

Primera y segunda parte de la Tabla redonda: Além disso também (como Cardoso acrescentou às páginas da Bibliotheca Lusitana) *Triunfos de Sagrador*, que refere existir em autógrafo; disso nunca mais ouvi falar. (Nicolao Antonio, 1783:538).⁹⁹

Assim se fecha a recepção seiscentista com chave de ouro, com uma das primeiras catalogações da obra de Jorge Ferreira de Vasconcelos em terras de Espanha, identificando o comediógrafo, como o autor das três comédias.

Recepção setecentista

Como consequência da informação atrás referida, a 2ª edição da tradução castelhana da *Comédia Eufrosina* de 1735, já refere no texto *AL QUE LEYERE* o seguinte:

El autor de esta Comédia se cree fue Jorge Ferreyra de Vasconcelos, segun lo dice Don Nicolàs António en su Biblioteca. (*La Eufrosina*, 1735)

Em meados de setecentos (1747), surge o II volume da *Biblioteca Lusitana* de **Barbosa Machado**, doravante a fonte mais acessível e mencionada sobre Jorge Ferreira de Vasconcelos, já que a *Bibliotheca Luzitana* de João Franco Barreto era, como assinalai, praticamente inacessível ao público.

Barbosa Machado refere que o *epigrama* de Diogo de Teive se encontra no fim da *Aulegrafia*, quando de facto se encontra impresso no início do livro.¹⁰⁰ Afirma ainda, serem quatro os actos da *Aulegrafia* quando, na verdade, são cinco. No Tomo IV, contrariando o escrito no Tomo II, dirá que a “*Comedia Eufrosina* não he obra de Jorge Ferreira de Vasconcellos, mas de Francisco Rodrigues Lobo”. (Machado, 1759:196) Já sabemos que por

⁹⁹ Don Nicolao Antonio, em 1696, refere-se a uma *Bibliotheca Lusitana* de um “Cardoso” (Fernão Cardoso?), possivelmente escrita em latim. Uma fonte nunca antes referida.

¹⁰⁰ Não é de pôr de parte a hipótese que tenha visto um exemplar com uma outra ordem de cadernos (cadernos deslocados ou mesmo variantes). De notar que a cópia manuscrita da *Aulegrafia* que se encontra na Real Biblioteca de Palácio, em Madrid, não traz nem o epigrama de Diogo de Teive nem os versos. Vd. II - 2.3.2. Versão inédita da *Comedia Aulegrafia*.

estes erros haveria de ser considerado uma fonte pouco fiável. Nem Carolina Michaëlis, nem Jean Subirats aceitaram pacificamente as suas informações. Só Menéndez y Pelayo parecia acreditar nelas, ressalvando que o abade Machado não se enganava tanto como se supunha.

Comparando as informações contidas nas duas Bibliotecas Lusitanas, Barbosa Machado, ao contrário de Franco Barreto, não menciona nenhuma das edições quinhentistas da *Eufrosina*. Mas, se é bastante incompleto sobre as edições das três comédias conhecidas, oferece, por outro lado, dados sobre obras desaparecidas como é o caso de *Sagramor* (1554) e o *Colloquio sobre parvos* “composto no anno de 1556”. (Machado, 1747:806)¹⁰¹

De qualquer modo não voltará atrás o reconhecimento da autoria da *Eufrosina* em Espanha. Em 1757, numa obra de grande impacto, a *Rhetorica de Don Gregorio Mayáns y Siscár* (1699-1781), falando a propósito do estilo e das “comedias escritas en prosa”, por duas vezes é nomeado o nome “Ferreira de Vasconcelos (Jorge)” como o autor da *Comedia Eufrosina*, referindo que:

De la Donosidad, i del vicio su contrario

3. La Donosidad, o Graciosidad mas leve conviene a las Comedias, i por esso es tan freqüente en Aristofanes, en Plauto, en el Autor de la Celestina, i en el de la Eufrosina, que fue Jorge Ferreira de Vasconcelos. (Mayáns y Siscar, 1757:34)

Em 1786, sai em Lisboa a edição setecentista da *Eufrosina* por **Bento José de Sousa Farinha**, professor régio, e sócio da Academia Real das Ciências de Lisboa. A edição foi realizada sob a égide e nas oficinas da mesma Academia. Grande admirador de autores do século XVI, e organizador de colecções de textos de prosadores clássicos, editou duas das três comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos, mas era seu objectivo editar a trilogia, conforme notícia no fim do livro “E todas três Lisboa 1787.3 tomo 8.”, objectivo esse que não virá a concretizar. De facto, imprimirá no ano seguinte, em 1787, a *Ulysippo*, mas não a *Aulegrafia*, que ficou *pendente* até nova oportunidade já no século XX.¹⁰²

Mas em Portugal, ainda em 1788, a autoria da *Eufrosina* era assunto não resolvido, conforme se pode deduzir pelo texto *Prefação do Editor*, de Jorge Bertrand.¹⁰³

¹⁰¹ Isabel Almeida dá conta de um excerto dessa obra, descoberto por si na BNP, em “Morreram primeiro que nascessem. A propósito de livros perdidos: o caso do Diálogo da parvoíce, de Jorge Ferreira de Vasconcelos”, um artigo saído na *Românica* de 2004.

¹⁰² Vê-se que Sousa Farinha pretendia imitar o que havia acontecido com as edições seiscentistas publicadas respectivamente em 1616, 1618 e 1619.

¹⁰³ Texto já referido em 1.1. Resenção biográfica a propósito da nota manuscrita e do testemunho de Jorge Bertrand, sobre Lisboa ser a cidade da naturalidade de Jorge Ferreira de Vasconcelos.

Já que por acaso fallamos nas três comédias de Jorge Ferreira de Vasconcellos, que são Olisipo, Eufrosina, e Aulegrafia, seja-nos licito dizer, que alguns eruditos vivem enganados, entendendo ser a Comedia intitulada Eufrosina, obra de Francisco Rodrigues Lobo. Seja-nos outro si licito dar algumas provas que convenção ser errada esta opinião, e esta crença: e mostrar que Francisco Rodrigues Lobo foi somente emendador (em mui poucos lugares) e editor da tal comedia no anno de 1616. Em primeiro lugar Nicoláo António na sua Bibliotheca Hispana, e no Artigo Georgius Ferreira de Vasconcellos, diz assim: *Comedia Eufrosina quae ut prima exiit ab auctoris ingenio, ita aliis quae sequutae sunt, excellentiae palmam praeipuit. Edita est saepius in Portugallia & tandem recognita a Francisco Rodriguez Lobo Olisipone 1616*. Não é isto porém o que nos faz a maior força para crermos não ser a *Comedia Eufrosina* de Francisco Rodrigues Lobo; he sim outra razão mais forte, e vem a ser: que a edição que hoje aparece, e todos tem pela primeira vez he a reformada por Francisco Rodrigues Lobo, e impressa em 1616, a qual é na verdade segunda, ou terceira, ou talvez quarta edição. Vimos há pouco (e virão também certos amigos nossos) em carácter Gottico hum Exemplar desta Comedia, o qual não tendo já o rosto, tinha no fim estas palavras ao antigo: Foi impressa em Évora, em Casa de André de Burgos, impressor, e Cavalleiro da Casa do Cardeal Iffante. Ao fim dabrill d. 1561”. (Bertrand, 1788:XXI)

Jorge Bertrand está a reportar-se à edição quinhentista de Évora, aquela que Aubrey Bell veio a editar insistindo tratar-se da *princeps*, e a única conhecida pelos estudiosos portugueses durante muito tempo.

Francisco Dias Gomes, segundo Manoel Severim de Faria.

Francisco Dias Gomes (1745 –1795), poeta, escritor e crítico literário, à porta do século XIX, segue o testemunho deixado por Manoel Severim de Faria, em *Discursos Vários*, de 1624, acerca de Jorge Ferreira de Vasconcelos. Assinala as excelentes composições “na Comica” em língua portuguesa e Sá de Miranda como o seu primeiro descobridor. Dias Gomes dedica cinco linhas a Jorge Ferreira que, mais não são, que a transcrição do excerto anteriormente publicado por Manoel Severim de Faria:

e diz mais em outro lugar, que essa brevidade, graça, e decoro que os latinos desejavam se vêm tão praticadas nas Comédias Portuguesas de Francisco de Sá, e António Ferreira, e algumas de Jorge Ferreira, que a juízo de todos os doutos não tem superior. (Gomes, 1799:292)

Continua, depois com parecer da sua própria lavra:

Este último, no meu entender, leva a preferência a todos, e tem cenas inimitáveis, especialmente na *Eufrosina*; e enfim as suas Comédias são fontes inexauríveis do verdadeiro estilo cómico. (Gomes, 1799:292-293)

A Recepção oitocentista

Em 1826, **Almeida Garrett** (1799 – 1854), elabora uma visão de conjunto das nossas letras para uma História da Literatura Portuguesa no *Bosquejo da História da Poesia e Lingua Portuguesa*. Nesse *Bosquejo* não refere Jorge Ferreira de Vasconcelos. Detém-se sim, longamente, em Gil Vicente, Sá de Miranda e ainda em António Ferreira, enquanto poeta e como autor trágico. Percebe-se que não lhe agrada aquilo a que chama a cópia de modelos italianos. No entanto, alguns anos mais tarde, em 1840, o recém nomeado cronista mor do reino, no mediático *Curso de Leituras Publicas de Historia* apresentado em noite faustosa no já então extinto Convento do Carmo, evocará o legado de Jorge Ferreira a par de outros autores como Camões e Gil Vicente.

Por seu turno, **Alexandre Herculano** (1810 –1877) em *Origens do Theatro Moderno*, em 1837, muito pouco falou da produção teatral nacional se compararmos com o entusiasmo com que fala do teatro espanhol. Quanto ao nosso autor escreve:

O nosso Jorge Ferreira de Vasconcellos, autor dos dois romances da *Távola Redonda*, floresceu também por estes tempos. Três composições suas nos restam, *Aulegrafia*, *Eufrosina* e *Ulyssippo*, a que chamou comédias, e que, realmente, são antes diálogos do que dramas. Nelas teve por alvo Jorge Ferreira reunir os provérbios e anexins da língua ou a filosofia popular do seu tempo, e por este lado são elas, na verdade, dignas da maior estimação; mas se as quisermos considerar como dramas bem pequeno é o seu mérito. (Herculano, 1986:69)

Esta apreciação crítica da obra é completamente redutora. A leitura de Herculano sobre o dramaturgo é semelhante à de Garrett sobre o nosso teatro clássico do século XVI. Digamos que com Garrett e Herculano é inaugurada uma outra forma de ver este tipo de obras. É preciso ter em conta que ambos pensavam com os modelos do seu tempo, e o modelo de teatro que preconizavam e que consideravam como teatro era o drama romântico, cujo expoente maior é o *Frei Luís de Sousa*: coerente, acção una, um tipo de linguagem onde se espelha uma nítida sentimentalidade. Um teatro que não tem, relativamente às personagens, à acção e até à temática, nenhuma semelhança com as comédias dos três dramaturgos clássicos. Uma vertente do teatro quinhentista que não lhes dizia muito, à excepção da tragédia *Castro* de António Ferreira.

Alexandre Herculano foi mais generoso com o teatro castelhano, nomeadamente o de Lope de Vega. No texto *Teatro Hespanhol*, de 1839, chama depreciativamente “dramas-novelas” às comédias de Vasconcelos (Herculano, 1837:75) e “esboços dramáticos” aos autos

de Gil Vicente. Em contrapartida, rejubila com o fulgor do teatro em Espanha, quer em relação aos edifícios, às representações, ao gosto dos governantes em assistirem a espectáculos, um enquadramento social e cultural tão distinto do nosso. Quanto ao teatro do nosso século de ouro, conclui que:

Desde esta época o teatro português foi caindo e podemos dizer que nunca mais tornou a restaurar-se. (Herculano, 1986:70)

Evidenciando o desacordo com esta apreciação polémica acerca do teatro português, reclamavam os editores que, por exemplo, “Alexandre Herculano não teve em conta a obra teatral de António José da Silva (1705-1739), um dos momentos mais altos do teatro português”. (Custódio, 1986:70)

Entretanto, sai a obra de **Francisco Inocêncio da Silva** (1810 –1876), o *Diccionario Bibliographico Portuguez*, em 1860, sendo os primeiros 10 volumes da sua inteira responsabilidade. No verbete que dedica ao comediógrafo, inserido no volume IV, aparecem diversos dados relativos à recepção das suas obras ao longo dos tempos. São apontadas incongruências, faltas de rigor, experimentadas leituras e conclusões. Áreas como a história dos livros, das edições, e dos seus diversos possuidores, e ainda aspectos bibliográficos são aqui referidas. Não oferecendo informação nova, a sua contribuição centra-se mais no juntar e confrontar dados e factos, e em reparar imprecisões anteriormente produzidas sobre o escritor, como por exemplo, subscrever as opiniões de Francisco Dias Gomes e criticar os erros de Machado na *Bibliotheca Lusitana*. Inocêncio conheceu somente a *Eufrosina* na edição de 1561, embora por Brunet (*Manuel du Libraire*, de 1861), saiba da existência de uma edição impressa em 1560, pelo que considerará ser esta a edição primitiva da obra.

Por esta altura, em 1867, aparece uma 2ª edição do *Memorial das Proezas da Távola Redonda*, certamente para comemorar a provecta idade de 300 anos. Vê-se que o editor/ revisor, Manuel Bernardes branco, pelo que deixou escrito na *Introdução*, não acredita na existência de leitores para esta nova edição, à excepção dos “amantes dos livros portuguezes antigos”, razão pela qual, segundo ele, prescindiu de modernizar a ortografia, optando por seguir a antiga.

A recepção de Teófilo Braga

Chegados a **Teófilo Braga** verificamos que na sua *História do Theatro Portuguez* de 1870, a confusão é considerável. Como já foi referido no capítulo biográfico, para Teófilo

Braga, o autor da *Eufrosina*, *Ulysippo* e *Aulegrafia*, é o poeta do *Cancioneiro Geral* e conhecido pessoal de Gil Vicente, por isso, quanto ao género literário, afirma categórico que este “renegou a escola velha que foi a sua primeira afeição”, concluindo:

Por fim Jorge Ferreira abraça a *eschola italiana*, abandona o verso de redondilha, metrifica no endecasyllabo, e faz um soneto: *Eu sou perdido por Petrarcha*”. (Braga, 1870:51)

Deste modo, Jorge Ferreira de Vasconcelos aparece como tendo sido o introdutor do classicismo no nosso país “Jorge Ferreira considerava o seu ensaio dramático como inteiramente novo em Portugal”, antecedendo Sá de Miranda. Teófilo Braga rebate a possibilidade da representação do texto, mesmo reconhecendo que o *Prologo* assim o indicia:

D’aqui se depreheende também, que a *Eufrosina* fora representada, o que não é muito crível, por falta de condições scenicas, devidas em parte á imitação de modelo de Rojas”. (Braga, 1870:34)

Estes mesmos dados serão absorvidos por uma outra *História do Theatro em Portugal*, publicada em 1885 por João Salgado. É com Jorge Ferreira de Vasconcelos, e em 18 linhas, que este Professor da Escola Secundária de Setúbal, inicia o capítulo dedicado ao teatro do *Século XVI – Escola Italiana*. Tal como fez Teófilo Braga, repete o erro de considerar o autor da *Eufrosina* frequentador da corte de D. João II, poeta pertencente à velha escola espanhola, educado *a posteriori* nos estudos clássicos e, por isso, anterior a Sá de Miranda. Seguindo o trilho de Teófilo Braga, também repete que a primeira comédia foi composta talvez em 1527, e a *Ulysippo* depois de 1547. Quanto a esta última, copiando à letra Teófilo Braga, considera-a como:

um quadro dos costumes portugueses do século XVI, um thesouro de linguagem, uma comedia de fraca intriga, e, como a *Eufrosina* de impossível representação, o que leva a crer que as suas obras só foram escritas para serem lidas na corte de D. João III”. (Salgado, 1885:14-15)¹⁰⁴

Acaba o seu curto verbete com o seguinte parágrafo: “A ultima que compoz foi a *Aulegraphia*. Comedia que deixou inédita, escripta já quando totalmente tinha triumphado a escola italiana”. Nestes dados, retirados da *História do Teatro Português* de Teófilo Braga publicada cinco anos antes, pode contemplar-se o início da afirmação e da repetição do lugar-comum que já se havia instalado com os nossos românticos, Almeida Garrett e Alexandre

¹⁰⁴ Uma situação no mínimo paradoxal, escrever em tempos de D. João II para serem lidas em D. João III.

Herculano, referindo-se às comédias com muito pouco apreço, dizendo-as irrepresentáveis, e apenas lhes reconhecendo valor linguístico e cultural.

Chegados quase ao termo do século XIX deparamos com um texto curioso sobre o comediógrafo, inserido no *Grundriss der Romanischen Philologie*. Trata-se de uma obra assinada conjuntamente por Carolina Michaëlis e por Teófilo Braga. Mas, porque contraria as premissas defendidas por Teófilo Braga, (a título de exemplo, aceita o óbito em 1585 e não em 1563) é de crer que este texto seja unicamente da responsabilidade da co-autora. Embora não passando de generalidades, parece começar aqui a elaboração de um trabalho de pesquisa que desemboca no texto que a mesma enviaria a Menéndez y Pelayo, em 1909. E de novo o mesmo apelo e clamor: “Novas edições críticas seriam uma necessidade”. (Michaëlis de Vasconcelos, 1897:310)

O Século XX

Neste século, a recepção à obra de Jorge Ferreira de Vasconcelos nasce e permanece sob o signo de ecos forasteiros. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Menéndez y Pelayo, Aubrey Bell, Karl Vossler, Eugenio Asensio, Adrien Roig, Anson C. Piper e de Jean Subirats. Uma pleiade de sete magníficos estudiosos e mais uma que, em diferentes proporções, dedicaram o seu labor ao estudo da sua obra. Não lhe regatearam atributos nem a consideraram obra menor mas, pelo contrário, foi aclamada e estudada como obra de arte. Infelizmente o mesmo não se poderá dizer em relação à maior parte da crítica literária nacional, com exceções como Agostinho de Campos em 1936, ou mais tarde, Jorge de Sena.

Ferreira de Vasconcelos, segundo a “Santa Minerva” dos estudos literários portugueses.

Carolina Michaëlis de Vasconcelos nos seus *Estudos sobre o Romanceiro Peninsular* – *Romances Velhos em Portugal*, cuja 1ª edição é de Madrid (1907-1909), deixa um olhar particularizado a propósito dos nove *romances* produzidos e inseridos por Jorge Ferreira de Vasconcelos, quer nas comédias, quer no *Memorial*. Elabora nesses *Estudos* uma análise crítica, comparativa, quer quanto ao estilo, quer quanto às fontes dos *romances* inseridos pelo escritor nas suas obras. Admiradora confessa dos nossos clássicos, afirma no parágrafo 156:

O maior número dos meus passos documentais encontra-se nas obras de autores quinhentistas, notáveis pelo seu amor pátrio, seu profundo conhecimento da alma

nacional, e vivo interesse por materiais folklóricos em geral (superstições, costumes, anexins, provérbios, melodias e letras populares). Gil Vicente, Jorge Ferreira de Vasconcelos, Luiz de Camões ocupam os lugares primaciais. Tanto as citações como as intercalações de romances cantados se dão sobretudo no teatro do Plauto português e seus discípulos; nas comédias *Eufrosina*, *Ulysippo* e *Aulegrafia*; no *Filodemo*, *Rei-Seleuco* e nos *Anfitriões*; mas também em trovas de ocasião, e em Cartas familiares do Príncipe dos Poetas portugueses” (Michaëlis de Vasconcelos, 1934: 251).

Neste livro de matéria vária, a filóloga alemã põe em evidência as dúvidas recorrentes, avanços e recuos sobre as mesmas questões, como seja, por exemplo, o retomar a data de 1563 para óbito do comediógrafo. Ciente de todas as incertezas proclama “Sua vida como a sua obra precisa de ser estudada, e merece sê-lo” (Michaëlis de Vasconcelos, 1934:236-7) e, pondo mãos à obra, corresponderá à solicitação do colega castelhano.

A 4 de Setembro de 1909, Carolina Michaëlis de Vasconcelos, envia a Menéndez y Pelayo uma carta aceitando o pedido de colaboração nos trabalhos sobre Ferreira de Vasconcelos. No mês seguinte enviará um texto de algumas páginas, um estado da questão que, não sendo muito, é suficiente para rechaçar as teses, biográficas e outras, de Teófilo Braga. Acusa a carência documental, mantendo-se crítica, pela ausência de provas, em relação aos dados difundidos por Barbosa Machado. A sua reflexão incide, sobretudo, na recepção seiscentista da “*Eufrozina*”, a comédia, objecto de estudo do erudito castelhano, quer pelo parentesco literário com a literatura castelhana, quer pela tradução. Ouçamo-la:

Eufrozina.

Quando e onde foi escrita? Será anterior aos *Estrangeiros* e *Vilhalpandos* de Sá de Miranda? (...) A acção passa-se em Coimbra (fonte-mãe da *alegria* portuguesa) entre *estudantes*. Nada mais natural do que ser escrita por Jorge, durante os estudos, na própria Coimbra. Creio mesmo que a comédia (na sua primeira redacção muito mais curta do que a “revista e acrescentada” de 1560) foi representada num claustro colegial, quer fosse o de Santa Cruz, ou outro dos muitos que floresceram na linda cidade do Mondego, de 1525 em diante. João de Espere-em Deus fala no Prologo, neste *anfitrião convento*, designando-se evidentemente a um publico (verdadeiro ou fantasiado de estudantes e letrados). (Rossi, 1948:9)

Embora a edição *princeps* da *Eufrosina* não seja uma “redacção muito mais curta”, não deixa de ser significativo que Carolina Michaëlis aluda a essa situação numa perspectiva da representação do texto.

É assertiva e arguta a maneira como sublinha, com uma ponta de troça e humor visível, as tremendas incongruências a que conduziam as conclusões de Teófilo Braga.¹⁰⁵

¹⁰⁵Com alguma teimosia, Teófilo Braga, na sua *História da Literatura Portuguesa*, capítulo *O Teatro clássico: Comédias e Tragédias*, obra retocada e tardia, retoma as premissas já por si desenvolvidas anteriormente na sua *História do Teatro*, continuando a propor a data de composição da *Eufrosina* em 1527, logo, anterior à produção

Crítica e interrogativa, a estudiosa passa a pente fino as datas improváveis defendidas por Braga (colocando a *nova invenção* de Vasconcelos no ano de 1527, pela alusão ao Cerco de Diu), enquanto alemã argumenta que, por haver referências à fortaleza de Diu construída em 1535, a *Eufrosina* não pode ser anterior a esta data. Acerta completamente ao preconizar que

Sem conhecermos as raríssimas edições quinhentistas é impossível estabelecer se é mero erro de imprensa da última reimpressão (1786) (ou também da de 1616). (Rossi, 1948:10)¹⁰⁶

Note-se que D. Carolina de Vasconcelos sabia da existência das edições quinhentistas de 1560 e 1561, embora não as conhecesse directamente. Ofereceria ainda outras informações pertinentes e seguras a Menéndez y Pelayo como os dados relativos ao *Index* de 1581, pelo que:

Os exemplares – *sem nome de autor* - rarearam. A fama da Comedia propagou-se todavia. (Rossi, 1948:11)

Fornece-lhe também informações sobre a recepção seiscentista, nomeadamente a de D. Francisco Manuel de Melo, a apreciação de Faria e Sousa sobre a “*Eufrosina, malissimamente traducido en Castelhana*”, e a menção na *Picara Justina*.

A *Eufrosina* segundo Dom Marcelino Menéndez y Pelayo.

A **Menéndez y Pelayo** a *Eufrosina* interessa-lhe sobretudo em função do estudo aprofundado da *Celestina* que leva a cabo na sua monumental obra *Orígenes de la Novela*. Segue a par e passo as notas manuscritas enviadas por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, subscrevendo quase na íntegra as indicações fornecidas pela colega alemã, sem deixar, como insistiu Rossi, de acrescentar-lhe uma série de informações e dados e uma leitura própria da obra. Interessa-lhe especialmente o tema na perspectiva apresentada no título «La “*Celestina*” en Portugal; imitaciones de Jorge Ferreira de Vasconcelos: La comedia “*Euphrosina*”. – Su traducción, por Ballesteros y Saavedra». ¹⁰⁷ Aí refere que:

da Comédia *Estrangeiros* de Sá de Miranda, que segundo Teófilo teria sido escrita entre 1527 a 1529, insistindo que “A Comédia *Eufrosina*, de Jorge Ferreira assinala a nova iniciação da Comédia clássica”. (Braga, 1984:273)

¹⁰⁶ Acertou em cheio. É erro de impressão. Na edição *Princeps* lê-se “1536” e não “1526”.

¹⁰⁷ Menéndez y Pelayo quando refere o facto da comédia ter saído “un pouco abreviada” não especifica que se trata imediatamente da falta do *Prologo*, aspecto que não é rectificado na sua edição. Quer dizer que, em todas as edições da tradução da comédia sempre faltou o *Prologo*, sem nunca se ter visto menção a essa ausência.

Mientras estas «*Celestinas*» se publicaban en Castilla, un ingenio portugués digno de mayor nombradía que la que logra en su patria y fuera de ella, componía tres largas comedias en su lengua nativa, tomando por modelo en todas ellas, y especialmente en la primera, el libro incomparable de Fernando de Rojas, pero sin calcarle tan servilmente como otros. Las comedias *Euphrosina*, *Ulyssipo* y *Aulegraphia*, de Jorge Ferreira de Vasconcellos, atestiguan, á la vez que el talento original de su autor, la influencia profunda que ejerció en Portugal la tragicomedia castellana desde el momento de su aparición. Ya hemos visto hasta qué punto penetró en el teatro de Gil Vicente. Es inútil hablar de poetas menores. (Menéndez y Pelayo, 1910:CCXXVIII)

Estes dois titãs de erudição¹⁰⁸ partilhavam o mesmo amor pelo rigor e pelo aprofundamento dos estudos literários. Também não faltava a ambos faro para a caça. Exemplo desse faro exercitado, encontramos-lo na formulação de respostas às perguntas levantadas por Carolina Michaëlis sobre a(s) data(s) de composição da *Eufrosina*. Seguindo caminhos apontados pela colega alemã, “erro de imprensa da última reimpressão”, subscreve também que deverá haver erro tipográfico, o que se viria a confirmar através da edição *princeps*. Efectivamente nesta edição, a *Carta* traz a data de “20 de Dezembro de .536”. Depois de Carolina Michaëlis de Vasconcelos é Menéndez y Pelayo quem mais estuda, interpreta, contextualiza e valoriza a obra de Jorge Ferreira de Vasconcelos, denunciando uma gritante e injusta constatação:

Tan ingratos y olvidadizos han sido los portugueses con un escritor de tanto ingenio y cultura, de tan rica y sabrosa locución y tan útil para la historia de las costumbres peninsulares. (Menéndez y Pelayo, 1910: CCXLII)

Mendes dos Remédios (1867 –1932), um dos grandes vultos da História da Cultura em Portugal, o professor da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, a quem se deve a fundação da revista *Biblos* e a *Revista da Universidade de Coimbra*, relembra na sua *História da Literatura Portuguesa*, em 1914, o apreço com que o dramaturgo era mencionado pela recepção seiscentista e setecentista e os pareceres antigos de Severim de Faria, retomados por Francisco Dias Gomes, onde Jorge Ferreira de Vasconcelos aparece como:

autor de três comédias *Eufrosina*, *Ulysipo* e *Aulegraphia*, todas acolhidas com grande entusiasmo pelos contemporâneos e que na realidade revelam muita aptidão dramática. Pena é que estas comédias sejam hoje tão raras, que a sua leitura só é permitida a algum feliz bibliógrafo. (Remédios, 1914:178-179)

¹⁰⁸ Haverá que esperar mais quatro décadas para que um outro titã, o insígne lusitanista Eugenio Asensio, ultrapasse este esforço e esta atenção, realizando, por uma lado, um trabalho memorável, de descoberta de textos quinhentistas portugueses e, por outro, os seus estudos, como é o *Prologo* à edição *princeps* da *Eufrosina*, em 1951.

A *Eufrosina* de Aubrey Bell na Academia das Ciências

Se não será com a edição de Aubrey Bell em 1918, que teremos uma edição crítica da *Eufrosina*, ou um trabalho de investigação, conforme vinha preconizando D. Carolina Michaëlis, e que o próprio Aubrey Bell haveria de ser o primeiro a reconhecer, também é verdade que, na sua *Introdução* à edição da obra, se encontra uma série de informações que, embora polémicas, como a irredutibilidade quanto à existência de edições anteriores àquela que está a editar, a de 1561, são bastante válidas. Um trabalho de grande investimento a que não seria insensível um crítico como Eugenio Asensio.¹⁰⁹

Um outro aspecto que deverá ser salientado em relação ao autor da *História da Literatura Portuguesa*, obra que demoraria 50 anos para sair na tradução portuguesa, é o enorme apreço e admiração que Aubrey Bell nutria pela nossa literatura. Ainda há pouco, Angel Marcos del Dios, professor de Filologia da Universidade de Salamanca, mencionava o entusiasmo e a enorme conta em que Bell tinha a literatura portuguesa, que considerava um milagre, como a da Grécia. Interrogava-se o catedrático salmantino “Como é que um pequeno país tem uma literatura tão grande?!” E refulgia de admiração!

A última nota que Aubrey Bell escreveu na sua *Introdução*, minimizando um pouco o trabalho de Menéndez y Pelayo, acusando-o de ter decalcado as notas enviadas por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, sem trabalho próprio, valer-lhe-iam duras e contundentes críticas (Rossi:1948:6). Quanto às obras, reclamava também, em 1919, o que ainda está por acontecer, a publicação de edições correctas e acessíveis das três comédias.

Nesse mesmo ano, do outro lado do atlântico, **Cândido de Figueiredo** (1846 – 1925) escreve o artigo *A Eufrosina e a Sabedoria das Nações*, um olhar do ponto de vista linguístico em relação à primeira comédia de Vasconcelos, encarando-a como o repositório de um manancial de anexins, adágios e provérbios. Considera que é uma obra que “reflectiu a sabedoria das nações”, e que,

a *Eufrosina*, sendo uma das mais valiosas representações da nossa literatura quinhentista, tem amplos direitos a ser muito mais conhecida e apreciada, do que é realmente, entre os nossos contemporâneos. (Figueiredo, 1920:17)

¹⁰⁹ Foi quanto às datas das edições da *Comedia Eufrosina* que o seu trabalho se tornaria mais polémico e até desrazoável, ao pretender, contra tudo e todos negar o que já se tornava uma evidência: haver edições da comédia anteriores à edição de 1561, como mais à frente se verá. Esta posição irredutível grangeou-lhe algumas críticas não muito simpáticas, ampliadas pela responsabilidade acrescida de se tratar de uma edição promovida pela *Academia das Ciências de Lisboa*.

Carolina Michaëlis de Vasconcelos, no ano seguinte, em 1921, haveria de subscrever mais uma vez essa necessidade, almejando alcançar o *Tesouro do antigo Teatro português*, depois, segundo ela, das perdas sofridas, quer pela acção da censura inquisitorial, quer pelo “proverbial desleixo português em conservar” o seu património. Relembrava na *V Nota Vicentina* que

Da mesma maneira carecem ainda de reimpressão condigna a *Ulisipo* e a *Aulegrafia*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos, os *Estrangeiros* e os *Vilhalpandos* de Sá de Miranda. (Michaëlis de Vasconcelos, 1949:591)¹¹⁰

Em 1922, **J. M. Teixeira de Carvalho** (1861 –1921), escreve um artigo crítico com o sub-título *Notas à margem do recente estudo do sr. Aubrey F. G. Bell, sobre a edição de 1561*, uma contribuição sobre as edições quinhentistas de Jorge Ferreira de Vasconcelos. A tese de Aubrey Bell, defendendo a inexistência de uma edição da *Eufrosina*, anterior a 1561 é posta em causa “Ultimamente tem-se querido provar a não existência duma impressão de 1554, ou pelo menos na elaboração dum texto para esse fim” (Carvalho, 1922:9). Teixeira de Carvalho remete para as conclusões de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, para os testemunhos de Salvá, de Brunet e mesmo de Menéndez y Pelayo. Assinala ainda duas obras, o *Manual Bibliográfico*, de Ricardo Pinto de Matos, na página 264, e *O Movimento Tipográfico em Portugal no século XVI* de Sousa Viterbo, onde este erudito deixou escrito uma observação importante à edição da *Eufrosina* de 1561, e que segundo o célebre conimbricense, não tinham sido considerados por Aubrey Bell na sua *Introdução*. Por isso, afirma:

Acredito na existência duma impressão de 1554, ou pelo menos na elaboração dum texto para esse fim. A descrição dada por Salvá (nº. 1:254) do exemplar da edição de 1560 que ele possuía, *impressa em Coimbra*, indica revisão e acrescentos parciais realizados quer no texto manuscrito ofertado ao Príncipe, quer na «suposta» edição dele em 1554. (Carvalho, 1922:9)

Teixeira de Carvalho, dissecou de maneira rigorosa os dados de que dispõe a partir das sucessivas descrições deixadas pelos diferentes bibliógrafos e livreiros, e o conhecimento que vai obtendo à vista dos exemplares que vai encontrando das várias edições. Comparando-as e confrontando-as conclui que há, efectivamente, uma edição da *Eufrosina* datada de 1560,¹¹¹

¹¹⁰ José da Silva Terra, em 1986, continuava a denunciar a necessidade dessas edições em “Para o estabelecimento crítico de um *corpus* do teatro português do século XVI”.

¹¹¹ A que haveria de ser comprada pela BNP, e que Asensio deplorou não ter encontrado antes de ter editado a edição *princeps*, e assim poder incluir na sua edição da *Eufrosina*, em 1951, todas as variantes quinhentistas.

que não fora considerada por Bell, na sua *Introdução* à edição da comédia. Teixeira de Carvalho apresenta neste seu estudo um trabalho de pesquisa minucioso, entrecruzando informação de diferente proveniência, confrontando novos dados com hipóteses novas, mas sempre em função do conhecimento das fontes que enumera.

“diabrura tipográfica”

Também em 1922 sai um artigo de **José Maria Rodrigues** (1857 – 1942), a que deu o nome de *Subsídios para uma edição crítica e anotada da “EUFROSINA”*. O assunto vem referido no sub-título do artigo, inserido na primeira folha: *I. Erros tipográficos da edição de 1561, que ainda não foram corrigidos.*¹¹²

Também desse ano é a *Portuguese Literature* de Aubrey Bell, atrás referida. Falando de teatro, e, especialmente do teatro de Vasconcelos e de comédias em prosa do tipo da *Celestina*, diz que:

É como escritor de teatro, e, mais ainda, como prosador português, que o distinto cortesão do reinado de D. João III (1) merece lugar superior àquele que os seus desagradecidos conterrâneos, em geral, lhe concederam. (Bell, 1971:218)¹¹³

Nesta obra, impressa tardiamente em português, mantém as premissas deixadas na *Introdução* à *Eufrosina* de 1919. Refuta a data de 1554 para a edição do *Memorial*, alegando uma confusão com a data da morte do Príncipe D. João. Prevalece o mesmo engano quanto à data da 1ª edição da *Eufrosina*, insistindo que “a 1ª edição que temos é de Évora, de 1561, visto a de Coimbra, de 1560, ter desaparecido, se é que alguma vez existiu”. (Bell, 1971: 221). Remata dizendo:

É difícil encontrar outro escritor português que nos dê ideia tão nítida da época – desta última pujança de grandeza de Portugal – ou daqueles bravos, amorosos e sonhadores portugueses que consideram o Amor tão exclusivo monopólio do seu país como o foram o marfim ou as especiarias da Índia. (Bell, 1971:225)

¹¹² Numa apreciação completamente diferente da de Teixeira de Carvalho, enumera 35 exemplos de erros tipográficos, apresentando propostas de correcção. Ao acaso e tomando como exemplo o ponto nº. 3. “Eu sou dos que requerem Aretusa e comedia no mais maçorral estilo”, afirma tratar-se de uma “diabrura tipográfica”, propondo a palavra “fiuza” e o “no” como sinónimo de não. Comparando com a edição *princeps*, editada por Asensio, pode verificar-se, não haver neste caso, um erro tipográfico.

¹¹³ Aubrey Bell oferece de seguida uma nota biográfica sobre o comediógrafo já referida na Recensão biográfica.

Fidelino de Figueiredo (1888 – 1967) reporta-se à recepção das três comédias, salientando o último trabalho de Aubrey Bell, em “1913”.¹¹⁴ Tendo em conta a edição da *Eufrosina* realizada por Rodrigues Lobo, em 1616, recomenda um verdadeiro estudo das três comédias, a sua publicação em edições de confiança, com vista a restituir o texto original e a interpretá-lo, desocultando:

uma das obras mais obscuras da nossa literatura, tanto por deliberado propósito do auctor como por desfiguração do texto. (Figueiredo, 1922:148)

Para Fidelino Figueiredo, o trabalho de Aubrey Bell sobre a edição de 1561 foi um passo importante para esse desocultamento “embora não possam ser sancionadas todas as suas interpretações”. Pede a edição credível dos textos, remetendo para o trabalho de estudo textual, produzido por José Maria Rodrigues, fundador da crítica de fontes no país. Quando à *Eufrosina* refere que,

Comedia lhe chama o seu auctor e assim foi designada pelos seus ferverosos leitores, mas ella é na verdade uma novella dialogada, para ser lida pacientemente; (...), ainda que essa leitura fosse para um público, como pode inferir-se do prologo, (...). Mas uma leitura publica é coisa muito diversa duma representação scenica. Para ser lida também parece haver sido composta a *Celestina*, directo modelo de Jorge Ferreira, «o novo autor em nova invençam». (Figueiredo, 1922:148)

Se por um lado, parece seguro quando alerta para a falta de qualidades teatrais das três comédias, numa visão redutora que haveria de deixar rastro até aos nossos dias, por outro, enferma de algumas inexactidões quanto ao enredo,

A *Euphrosina* narra os amores de dois mancebos presos dos encantos duma jovem nobre, de cujo nome se intitulou a comedia”. (Figueiredo, 1922:148)

Um engano, repetido na sua *História Literária de Portugal* em 1944 e que será retomado por Luís Sousa Rebelo, no verbete do *Dicionário de Literatura* de Jacinto Prado Coelho. De facto, não é este o enredo. As duas personagens, os mancebos cortesãos, Zelotypo e Cariophilo, não partilham a paixão pela mesma mulher. Não são rivais. Opõem-se sim, mas por motivos diversos: o defenderem visões antagónicas sobre o amor, as mulheres e a vida. Fidelino Figueiredo, conclui peremptório:

¹¹⁴ É gralha ou erro. Este último é de facto de 1918. Indeadidamente afirma também que “O sr. Aubrey Bell acredita na existência duma edição mais antiga, de 1554, por inferências”, quando é exactamente o contrário; Bell não acredita em edições anteriores à de 1561. Está seguramente a seguir as premissas de Carolina Michaëlis de Vasconcelos e de Menéndez y Pelayo que são antagónicas a Aubrey Bell.

As três comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos têm um valor exclusivamente documental sobre os costumes sociaes, sobre a língua e sobre o gosto da sua época, portanto valor historico e muito limitadamente esthetico. (Figueiredo, 1922:152)

Duas ideias prevalecem aqui: a de que nas comédias se verifica uma total ausência de condições cénicas, e a de que estas se dirigem a um “público de leitores, não de espectadores” (Figueiredo, 1922:148). Ideias que seriam a partir de então retomadas até à exaustão pela crítica nacional.

Na obra póstuma de **António Joaquim Anselmo**, *Bibliografia das obras impressas em Portugal no século XVI*, publicada em 1926, indicam-se nada menos de cinco edições quinhentistas de Jorge Ferreira de Vasconcelos. Só lhe faltou catalogar a edição *princeps* da *Eufrosina* de 1555, descoberta mais tarde, na Biblioteca Nacional de Espanha em Madrid.

62. Livro primeyro da primeyra parte dos Triunfos de Sagramor Rey de Inglaterra - 1554

157. Zelotypo. Eufrosina - 1560

199. Memorial das Proezas – Anno 1567

393. Comedia Eufrosina – 1561

Supl. 4. Comedia Eufrosina – Évora – 1566.¹¹⁵

“Jorge Ferreira de Vasconcelos é outro grande nome na história do Teatro Português”

É nestes termos que **Gustavo Matos Sequeira** (1880 –1962) começa o seu longo texto sobre o autor da *Ulyssippo*. No artigo “Teatro clássico”, em *História da Literatura Ilustrada Portuguesa*, vol II, o olissipógrafo e homem de teatro, oferece uma apreciação das comédias, sob o ponto de vista do teatro. Na recensão biográfica mostrei que, embora já mencionasse algumas confusões vindas de Teófilo Braga, não deixa de referir a data da *Carta da Índia*, a partir da edição de 1561, onde se lê “1526”. Não percebendo tratar-se de um erro tipográfico da segunda edição, conjectura que Jorge Ferreira de Vasconcelos: é estudante na Universidade de Coimbra em 1526, e que “Foi aí que à sombra dos choupos e salgueiros do Mondego compôs a sua primeira obra dramática”. Com estes pressupostos errados é levado a afirmar que a “novidade” *Eufrosina* “precedeu o Teatro de Sá de Miranda em ser composta em prosa”. (Sequeira, 1930:172). Matos Sequeira sublinha que, se Sá de Miranda e António Ferreira copiaram modelos italianos, Jorge Ferreira de Vasconcelos soube adaptar esse modelo à nação, criando figuras e conflitos reconhecidos ao tempo pelos Portugueses,

¹¹⁵ Vd. II Parte - 2.1. – 21 edições e mais uma.

Jorge Ferreira de Vasconcelos, mais transigente, adaptava, descia abaixo do meio erudito, e agitava diante dos olhos dos leitores, gente nossa, figuras conhecidas, conflitos que todos entendiam. (Sequeira, 1930:172)

E porque para si todas as comédias eram “um opulento museu de etnografia nacional”, reclamava edições modernas dos textos, de leitura mais fácil:

Uma edição anotada, e esclarecida da obra de Jorge Ferreira, seria uma surpresa para o grande público, um mundo novo que se lhe patentearia, porque raros terão coragem para penetrar nessas espessas páginas onde se misturam, sem parágrafos divisórios nem sequer divisão de falas, tanto ouro etnográfico, por vezes, à falta de selecção, confundido na aparência de ganga inútil. (Sequeira, 1930:172)

Por sua vez, o fundador da *Revista Lusitana*, **José Leite de Vasconcelos** (1858 – 1941), em *Etnografia Portuguesa*, vol. I, de 1933, chama a atenção para algum desconhecimento sobre o riquíssimo adagiário contido na obra de Jorge Ferreira de Vasconcelos, e que,

quasi escusaria de se tornar a dizer, como se disse no *EE*, I, 115, que causava mágoa iniciar a bibliografia adagiária portuguesa com a menção de uma obra estrangeira. Mais uma vez é preciso vir à lide combater a falta de conhecimento sobre obras portuguesas. (Leite de Vasconcelos, 1980:239)

Em 1933, **Mendes dos Remédios** em “As comédias de Sá de Miranda”, *Miscêlanea de estudos em honra de D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos*, a propósito do itinerário de Sá de Miranda, ocupa-se de novo de Jorge Ferreira de Vasconcelos, concluindo que não se podem atribuir a mera casualidade tantas citações comuns e tantas coincidências entre as obras. Sobre este artigo e seus pressupostos, nos quais é apontada a presença de uma série de frases comuns entre a prosa de Sá de Miranda e as comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos, Eugenio Asensio ripostará, dizendo que em rigor a maioria das locuções ali reunidas são tesouro comum da época, embora reconheça que Ferreira de Vasconcelos se havia “empapado” na prosa de Sá de Miranda. (Asensio, 1951: LXIII)

No ano seguinte, **Georges Le Gentil**, em *La Littérature Portugaise*, uma obra completada posteriormente por Robert Bréchon, ao falar acerca do teatro do Renascimento e da sua tradição escreve que o comediógrafo, ocupando uma posição intermediária entre o teatro clássico de Sá de Miranda e o teatro popular de Gil Vicente mereceria mais, e que: «Il vaut mieux que sa réputation, qui a très vite pâli.». (Le Gentil, 1995:47)

O mesmo crítico constata ainda que, se pela erudição se aparentam às comédias humanistas e italianisantes, pela personagem da alcoviteira, pela extensão “*beaucoup trop longues por être jouées*”, continuam a tradição da *Celestina*, daí a sua fortuna em terras de Espanha.

“Convém que as obras deste escritor se tirem do esquecimento e até desprezo em que jazem.”

Em 1936, **Agostinho de Campos**¹¹⁶ (1870 – 1944), no sugestivo artigo *Coimbra na “Eufrosina”* reflecte acerca do modo como a velha cidade universitária está presente nesta comédia, mostrando como na obra transpira pouco apreço e pouca gratidão pela cidade. Esta ideia também se encontra em Anson Piper, quando afirma que, fora de Lisboa e da Corte, Ferreira de Vasconcelos se sente no desterro. Outras impressões certeiras e justas, em jeito de desabafo, foram deixadas pelo organizador dos 24 volumes da *Antologia Portuguesa*:

Jorge Ferreira de Vasconcelos é menos lido, pelos próprios que se prezam de cultos, do que devia ser e convinha, a tal ponto que até a crítica mais ou menos erudita parece por vezes não o conhecer bem.

Já achámos escrito não terem as suas obras valor estético de *modo nenhum*. Cremos que esta ou semelhantes opiniões devem e hão-de reformar-se, mediante estudo mais atento da produção, dialogada ou narrativa, do grande prosador quinhentista.

Qualidade mestra sua, e bem literária, e bem estética, é o dom de observação, aplicado em vários sentidos: aos costumes, às almas, à linguagem. Exercido este dote no diálogo natural, liberto da acumulação artificiosa e quási-desportista de anexins, frases feitas e profusas citações clássicas, produziu páginas de atraente e significativo realismo antes do Realismo. (...).

No dia que for possível qualquer acção prática, no sentido da verdadeira cultura nacional, as suas obras hão-de ser reeditadas, para se estudarem, enfim, como merecem. (Campos, 1936:13-14-15)

Este texto, além de ser um sólido e apaixonado contributo a favor de uma obra artística ímpar, repetidamente minimizada (percebe-se aqui uma reacção crítica ao que Fidelino de Figueiredo, e outros, iam escrevendo), parece subscrever as críticas que Carolina Michaëlis de Vasconcelos endereçava aos portugueses, quando os acusava de desleixo face ao seu próprio património. No último parágrafo, deixa claro que, com um outro enquadramento político e cultural, onde pudesse imperar e existir uma “acção prática”, a favor da cultura nacional, as obras de Vasconcelos seriam editadas, estudadas e usufruídas como merecem.

¹¹⁶ Companheiro juvenil de António Nobre em Coimbra a quem o poeta do *SÓ* chamava de “Agostinhas”.

***Eufrosina*: “princesa cativa” e obra de Arte**

Karl Vossler (1872 – 1949) foi de uma extrema sensibilidade à obra de Ferreira de Vasconcelos, como reconheceu Eugenio Asensio, ao lembrar que foi sobretudo enquanto objecto estético que o filólogo-filósofo alemão considerou a *Eufrosina*. Foi mais, foi como teatro, e como grande teatro do ser humano. Falou da obra com grande simpatia e compreensão, adjectivando-a de “delicioso drama”, em *Escritores Y Poetas de España*. No capítulo “La Eufrosina” Vossler chama a esta comédia, “princesa cativa” à espera da redenção e da libertação do esquecimento. Prossegue dizendo que só um português o poderá fazer, tarefa não fácil, segundo ele, pois que, mesmo ultrapassadas dificuldades de várias ordens, ainda assim o texto continuará flutuando no ar,

No se encuentra facilmente nada parecido en que pueda hallarse un punto de referencia, ni en el cortesano y popular Gil Vicente, ni en el erudito Saa de Miranda, ni tampoco en el teatro castellano del siglo XVI. (Vossler, 1944:148)¹¹⁷

Depois de Lope de Vega, de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, de Menéndez y Pelayo e de Agostinho de Campos, é na apreciação filosófica/estética de Karl Vossler, que se encontram algumas das mais sugestivas e cativantes perspectivas sobre a *Eufrosina*.

Entretanto, na *História Literária de Portugal* de Fidelino de Figueiredo, continua a escamotear-se o valor estético da obra dramática de Jorge Ferreira de Vasconcelos insistindo-se na ideia de que se trataria de “Teatro para se ler”, ou de “longas narrativas dialogais”, e realçando-se sobretudo que “É muito grande o valor documental destas três comédias sobre os costumes sociais, sobre a língua e sobre o gosto”. (Figueiredo, 1944:133) Continuam a constar algumas informações que não correspondem ao enredo da história e da situação dramática das personagens da *Eufrosina*, como: “O entrecho conta os amores de dois mancebos, presos dos encantos de uma jovem nobre, a que dá o nome à comédia” (Figueiredo, 1944:134), o que não corresponde minimamente à verdade pois, na obra não se verifica semelhante situação dramática, a de haver dois servidores da mesma donzela.

¹¹⁷ Na versão original, “*Eufrosina*”, *Südliche Romania* (pp. 145 e segs.), *Revista Corona*, 1938.

As Conferências do Século e o Teatro Português

Em meados do século passado, o professor universitário e ensaísta **Álvaro Júlio da Costa Pimpão** (1902 – 1982), numa conferência, intitulada “As correntes dramáticas da literatura portuguesa do séc. XVI”, retoma a velha questão da falta de textos,

tais como a crítica moderna os exige. É uma coisa que esquecemos com frequência, esta questão dos textos, embora muito se escreva...à margem deles! (Pimpão, 1947:136)

E, continua:

De Jorge Ferreira de Vasconcelos, só temos, em edição moderna, legível, a *Eufrosina*, nos Monumentos da Academia das Ciências de Lisboa, já mais de uma vez citados. (...) Quer dizer: não temos ainda hoje o *Tesouro do antigo Teatro português*, e, como já em 1922 assinalava Carolina Michaëlis, falta-nos um *Corpo* inteiro de edições críticas, legíveis e comentadas, sobre que o estudioso possa formular o seu juízo com segurança, e dar mais larga e fundamentada base às beneméritas tentativas de Teófilo Braga, no volume *Escola de Gil Vicente*, que remonta a 1898, e de Gustavo Matos Sequeira, no importante estudo à mesma Escola consagrado na *História da Literatura Portuguesa Ilustrada*! (Pimpão, 1947:138)

Mas, uma vez mais, só quase se fala da *Eufrosina*! Não deixa de ser difícil de aceitar que a crítica portuguesa não estenda o seu estudo à globalidade da obra dramática, e que continue a oferecer uma recepção parcial, assente apenas na primeira comédia. Oscilando entre várias perspectivas, opta por ver as comédias como objecto estético, ressaltando no entanto que

a primeira das três obras dramáticas de Jorge Ferreira, não sendo uma obra propriamente dramática, contém algumas situações que só não são dramáticas porque falta ao diálogo o movimento necessário.(Pimpão, 1947:150) ¹¹⁸

Não sendo aqui o lugar para interpelar este juízo literário, produzido por um estudioso para quem “O maior mérito da *Eufrosina* é, porém, o da linguagem e estilo” (Costa Pimpão, 1947:153) é de assinalar que estas *Conferências*, promovidas pelo Jornal *O Século*, foram uma ocasião rara em que se promoveu uma reflexão sobre *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*, inserindo no “debate” alguns aspectos do texto dramático e da representação. Conferências meritórias, a que não terá sido alheio o esforço e a dedicação de um grupo de intelectuais portugueses e estrangeiros interessados no teatro português.

¹¹⁸ Remeto para IV Parte – À procura da dimensão teatral nas comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos.

“Lisboa”: uma experiência cénica de Gustavo Matos Sequeira

Na noite de 25 de Outubro de 1947, enquadrado nos 800 anos da Tomada da cidade de Lisboa aos Mouros, **Gustavo Matos Sequeira** apresentou a um público selecto no Teatro Nacional, uma versão livre construída a partir do texto da *Comedia Ulysippo*. Não acreditando nas virtualidades do texto que o inspirou, atirou-se à criação de um outro texto a que chamou *Lisboa*. Escreveu o insigne olissiponense no prólogo desta sua peça que:

Esta «Lisboa» de agora, dividida em 3 actos e 5 quadros, não é um «arranjo», uma adaptação ou uma interpretação; é somente (passe a impropriedade) uma versão para hoje da vida lisboeta de há quatrocentos anos, conseguida à custa da tradução, em tempo, da admirável e humana comédia de Jorge Ferrereia de Vasconcelos”. (Sequeira, 1948:4)

Várias razões concorreram para que a versão estreada em 1947 e publicada no ano seguinte, esteja a léguas de distância da *Ulysippo*, pelo que é difícil concordar com Gustavo Matos Sequeira, quando declara não ter esta sua peça em 3 actos, perdido o “perfume original” do texto de Jorge Ferreira de Vasconcelos.

Do ponto de vista da recepção da obra de Jorge Ferreira de Vasconcelos, a segunda metade do século passado começa com chave de ouro. Em 1950, **Eugenio Asensio**, presenteou-nos com um assinalável número de descobertas, a partir da exploração do filão madrilenho, dando ao prelo *Una pieza desconocida del siglo XVI : El «Auto dos Satiros»*, no *Bulletin d’Histoire du Théâtre Portugais*. Já então estaria a preparar a edição de 1951 da *Eufrosina*, pois já refere que as figuras do frontispício da edição do auto encontrado aparecem várias vezes na edição *princeps* da *Comédia Eufrosina* feita por João Barreira em 1555. Adverte que as figuras, embora similares, têm um acabamento completamente distinto: mais perfeitos na *Eufrosina* e mais toscos na edição do *Auto dos Satiros*.

É também desse ano, o estudo sobre “O Teatro primitivo e os Descobrimentos”, incluído na obra *A épica Portuguesa no século XVI*, de Fidelino Figueiredo. Aí se refere o exemplo do Torneio de Xabregas, retratado no *Memorial* como um momento de teatro “à antiga portuguesa”:¹¹⁹

Ali assistimos a uma serôdia reviviscencia do theatro medieval, na sua direcção cavalheiresca, simulação de torneios, mas agora com recuo esthetico, porque esse espectáculo voltou ao ar livre e reduziu em muito a cooperação da palavra, sem nada conservar das adherencias de origem maritima e colonial, que encontramos no serão de 1501. Todavia, essa descrição de Jorge Ferreira de Vasconcellos tem interesse histórico-

¹¹⁹ Ver III parte - 5. 6. O Teatro de Corte na Rua - Xabregas 1550.

literario, por motivo do cerimonial e da nomenclatura desse velho teatro. Lá encontramos a mesma preocupação de luxuosa indumentária, “as invenções”, as cimeiras, e as “letras”, uma dellas de Garcilaso de la Vega, os animais exóticos, e o elemento mythologico, sem esquecer um Tritão, embaixador de Neptuno, um ethiope e uma bruxa. “Ethiope”era designação summaria das raças negras. (Figueiredo, 1950:144)

Este texto resulta ainda numa apresentação de noções gerais sobre teatro e, em particular, sobre o teatro renascentista, e do que considera serem as suas duas grandes vertentes: um teatro assente na imagem, tal o caso do peninsular e vicentino, e um outro assente no texto, o italiano, de predomínio da palavra sobre a mímica. Inesperadamente, oferece-nos uma arrumação de ideias pertinente e importante para os estudos sobre a evolução do teatro em Portugal.

A *Eufrosina*, segundo Eugenio Asensio

Finalmente, em 1951, sai em Madrid a edição da *Comedia Eufrosina* “texto de la Edición príncipe de 1555 con las variantes de 1561 y 1566. Edición, prólogo y notas de Eugenio Asensio. CSIC – Instituto Miguel de Cervantes. Madrid 1951”. José V. de Pina Martins, amigo pessoal e admirador da obra crítica de Asensio, não foi parco em elogios:

Não cremos que sobre a literatura portuguesa do séc. XVI, haja trabalho mais lúcido e mais exacto. (Pina Martins, 1972:261)

Com este trabalho notável atingiu-se um ponto de chegada de excelência e um ponto de partida desafiador. Se, durante toda a primeira metade do século XX, a recepção à obra foi pensada a partir da edição do lusitanista inglês Aubrey Bell, repetida e evocada à exaustão, embora soassem algumas vozes dissonantes, a partir do magnífico *Prologo* que **Eugenio Asensio** escreveu para a edição de *Eufrosina*, a crítica regozijaria, num consenso inabitual, em torno desse estudo e dessa erudita edição.¹²⁰

Aqui chegados, enveredarei por sintetizar a posterior recepção à obra de Jorge Ferreira de Vasconcelos, até porque, a maior parte dela, e tomando de empréstimo o tom do lusitanista de Murieta, consiste em meras derivações do que este deixou escrito em 1951.¹²¹

¹²⁰ Excepto talvez uma, ou mesmo duas, vozes dissonantes.

¹²¹ Murieta é uma aldeia perto de Pamplona, aonde nasceu e se encontra sepultado Eugenio Asensio.

Depois de Asensio...

No mesmo ano do estudo de Asensio, sai uma tese de Licenciatura em Filologia Românica de **Marcos Luiz Lima Viana** que, embora pedindo desculpas pelas próprias “limitadas possibilidades”, pretendia “contribuir para que se levante um pouco o véu do esquecimento injusto que envolve uma grande figura das letras portuguesas” (Viana, 1951:3-4), continuando um discurso já muito gasto e difícil de aceitar. Nesse ano lê-se no *Manual Del Librero Hispanoamericano*, de Antonio Palau y Dulcet, a referência à impressão de 1560, edição tão almejada por Eugenio Asensio, cujo desaparecimento tanto deplorou, apresentada durante muito tempo como a 1ª edição da *Eufrosina*. Armando Martins [Janeira] em *O Teatro Moderno* insiste na irrepresentabilidade das comédias. (Martins, 1951:55)

No ano seguinte, **I. S. Révah** faz jus ao trabalho de Asensio, por oposição ao trabalho anterior de Bell. Refere a “Excelente análise estética”, reflecte sobre “Os três estilos sobrepostos na comédia” e as “Relações da obra com a censura inquisitorial”, relembrando que para Asensio, o erasmismo havia entrado no nosso país através das rainhas castelhanas. Nesta sua recensão crítica escreve que:

Cette édition de la *Comédia Eufrosina* s’annonce donc comme une très importante contribution à l’histoire de la littérature et de la culture portugaise au XVI^e siècle. Il fait souhaiter que Mr. Eugenio Asensio ne retarde pas trop la publication du volume de notes qui donnera l’indispensable fondement documentaire aux nombreuses et originales affirmations de son Introduction. (Révah, 1952:271)¹²²

Na mesma publicação, o *Bulletin d’Histoire du Théâtre Portugais*, aparece num texto de **Crabbée Rocha** «Présence et absence du théâtre portugais», uma leitura pertinente e certa sobre a falta de terreno propício ao desenvolvimento do teatro português. Falando dos requisitos e caminhos para a Comédia portuguesa, a autora refere a *Aulegrafia* como ponto extremado desse caminho. São aqui colocadas algumas perguntas, interrogações que ficariam sem resposta e, num tom trágico-poético, denuncia-se que os protagonistas do teatro vivem um “cauchemar de héros à dérive”, debatendo-se “désespérément dans l’Enfer des bonnes intentions qu’est le théâtre portugais”. (Rocha, 1953:74)

No ano de 1954, **Anson C. Piper** inicia a produção de uma série de estudos, 5 no total, sobre Jorge Ferreira de Vasconcelos. Neste primeiro artigo “Jorge Ferreira de Vasconcellos: Defender of the Portuguese Vernacular”, publicado na revista *Hispânia*, realça o trabalho de

¹²² É sabido que esse II volume com notas, que Eugenio Asensio havia prometido, infelizmente, por contrariedades várias, não viria a realizar-se.

Vasconcelos que, através das “novelas” alcançou elevar a língua portuguesa a língua literária, num tempo em que imperava a moda do castelhano e a do Latim. No final do artigo refere:

The present study is a modest attempt to bring to light one of Ferreira's many “treasures”: His stalwart defense of the Portuguese vernacular. (Piper, 1954:404)

António José Saraiva, em *História da Cultura em Portugal*, vol II, tomando como campo de análise, os meios e agentes de cultura, a saber: a Universidade, a época, a língua, refere:

E é muito significativo o caso do teatro irrepresentável (Miranda, Ferreira e Ferreira de Vasconcelos) destinado unicamente à apreciação dos conhecedores de certos valores literários e linguísticos. (Saraiva, 1955:152)

Com **Hernâni Cidade** em *Luís de Camões. Os Autos e o Teatro do seu Tempo*, não é maior o entusiasmo pelo teatro clássico, mesmo reconhecendo-lhe propósitos “profundos, largos e sérios”. Embora Hernâni Cidade evoque o “desenvolvido estudo” de Eugenio Asensio, insiste ainda em erros já rectificadados nesse trabalho, como a data da *Carta da Índia* não ser de 1526, mas, sim “1536”, situação esclarecida através da publicação da edição *princeps*. É um pormenor, mas significativo, pois mostra como estes estudos reflectem uma certa desatenção e desfazamento em relação às últimas e mais significativas contribuições, não permitindo fazer avançar a investigação em bases mais sólidas.

Moisés Massaud, em 1957, edita, em São Paulo, a tese de Doutoramento, *A Novela de Cavalaria no Quinhentismo Português. O Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda de Jorge Ferreira de Vasconcelos*, fechando este seu trabalho com algumas conclusões biográficas. **Eduardo Albin Beau**, assinala a importante contribuição da obra de Ferreira de Vasconcelos para a dignidade e universalidade da Língua Portuguesa, em *Estudos*, no ano de 1959. Entretanto, na 4ª edição de *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas*, 1º volume, Hernâni Cidade refere que os quinhentistas Sá de Miranda, António Ferreira e Ferreira de Vasconcelos tentaram imitar o teatro greco-latino, mas que, mais do que teatro, seria o perfeito domínio da língua a imperar nestas obras, uma aproximação à reflexão de António José Saraiva. Conclui que:

Lêem-se, porém, com mais interesse as comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos. Irrepresentáveis como as de Miranda, até mesmo por sua abundância verbal, que dissolve em intermináveis diálogos ou monólogos o interesse da acção, já de si muito reduzida. (Cidade, 1959:285)

Nos anos 60, surge o trabalho de **I. S. Révah** intitulado *La Censure Inquisitoriale Portugaise au XVI siècle* dedicado ao estudo dos Índices Inquisitoriais, uma questão intimamente relacionada com a fortuna e atribulação da obra impressa de Jorge Ferreira de Vasconcelos. Do outro lado do mundo, em Buenos Aires, **Maria Rosa Lida de Malkiel**, numa obra extensa, *La originalidade artística de La Celestina*, por diversas vezes menciona a primeira comédia, a *Eufrosina*, na perspectiva do legado e da influência deixada pela *Celestina*.

António José Saraiva, em *História da Cultura em Portugal*, no tomo III foca aspectos cruciais da recepção como, a acção da Censura na produção literária de Jorge Ferreira de Vasconcelos, enquadrada num fundo de “repressão da heterodoxia”, na atmosfera erasmiana e o no clima de livre pensamento respirado nas obras. Assinala as relações intertextuais entre as obras de Jorge Ferreira de Vasconcelos e Luís de Camões; a estadia em Coimbra; a linguagem; o tema do Amor. António José Saraiva, leitor atento das suas comédias, chama a atenção que:

Ocorre perguntar qual é no séc. XVI a linguagem viva, que não encontramos nem no conceptismo do Cancioneiro Geral, nem no eruditismo de João de Barros e de António Ferreira. (...) A resposta encontramos-la parcialmente nas comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos, em que se pretende captar a linguagem viva de certos meios, enlaçando-a com a erudição humanística, misturando os aforismos populares com as sentenças dos clássicos, e dando ao conjunto uma categoria artística. (Saraiva, 1962:523)

Claude-Henri Frèches em *Le Theatre Neo-Latin au Portugal*, denuncia e enumera as lacunas e obscuridades de que padece, por variadíssimas razões, a História do Teatro Português:

Textes ou documents inaccessibles, polémique, préjugés, redites incontrôlées, négligence des sources, défaut même de méthode ou de sens critique, tout cela a singulièrement contribué à répandre l’obscurité sinon l’erreur, en dépit de travaux illustres, réputés exacts. (Frèches, 1964:X)

As consequências desta síntese mortífera saltam à vista. O teatro português é percebido como *terrae incognitae*, malgrado o empurrão nos anos de 46/47 com as jornadas das *Conferências do Século* e a edição do *Bulletin d’Histoire du Théâtre Portugais*, organizado por I. S. Révah, de 1950 a 1954. Quanto à obra dramática de Jorge Ferreira de Vasconcelos, sublinha que a crítica não a reconhece como autêntico teatro, ao mesmo tempo que levanta a possibilidade de poder ter havido uma versão cénica das comédias “En fait on ne sait pas s’il a existé des trois piès connues de Jorge Ferreira de Vasconcelos, des versions

destinées à la scène” (Frèches,1964:88), uma possibilidade plausível e pertinente que a crítica literária, à exceção de Carolina de Vasconcelos, nunca considera,. Em sua opinião, as personagens habituais da comédia renascentista estão adaptadas à vida portuguesa, verificando-se nas suas peças uma tendência para lusitanizar as máscaras clássicas

En somme l’auteur essaie de concilier les tendances du théâtre comique portugais, amateur de satires et de situations corsées, au langage veriste et truculent, au style porté vers certain réalisme ou naturalisme, avec les exigences des érudits admirateurs de Plaute, de Térence et des Italiens. Mais ce qui constitue justement la valeur documentaire de l’oeuvre de Vasconcelos en détruit aussi en partie la vie théâtrale. (Frèches, 1964:90)

José Pinto Loureiro em *O Teatro em Coimbra*, depois de relembrar a tríade magnífica de dramaturgos constituída por Jorge Ferreira de Vasconcelos, Sá de Miranda e António Ferreira, assinala a cidade de Coimbra como o “genuíno berço do teatro clássico” (Loureiro, 1964:3).¹²³ Este autor escreve ainda que “no ano de 1537, aqui foi escrita e possivelmente representada, segundo se infere de declaração do autor, a comédia *Eufrosina*” (Loureiro,1964:44).

No ano de 1965, **Jaime Cortesão** em *O Humanismo Universalista dos Portugueses*, “Do Amadis à Eufrosina”, oferece-nos um texto que integra a dimensão histórica da obra de Jorge Ferreira de Vasconcelos. “Nós e o Mundo”, poderia ser o sub-título deste trabalho. Por um lado, o Portugal literário do *Amadis*, por outro, o som do Oceano, a Odisseia dos Descobrimentos. A experiência vivida e o vislumbre de outros mundos. A literatura de viagens. Também o despontar de uma literatura popular casada com uma erudição renascentista. Uma perspectiva histórica que Anson Piper retomará no ano seguinte.

Da Galiza, **A. Xavier Fernández** em “Una fuente Portuguesa de “Tan Largo Me Lo Fiáis” retoma a tese defendida por Menéndez y Pelayo em *Orígenes de la Novela*, segundo a qual a *Comedia Eufrosina* é uma das fontes peninsulares do *Don Juan* de Tirso de Molina, escrito meio século depois. Cariophilo, o burlador português, personagem de *Eufrosina*, é o antecedente certo do burlador espanhol. Evocando o erudito castelhano, relembra que há uma dependência textual “desatendida hasta agora”, pelos historiadores da lenda de D. Juan (Fernández, 1966:408). Também, quanto a si, é possível que o ilustre crítico Menéndez y Pelayo “presintiera analogias y semejanzas entre la *Comedia Eufrosina* y el *Tan largo me lo fiáis* mucho más profundas de las que existen entre aquélla y *El Burlador de Sevilla* (Fernández, 1966:409). Em conclusão:

¹²³ Como seria também o seu túmulo, segundo as expressivas palavras de Luís Francisco Rebello (Rebello, 2000:60).

el texto de *El Burlador de Sevilla*, en más de una faceta, y el texto del *Tan largo me lo fiáis*, en cuatro áreas bien definidas, dependen textualmente de la *Comédia Eufrosina*, en su original portugués, de Jorge Ferreira de Vasconcellos. (Fernández, 1966:418).¹²⁴

António José Saraiva na *História Ilustrada das Grandes Literaturas – Literatura Portuguesa*, elabora uma aproximação do comediógrafo quinhentista a Almeida Garrett dizendo que em Ferreira de Vasconcelos há cenas de “fina observação psicológica” que lembrariam as do autor de *Frei Luís de Sousa* (o que deveria ser ao contrário!). É muito curiosa a observação de Saraiva quando se refere ao estilo coloquial de Vasconcelos, um estilo falado, em contra-ponto a um estilo escrito. Vejamos:

Especialmente na *Eufrosina* há cenas de fina observação psicológica e diálogos com reticências, suspensões e exclamações, que lembram já os de Garrett, ao lado de longas tiradas (...). O que é mais notável nos livros de Vasconcelos é o estilo coloquial atribuído aos personagens, estilo rico de imagens inéditas colhidas na vida quotidiana, nos objectos de uso e frequentemente na culinária, cheio de sensualidade e de imprevisto. Este estilo que Vasconcelos dá como sendo o realmente falado, revela um grande avanço em relação ao estilo escrito, sendo muito mais concreto e particularizante do que ele, sem falar já do seu poder de evocação sensorial. (Saraiva, 1966:72)

Um autor que nos oferece um olhar de fora, um olhar do outro lado do mundo, oferecendo uma perspectiva histórica do tempo e do lugar muito estimulante e produtiva é Anson C. Piper, em “Jorge Ferreira de Vasconcelos and the Spirit of the Empire”. Retoma o seu artigo de 1954 sobre a Língua, mas agora tratando, preferencialmente, aquilo a que apelida de “espírito do Império”. Para Anson Piper, mais que o interesse pelas referências de coisas e de lugares, importa-lhe a visão pessoal do comediógrafo sobre o papel de Portugal na esfera da navegação e do comércio, fazendo uma distinção aguda e objectiva, entre as glórias da exploração e da descoberta por um lado, e a grosseria do mercantilismo por outro. Piper debruça-se sobre o mar como tópico literário; sobre a fauna na linguagem das personagens de Jorge Ferreira de Vasconcelos, sobre os aspectos positivos negativos das novas realidades, onde já é visível “a warning against the dangers that lie ahead”. (Piper, 1967:48)

Também nesse mesmo ano, Anson Piper publica um terceiro artigo “The Lisbon of Jorge Ferreira de Vasconcelos”, para de novo discorrer sobre as três “novelas”, a que chamou a melhor fonte literária do século XVI. Fala do protagonismo da cidade de Lisboa na sua obra, assinalando a denúncia e crítica social que se encontra numa comédia como a *Aulegrafia*, que

¹²⁴ Vd. II Parte – 1.2. Ventos de Espanha – *aplauzo y alabanza para nuestra Eufrosina* e II Parte - 3.5. *La Eufrosina*. Tradução castelhana: sem *Proemio* e sem *Prologo*.

mostra como são visíveis o desespero e a corrupção que anda pelos ares. Sobretudo o desconcerto da vida no paço, um lugar onde poucos conseguem entrar, levando uns o galardão de outros, donde “há muytos queixosos, & poucos contentes”. Os que chegam a fazer parte da Corte exprimem o desgosto de uma postura vazia, de

Elegant manners, fine clothes, and clever conversation are the external trappings of a jaded community of ill-humored Office –seekers and calculating courtesans. (Piper, 1967:24)

Jorge de Sena, a propósito do tema da *Inês de Castro* na *Comédia Eufrosina*, aborda dois pontos sumamente importantes no seu estudo “A Eufrosina de Jorge Ferreira de Vasconcelos”. Um deles, de particular interesse, é o da representabilidade das comédias de Vasconcelos, denunciando aquilo que chama de “Os equívocos da crítica moderna acerca deste tipo de “teatro”, equívocos “lamentáveis”, que Jorge de Sena faz questão de dissecar, oferecendo neste seu texto, dois fortes e belos argumentos para a sustentação da sua e minha tese quanto à representabilidade efectiva do teatro de Ferreira de Vasconcelos.¹²⁵

João Gaspar Simões inclui na sua *História do Romance Português* referências ao *Memorial* e às comédias, melhor dizendo, apenas à *Eufrosina*. Estas informações são decalcadas do que Bell, Pelayo, e Asensio foram oferecendo. Se poderá ser compreensível e aceitável que Menéndez y Pelayo fixe o seu interesse na *Eufrosina* em função do estudo da *Celestina* e da relação directa da primeira com as letras espanholas, o mesmo não deveria acontecer com a crítica literária portuguesa, que deveria desenvolver uma visão própria sobre a obra do comediógrafo. Já o estudioso espanhol, havia alertado que o assunto não ficaria tratado por si, sendo imprescindível que os críticos portugueses se ocupassem e continuassem o estudo das obras de Jorge Ferreira de Vasconcelos, o que não aconteceu. A crítica parece ter-se limitado a repetir a análise oferecida em *Orígenes de la Novela*, no início do século. A acusação de Menéndez y Pelayo quanto à ingratidão dos críticos portugueses para com uma obra de tanto engenho, está aqui plenamente justificada.

Voltando ainda a João Gaspar Simões, diz-nos ele que Rodrigues Lobo salvou a *Eufrosina* do olvido, e ainda do “anonimato a que fora votada havia quase um século”. (Simões, 1967:166) Nada mais longe da verdade. Deveu-se, justamente, ao facto de Rodrigues Lobo não ter divulgado o nome do autor na edição que preparou, o surgimento de uma zona de ambiguidade suficiente, até ao ponto do editor vir a ser confundido, pela

¹²⁵ Vd. IV parte – 5. Remate.

posteridade, com o autor da comédia. Um facto provado pelas muitas entradas da *Eufrosina* em seu nome, como ainda pelas inúmeras indecisões da própria recepção quanto à autoria.

Gaspar Simões subscreveu, par a passo, o resultado da comparação a que chegou Menéndez y Pelayo:

Débil na acção, já na *Comédia Eufrosina* se denunciam fraquezas que se tornarão peculiares da novelística e do teatro portugueses futuros. Mais que a intriga se impõem na peça as cenas avulsas. Ao contrário de *La Celestina*, de acção tensa e movimento seguro, na comédia de Jorge Ferreira de Vasconcelos a acção é frouxa e o movimento nulo. Uma por uma, as cenas são, porém, de uma vivacidade extraordinária. As personagens falam, discorrem, riem, gracejam, mentem, troçam; são ingénuas e ridículas, más e manhosas. Não há mais viva galeria na nossa ficção renascentista. (Simões, 1967:173)

E continua ora a oferecer, ora a recusar valor teatral à *Eufrosina*, consciente de que:

Jorge Ferreira de Vasconcelos faz o que ainda ninguém fizera na prosa portuguesa: deixa que as suas personagens falem como se não fosse ele que falasse por elas: e o adágio ajudava muito a essa despersonalização” (Simões, 1967:171)

E, embora reconheça, que a “Comédia Eufrosina vem trazer à literatura portuguesa: a acção e o diálogo”, isso não basta, contudo, para ser, em sua opinião, teatro.

Ulla Trullemans dando conta do itinerário da novela picaresca, em *Huellas de la picaresca en Portugal* com “La Comédia Eufrosina de Jorge Ferreira de Vasconcellos y la novela picaresca”, considera que a *Eufrosina* inspirou alguns autores castelhanos, como os autores d’ *A Pícaro Justina*, do *Lazarillo de Tormes*, entre outros, e Francisco de Quevedo¹²⁶ e lembra que a crítica contemporânea não julgou a *Eufrosina* com o mesmo entusiasmo. Do seu ponto de vista, Menéndez y Pelayo foi, talvez, quem com mais benevolência tratou a comédia, embora reconhecendo que tudo era “pálido y atenuado”, em relação à *Celestina*, mas vendo nessa palidez, uma “relativa originalidad” (Trullemans, 1968:74). Para Trullemans a *Eufrosina* poderia ter sido precursora da novela picaresca lusitana, o que acabou por não acontecer, concluindo que “Si fue fuente del género picaresco no lo fue en Portugal, sino en España, como también su prototipo, *La Celestina*”. (Trullemans, 1968:76)

Em 1968 saiu o *Dicionário do Teatro Português* com direcção de **Luiz Francisco Rebello**, fundador do *Teatro Estúdio do Salitre* em 1946. Este *Dicionário* infelizmente ficou incompleto indo só até à letra L. Numa das entradas, “Comédia”, Francisco Rebello, depois de falar das comédias de Sá de Miranda e de Ferreira, que considera serem pouco mais do que aplicados e frios exercícios de estilo, refere que “Há sem dúvida mais invenção (embora

¹²⁶ A que se pode juntar Lope de Vega com a sua *Dorotea*, *Filomela* e *Arcádia*.

menos teatralidade) nas comédias de Jorge de Vasconcelos”. Também nessa obra se encontram dois textos assinados por Claude-Henri Frèches sobre a “*Aulegrafia*” e a “*Eufrosina*”. Nestas duas entradas, Frèches mostra pouco apreço por ambas: quanto à primeira das peças, refere a existência como protagonista da “velha intrigante *Aulegrafia*”, (Frèches, 1968:62) mostrando não conhecer, de facto, a personagem que dá nome à comédia. Em relação à *Eufrosina*, pode ler-se na página 279 que “sem interesse dramático de maior, de acção diluída” é, sobretudo, enquanto testemunho de uma época, que reside o seu interesse.

Em 1969, **António Machado Vilhena** publica a sua edição da *Comédia Aulegrafia*, uma edição premente, cuja publicação lhe valeria duras críticas, de alguns académicos, como por exemplo as de **Giacinto Manuppella** em “*J. Fer^a. De Vasconcelos, “Comédia Aulegrafia”*”, artigo que sairá no ano seguinte. Escandalizado com a edição de António de Vilhena, onde somente diz encontrar um comentário crítico de superfície, propõe-se “rectificar os erros mais vistosos” desta edição da *Aulegrafia*, o que faz através de uma recensão crítica, bastante exarcebada. Começando por se assumir como um leitor de clássicos antigos e modernos, desqualifica a edição, insistindo na necessidade de edições críticas e comentadas das comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos:

que é dos mais esquecidos e menos populares entre quantos escritores povoam a literatura portuguesa até meados do séc. XVIII, e ainda estão à espera de alguma alma caridosa que os arranque ao túmulo e os apresente à atenção dos leitores de hoje em edições críticas e comentadas. Comentadas, sobretudo! O caso das três peças teatrais de Ferreira de Vasconcelos é típico: só a *Eufrosina* parecia ter enveredado pelo caminho justo, graças, principalmente, aos trabalhos preparatórios de dois estrangeiros (Aubrey Fitz Gerald Bell, 1918; Eugenio Asensio, 1951), mas tudo ficou por aí; a *Comédia Aulegrafia*, por sua vez, acaba de vir ter connosco após um sono de 350 anos. Diga-se desde já que acordou mal-humorada e bem pouco disposta a franquear as portas da sua mansão a qualquer transeunte *emunctae naris*... (Manuppella, 1969,1971:371).

Quanto à exigência, um pouco enfatuada, de Giacinto Manuppella, o tempo fará justiça à edição de António Vilhena, mostrando como foi um trabalho esforçado e escrupuloso.

Luciana Stegagno Picchio na sua *História do teatro português*, editada em português nesse mesmo ano, apresenta num breve relance de duas páginas, algumas informações dispersas, reconhecendo às comédias, sobretudo, um interesse linguístico:

Não obstante a indeterminação da sua figura histórica, Jorge Ferreira de Vasconcelos, literariamente falando, é uma personagem - chave deste período: ao publicar a *Eufrosina* em 1555 declara, como Cervantes meio século depois, ter substituído o palco pela imprensa, convertendo os espectadores em leitores. Mas seria a *Eufrosina* deveras

irrepresentável? O argumento da extensão que Menéndez y Pelayo invalida quanto à Celestina seria aqui menos inconsistente ainda; e de resto um crítico moderno, Eugénio Asensio, observou que sem representação, ou seja, sem o concurso dos gestos e de uma caracterização apropriada, não poucas partes da comédia seriam incompreensíveis”. (Picchio, 1969:135)

É notório que Luciana Picchio oferece uma história do teatro a partir do texto literário e não do espectáculo teatral, não considerando situações tão distintas como, palco/imprensa ou espectadores/leitores.

Também **José Pedro Machado** na edição comemorativa dos 30^a aniversário da Livraria Portugal, dedica duas páginas a Jorge Ferreira de Vasconcelos. Neste texto escrito em Maio de 1963, encontra-se o exemplo do mecanismo, viciado e viciante, da repetição até à exaustão do lugar-comum e do erro.

Não há dúvida que estamos na presença de um dos nossos mais completos quinhentistas. As dúvidas, se as houver, provirão só dos que não conhecem a sua obra, os mesmos que a menosprezam, tal como fizeram os contemporâneos do insigne prosador. (Machado, 1971:466)

De facto, não foi isso que aconteceu com os contemporâneos, pelo contrário, como se vem mostrando, a obra foi na época muito bem recebida e, se saiu de circulação, foi porque entrou nos sucessivos *Índices* inquisitoriais. Se, por um lado, a insistência neste tipo de discurso torna a recepção muitíssimo repetitiva, por outro, quando este autor referiu novas contribuições, como a de Eugenio Asensio, parece desconhecer esse trabalho. Por exemplo, afirma que a data da 1^a edição castelhana é desconhecida, quando já se sabia ser de 1631.

Anson Piper, no seu 5º artigo sobre o escritor, “Ferreira de Vasconcellos and the nobility”, oferece, a partir da leitura do texto da *Comedia Aulegrafia*, uma reflexão sobre o que considera constituir um legado indispensável, insistindo que o comediógrafo tem muito para dizer sobre o século XVI e que merecia ser melhor conhecido. Para ele:

The field, therefore, lies open, and a rich harvest undoubtedly awaits the patient investigator. (Piper, 1971:442)

Em sentido diferente, **Walter J. Schnerr**, em “The «Theater» of Jorge Ferreira de Vasconcelos”, refere que apesar do sucesso inicial das três comédias, a “verbosidade” do estilo e as dificuldades da linguagem limitaram a sua posterior influência nas letras portuguesas. Não considera as comédias de Vasconcelos como teatro, devido ao tamanho desmesurado do texto e à deficiente estrutura quanto à acção e à pouca consistência das

personagens. Para Walter Schnerr, ainda menos dramática que a estrutura da obra é a caracterização das personagens. Os diálogos estariam redigidos em função do tema, os tópicos, e não das personagens. São figuras-tipos que esgrimam ideias, e embora reconheça a presença de algumas cenas teatrais, é falso, quanto a si, associar estas três peças ao teatro. O máximo de teatralidade encontra-a numa cena da *Ulysippo*

The Ulysippo has more plot and intrigue than the other two pieces; in the scene of the interrupted dinner it comes closest to having stage action. (Schnerr, 1971:678)

Uma perspectiva literária que enferma de pressupostos redutores a que a análise do texto dramático das comédias procurará responder.

Na década de setenta assiste-se à produção de renovados estudos por parte de lusitanistas francófonos, sobre a literatura e dramaturgia nacional. Foi o caso de Adrien Roig com António Ferreira, de Marcel Bataillon com *Érasme en Espagne* e de Jean Subirats com Jorge Ferreira de Vasconcelos. Em 1970, **Adrien Roig** havia publicado *António Ferreira, Études sur sa vie et sur son oeuvre* e, em 1973, publica a edição crítica da *Comédia Bristo*, de 1562.¹²⁷ Neste trabalho, embora ocupando-se sobretudo do autor da *Castro*, é possível ver reflectido o esforço de combinar e relacionar os três grandes protagonistas do teatro clássico português: Sá de Miranda, Jorge Ferreira de Vasconcelos e António Ferreira.

Em 1977, Giacinto Manuppella, num breve verbete sobre a *Aulegrafia*, fala de aspectos que se prendem com a representabilidade das comédias, nomeadamente desta comédia, sobre a qual, assinala que, nem que fosse pela 2ª cena do IV acto, (de facto, uma cena hilariante, ao luar, com várias acções dramáticas em simultâneo), “poderia figurar dignamente em qualquer das mais celebradas comédias quinhentistas de Itália” (Manuppella, 1977:516). É também aqui mencionada a falta de estudos particulares sobre a *Aulegrafia*, salvo escassas referências encontradas em estudos sobre a *Comedia Eufrosina*.

Ettore Finazzi-Agrò em *A novelística portuguesa do século XVI*, de 1978, tratando da outra faceta literária de Ferreira de Vasconcelos, refere que:

O *Memorial* pode considerar-se, no seu conjunto, o ponto de chegada da evolução do romance de cavalaria português, quer no que se refere à estrutura, quer pelas suas integrantes ideológicas e estético-literárias”. (Finazzi-Agrò, 1978:47)

¹²⁷ Mais um texto descoberto pelo incansável lusitanista Eugenio Asensio.

Em sua opinião, este livro, cujo primeiro objectivo é fazer “um bom *Príncipe*, ou seja, elaborar um manual de ciência política munido duma exemplificação histórica”, permite uma comparação esquemática com o *Príncipe* de Maquiavel, dado à estampa cerca de cinquenta anos antes do *Memorial*, uma obra que se propunha explicitamente realizar os mesmos objectivos. Como, entretanto, outros livros foram aparecendo, mas sem originalidade, O *Memorial* de Ferreira de Vasconcelos deveria ser colocado na linha do:

Clarimundo, através da experiência literária do *Palmeirim de Inglaterra*, teria conduzido ao nascimento do *epos* nacional. (Finazzi-Agrò, 1978:47)

Na esteira de António José Saraiva e de José Hermano Saraiva, Hernâni Cidade tece algumas considerações, a propósito do teatro de Luís de Camões, sobre as sintonias assinaláveis entre a obra de Camões e a de Jorge Ferreira de Vasconcelos, evidência igualmente expressa por Luiz Francisco Rebello, no ano seguinte, em *Variações sobre o teatro de Camões*, no que apelida de autores com “diálogos aparentados”. (Rebello, 1980:66)

Na década de oitenta, Palma-Ferreira retoma em *Do Pícaro na Literatura Portuguesa*, no capítulo “Vestígios e influências da Picaresca na Literatura Portuguesa” algumas das conclusões do trabalho de Ulla Trulemans quanto aos cânones do Pícaro na *Celestina* e na *Eufrosina*. A propósito da presença do picaresco na *Eufrosina*, cita a referida autora quando esta dizia que: “el ambiente, la verbosidad popular, el cinismo filosófico a la par de la erudición, son los elementos que vaticinan la picaresca [na] *Comédia Eufrosina*”. No entanto, chama a atenção para o facto de que, pelo desfecho da comédia, um fim feliz, a *Eufrosina*, ao contrário da *Celestina*, se afasta das intenções últimas do pícaro “voltando as costas ao seu universo de desencanto e de pessimismo radical”. (Palma-Ferreira, 1981:28)

Mais uma vez importa colocar a mesma pergunta: Porque é que a crítica portuguesa se limita ao estudo e comparação apenas da primeira comédia, justificável no caso da crítica estrangeira, mas, inadmissível no contexto nacional?

Por exemplo, a *Aulegrafia*, ao contrário da *Eufrosina*, não acaba em bem para todos! Aí se podem encontrar, justamente, fortes doses de “desencanto e de pessimismo radical” que o próprio Palma-Ferreira elege como intenções últimas do pícaro. Será fado que a crítica portuguesa praticamente só considere como objecto de estudo a primeira comédia, a que não será alheia, concerteza, a recepção afortunada que esta obra gozou em Espanha?

Luís de Sousa Rebelo em *A Tradição clássica na Literatura Portuguesa* reflecte sobre as condicionantes histórico-culturais do nosso país, que levaram à inexistência de uma

vivência teatral em língua vernácula, vivência sem continuidade, segundo o autor, “devido essencialmente à falta de patrocínio institucional que as avigore”. (Rebello, 1982:170) Para Sousa Rebello, “Sá de Miranda, António Ferreira e Jorge Ferreira de Vasconcelos crêem todos eles firmemente numa comédia de intriga bem travada, procurando deste modo aperfeiçoar e modernizar a estrutura da farsa e do auto vicentinos”. Neste texto, fica-se com a impressão de que tudo poderia ter outro desfecho, pois havia autores e obras. Não fosse o desaparecimento da Corte em Lisboa e o ascendente da influência castelhana, consequências da monarquia dual, e talvez a situação pudesse ter sido diferente. De maneira que, seguindo a reflexão de Sousa Rebello, quando o primeiro teatro profissional é construído, já um pouco tardiamente, em 1591 “o teatrinho iria dar guarida apenas às companhias espanholas que nos visitavam”. (Rebello, 1982:171)¹²⁸

É também em 1982 que, com a chancela da Universidade de Coimbra, sai do prelo o trabalho de maior fôlego sobre o comediógrafo, além do estudo de Eugenio Asensio. Refiro-me aos dois volumes intitulados, *Jorge Ferreira de Vasconcelos - Visages de son oeuvre et de son temps*, nos quais **Jean Subirats** oferece a versão depurada da sua dissertação de Doutoramento sobre o escritor. É este o primeiro trabalho a debruçar-se sobre a totalidade da obra de Ferreira de Vasconcelos, constatando-se o estado de carência total de informações disponíveis então sobre este autor, quer no âmbito biográfico, quer quanto ao estudo crítico da obra. Neste trabalho de referência e de imprescindível leitura, não persistem dúvidas quanto ao valor estético da obra e à filiação e capacidade dramática das comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos.

João Palma-Ferreira em *Novelistas e contistas portugueses do século XVI*, depois de assinalar algumas discrepâncias biográficas, refere que:

Autor que, como comediógrafo, tem atraído as atenções da melhor crítica e escritor de confusa bibliografia, dada a forma como as suas principais obras foram publicadas, Jorge Ferreira de Vasconcelos distingue-se, no século XVI, pela originalidade do seu talento. (Palma-Ferreira, 1982:133)

Entretanto, no âmbito de estudos sobre a acção e o papel da Censura Inquisitorial na Cultura Portuguesa, e, na esteira dos trabalhos de António Baião, António José Saraiva e Israel Révah, **Raul Rêgo**, em *Os índices expurgatórios e a cultura portuguesa*, assinala a

¹²⁸ Data de 1576 a existência do primeiro edifício teatral permanente em Londres, *The Theater*, construído por James Burbage, tendo a rainha Isabel como patrona. Com capacidade para 2000 pessoas o sucesso foi imediato, e no ano seguinte, mesmo ao lado, foi construído o *Curtain*. Foi com este pano de fundo que W. Shakespeare chegaria a Londres dois anos depois.

presença das comédias de Ferreira de Vasconcelos nos sucessivos *Índices*. No ano seguinte, 1983, **Artur Moreira de Sá** oferece um estudo e uma reprodução fac-similada dos *Índices* portugueses. Conectado com o trabalho de I. Révah, os *Índices dos Livros Proibidos em Portugal no Século XVI* é uma obra a todos os títulos fundamental para a compreensão de alguns aspectos da fortuna e atribulação da obra impressa de Jorge Ferreira de Vasconcelos.¹²⁹

Também nesse ano Adrien Roig publica *O Teatro clássico em Portugal no séc. XVI*, onde, mais uma vez, são referidas as três comédias de Vasconcelos, apresentando aí, quer razões em defesa da sua representabilidade, quer argumentos no sentido contrário. Por exemplo, refere-se que:

Uma outra constatação revela que Jorge Ferreira de Vasconcelos não acreditava que as suas peças alguma vez fossem representadas: é ela a frequências com que faz os retratos das personagens e os detalhes do vestuário que indica. Numa verdadeira peça de teatro, representada, estas indicações seriam supérfluas, pois os espectadores *vêm* os actores no palco com os traços físicos, o guarda roupa, as atitudes e os gestos. (Roig, 1983:75)

Adrien Roig não repara que essas “indicações” sempre existiram nos textos dramáticos, não se inibindo os dramaturgos através das *didascálias* internas ou externas que incorporam no texto, de oferecer uma série de informações acerca de como surgem em cena as suas personagens.

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. (Roig, 1983:76-77)

No seu conjunto é um trabalho importante mas, algumas imprecisões de vária ordem encontradas no capítulo que trata do teatro de Vasconcelos, suscitam dúvidas quanto ao rigor deste estudo. Quanto ao nosso autor, não aparecem contribuições novas, apoiando-se o crítico, sobretudo, nas informações oferecidas por Eugenio Asensio e Jean Subirats.

Em “L’Outre-mer dans le théâtre de Jorge Ferreira de Vasconcelos: Donnée dramatique et équation personnelle” em *L’Humanisme Portugais et L’Europe*, Jean Subirats interroga-se em que medida o género teatral, o teatro, interessará ao historiador. Para ele:

Le problème essentiel est de pénétrer l’opacité, l’ambiguïté, la représentativité indirecte, qui voilent un réseau verbal malgré tout toujours signifiant. (Subirats, 1984:746)

¹²⁹ Vd. II Parte – 3.1. A Censura Inquisitorial.

Subirats sustenta ainda que, na obra de Vasconcelos, a História está por todo o lado. Através da língua, da cultura, da estética, da moral, das convenções e dos códigos particulares. E até, num plano mais escondido da mensagem, na expressão de uma sensibilidade aguda, transparecem as “fixations affectives”, revelando o autor, e, através dele, o grupo social a que pertence.

José da Silva Terra em “Para o estabelecimento crítico de um *corpus* do teatro português do século XVI”, denuncia o estado de carência extrema da situação “a minguia de edições críticas sérias dos textos fundamentais da literatura portuguesa”, informando que uma sua colega preparava uma edição crítica da *Comedia Aulegrafia*. (Terra, 1986:241)¹³⁰

Também em 1986, Eugenio Asensio volta a oferecer um texto imprescindível para o estudo das edições das obras de Ferreira de Vasconcelos: Refiro-me ao artigo “Para una nueva edición crítica e comentada de la *COMEDIA EUFROSINA* de Jorge Ferreira de Vasconcelos”, publicado em *Critique Textuelle Portugaise*. Para o lusitanista “La *Comédia Eufrosina* es un estupendo coto de caza para los aficionados al estructuralismo o la intertextualidad”, pelo que

El editor, o el estudioso, no debe olvidar que la imitación de la cultura clásica va acompañada de un ambicioso y patriótico intento de superación, y que la aparente orgía clásica puede estar acompañada por un contrapunto de parodia y caricatura. Pero la literatización de la vida no agota la sustancia de la *Comédia*”. (Asensio, 1986:182-183).

Quanto a Asensio é exagerado considerar a *Eufrosina* como um livro realista, por a estética do tempo não conceber uma tal estreita familiaridade entre a ficção imaginativa e a realidade. Finaliza dizendo:

El editor dispuesto a afrontar los espinosos e internacionales aspectos que envuelve un comentario de la *Comédia Eufrosina*, cuya popularidad e influencia en aquella época solamente puede compararse con la de *Os Lusíadas*, aportará una valiosa contribución literaria, lingüística y sociológica al panorama de la ficción y teatro português del siglo XVI. (Asensio, 1986:183)

Nesse ano, Jean Subirats em “Les sortilèges du rêve chevaleresque”, saído em *Cultura – História e Filosofia*, reflecte sobre alguns aspectos das mentalidades, a época de Jorge Ferreira de Vasconcelos e as duas mundividências, o real e o idealismo; a cobiça do ouro, e o sonho cavalleiresco, num quadro de profundo marasmo económico, em sintonia com a perspectiva apresentada por Anson Piper, no artigo escrito sobre o comediógrafo, em 1971.

¹³⁰ Sobre esta edição anunciada não foi possível obter quaisquer esclarecimentos adicionais, pelo que desconheço se efectivamente chegou a realizar-se.

Para Subirats, seguindo o olhar de António José Saraiva, seu orientador de tese, as três comédias são

destinées non pas à la representation mais à la lecture, *Eufrosina*, *Ulysippo* et *Aulegrafia*. (Subirats, 1986:221)

No ano seguinte, Jean Subirats, retoma os estudos vasconcelianos no artigo “Parvo e Parvoíce chez Jorge Ferreira de Vasconcelos” dando conta do particular uso dos termos “Parvo” e “Parvoíce” no teatro deste autor, para além da genérica significação oferecida em dicionários.

No *Dicionário de Literatura*, Vols. I e IV, nas entradas: *Aulegrafia*, *Eufrosina*, *Ulysippo*, *Jorge Ferreira de Vasconcelos*, da responsabilidade de Luís Sousa Rebelo, encontram-se algumas imprecisões, nomeadamente no que concerne ao enredo da *Eufrosina* e ao destino das suas personagens, quando refere que,

A táctica amorosa impõe a Cariófilo circunlóquios que atormentam Sílvia, desejosa de conhecer os afectos do primo (...) a peça termina, ao gosto do tempo, com vários casamentos felizes entre os quais o de Cariófilo com Sílvia. (Rebelo, 1987, vol. I:316)

Nunca a personagem Cariophilo se encontrou com Silvia de Sousa. Este termina casado, a contra-gosto, mas com a filha de um ourives. Silvia de Sousa, a confidente de Eufrosina, prima de Zelotypo e sua secreta enamorada, não chega a casar.

Luís de Albuquerque que havia assinado o prefácio para a edição dos dois volumes de Jean Subirats, publicados em 1982, lembra a conjectura de António José Saraiva, acerca do companheirismo entre Vasconcelos e Camões, em Coimbra, bem como entre as obras, dizendo que

António José Saraiva admitiu que entre eles se contaria Jorge Ferreira de Vasconcelos – um dos grandes escritores injustamente esquecidos do Portugal de quinhentista – baseando-se na influência que a *Comédia Eufrosina* aparentemente projectou sobre o *Auto do Filodemo*, peça teatral que Camões faria representar na Índia, em honra de um vice-rei seu amigo e protector. Uma suposição a ter em conta, mas ainda não confirmada”. (Albuquerque, 1987:152)

No ano seguinte, **Venâncio Deslandes**, em *Documentos para a história da Tipografia portuguesa nos séculos XVI e XVII*, publica o Requerimento de *Privilégio*, solicitado por Francisco Rodrigues Lobo, para a impressão da *Eufrosina* em 1616. (Deslandes, 1988:205)

Américo da Costa Ramalho no artigo “Alguns aspectos da vida Universitária de Coimbra nos meados do séc. XVI (1548-1554)”, em *Para a História do Humanismo em Portugal*, oferece uma ideia geral mas, bastante esclarecedora, sobre aspectos da Universidade de Coimbra e da convivência entre lentes e alunos, contextualizando Jorge Ferreira de Vasconcelos com a cidade e com os humanistas do seu tempo, e deixando claro considerar o autor da *Eufrosina* um humanista.

Consolación Baranda Leturio na sua edição da *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva relembra as familiaridades da *Eufrosina* com esta obra. Faz referências a Ferreira de Vasconcelos a propósito da inclusão de cartas no texto, materiais que, quanto a si, podem ter um papel meramente de exercício retórico ou tomar uma importância considerável no desenvolvimento da trama (Baranda, 1988:67)¹³¹

Em 1989, **António José Barreiros**, na *História da Literatura Portuguesa*, vol. I, na sua *Crítica destas comédias*, diz valerem estas por:

1 Anticastelhanismo da linguagem; 2 - Ótimos documentos etnográficos, verdadeiros repositórios de costumes sociais; 3 - Darem uma visão bastante completa dos vícios (Barreiros, 1989:273)

Na 13ª edição deste manual escolar, encontra-se mais uma vez a cristalização do lugar-comum, a colagem e edição de ideias soltas deixadas ao longo do tempo por sucessivos autores.

Saindo da Literatura e entrando na História, em *Mito e Mercadoria, Utopia e Prática de Navegar*, de **Vitorino Magalhães Godinho**, um livro fundamental para compreender quem são, e como são os Portugueses de Quinhentos, pode ver-se aqui a preocupação de relembrar a contribuição do “comediógrafo e dramaturgo” Jorge Ferreira de Vasconcelos pelas suas interrogações sobre o papel dos Portugueses na Índia e pela descrição de seus comportamentos e mentalidades da época. Vitorino Magalhães Godinho, referindo-se às motivações e ideais da época assinala o poder do dinheiro e da cobiça:

“Da cruzada à mercadoria: nesta evolução encontram muitos dos quinhentistas a explicação da decadência de Portugal e do seu Império, que datam (ponto de vista altamente contestável) do reinado de D. João III. Por exemplo, o comediógrafo Jorge Ferreira de Vasconcelos exprimirá os seus angustiados receios entre 1537 e 1550” (Godinho, 1990:97).

¹³¹ Vd. III Parte – 4.2.2. A *Segunda Celestina*.

Na sua *História do Teatro português*, no capítulo “Reflexos do Renascimento Europeu no Teatro Português”, **José Oliveira Barata**, deixa duas linhas sobre o comediógrafo Jorge Ferreira de Vasconcelos, falando a propósito da recepção à época do teatro de Sá de Miranda, António Ferreira e Jorge Ferreira de Vasconcelos. Segundo ele, o público,

ainda não fora conquistado por novas formas de teatro que, em muitos casos, se expressavam na sua exclusiva literariedade comprovando-se ainda hoje, como a sua representação é praticamente inviável como acontece com a produção de Jorge Ferreira de Vasconcelos (*Eufrosina*, *Aulegrafia* e *Ulissipo*). (Barata, 1991:160)

Este despreço em relação a este teatro, nomeadamente o de Ferreira de Vasconcelos, explica-se pelos anos consecutivos de lugares comuns que quase toda a crítica literária foi repetindo.

Sylvie Deswarte, em *Ideias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos*, propõe “O esclarecimento das relações entre diversas áreas do saber (Arte, Literatura, Filosofia, Teologia e Ciência)”. De uma forma muito precisa, a autora mostra a “homologia de pensamento” entre diversos artistas portugueses, (insistindo muitíssimo na proximidade entre Francisco de Holanda e Jorge Ferreira de Vasconcelos) e outros artistas europeus do seu tempo, em áreas como a pintura, a poesia, a filosofia (Neoplatonismo), e a arquitectura.

Holanda, de regresso de Itália, teve possivelmente um certo impacto no meio dos jovens letrados da Corte, poetas, dramaturgos ou escritores de diálogos, tais como Francisco de Moraes, Luís de Camões, Jorge Ferreira de Vasconcelos ou o secretário do Infante D. Luís, Jerónimo Osório. Jorge Ferreira de Vasconcelos nas suas comédias, que contêm na verdade uma abundância extraordinária de referências literárias, parece ter em mira, entre outros, o pintor teórico, com as suas preferências literárias e filosóficas, para a «trindade» de Dante, Petrarca e Platão. (Deswarte, 1992:87)

Sylvie Deswarte insiste no vasto conhecimento de Francisco de Holanda, de um *corpus* de obras e autores europeus, e, no âmbito da sociedade portuguesa, estuda a aproximação entre Francisco de Holanda e os protagonistas mais cultos da corte Portuguesa, o Infante D. Luís e a Infanta D. Maria. Uma situação que, quanto a si, deve também ser estudada, é a figura do Infante D. Luís em relação a Ferreira de Vasconcelos.

No plano político interno as dificuldades avolumam-se e, a partir de 1541, as fortalezas do norte de África são abandonadas com excepção de Ceuta, Tânger e Mazagão. Também em 1541, Lisboa assiste ao primeiro Auto de Fé, no mesmo ano em que Pedro Nunes traduz a obra de Vitruvio a pedido de D. João III e que Francisco de Holanda, vindo de Itália, chega a Portugal cheio de projectos e de planos de construções.

É com estas premissas que Sylvie Deswarte propõe uma data para a composição da *Aulegrafia*, que segundo a autora, foi escrita logo a seguir à *Eufrosina* e anterior à *Ulysippo*, o que vem contrariar toda a recepção anterior “Pensamos que se deve reter a data de 1542 – 1543 para *Aulegrafia*, logo após a redacção da *Eufrosina*”. (Deswarte, 1992:255)

Sobre a data de composição da *Aulegrafia*, António Vilhena refere no ponto II da sua *Introdução* que, “Não será, pois, aventurar muito o afirmar que a *Comédia Aulegrafia* devia ter sido escrita entre os anos 1548 e 1554”, relacionando o texto com a questão citada por Francisco de Holanda, em 1547, sobre que material usar, pedra ou tijolo, na edificação da fortaleza de Mazagão.

José Costa Miranda, em “Astolfo, personagem da *Ulysippo*” de Jorge Ferreira de Vasconcelos: Um reflexo do «Orlando Furioso» de Ariosto”, insere a *Comedia Ulysippo* numa linha literária italiana, portadora de uma “Derivação literária prestigiosa”. (Miranda, 1992:153) Este texto, muitíssimo interessante, escrito sob o ponto de vista do texto dramático, visa romper, segundo o seu autor, com diversos mal entendidos literários. Não fugindo à especificidade dos textos das comédias de Vasconcelos, sem preconceitos, integra de uma forma incisiva a *Comedia Ulysippo* numa filiação dramática, colocando Jorge Ferreira de Vasconcelos e a sua obra dramática no âmbito teatral, e chamando a atenção para este teatro “que, possivelmente, estará ainda carecendo de algum interesse mais”.

Finalmente, após 450 anos de reclusão, a 27 de Março de 1995, foi apresentada em estreia mundial a *Comedia Eufrosina*, na Igreja do Convento dos Inglesinhos em Lisboa, com encenação de **Silvina Pereira**, depois de um trabalho dramaturgico, que contou com a colaboração de Maria do Rosário L. Santos.¹³² A carreira do espectáculo produzido pelo **Teatro Maizum** estendeu-se a Coimbra e ao Porto, tendo tido a melhor das recepções por parte do público e da crítica.

No ano seguinte, em “Permanência e inovação no Teatro Português do Séc. XVI: a *Comédia Eufrosina*”, **Maria do Rosário Laureano Santos** refere a existência de três impressões de Coimbra, referindo-se a duas impressões da *Eufrosina* no ano de 1555:

A primeira edição da *Comédia Eufrosina* foi editada em 1555. Nesse mesmo ano, teve outra impressão a que se seguiram mais três: 1560, 1561, 1566. As três primeiras edições referidas foram impressas na cidade de Coimbra e as duas últimas, em Évora. (Santos, 1996:261)

¹³² Vd. V Parte – 1. 1. Ficha artística.

A existência de uma segunda impressão no ano de 1555, nunca foi referida na recepção à obra, pelo que deve tratar-se de um engano.

Também desse ano, **Teresa Araújo**, em *Dicionário de Literatura Portuguesa*, escreve um verbete onde se lê que a comédia de Jorge Ferreira de Vasconcelos “não segue os cânones da comédia nem se destina à representação em palco”. Quanto a si, “pertence ao género narrativo com os diálogos a assumirem particular importância, mas adequa-se mais à leitura”. (Araújo, 1996:485) Este tipo de apreciação, em nome de “cânones” pouco explicitados, torna-se pouco fértil, pois, é de ter em conta que o cânone tem uma ideologia, varia com a época, é a expressão de uma época. Assim sendo, o termo, só por si, explica pouco, e acaba por ter a função de minimizar a obra, arredando-a do âmbito teatral, ao mesmo tempo que alimenta e legitima a tese da “irrepresentabilidade” das comédias. Este lugar-comum constitui o principal flagelo com que se tem debatido a obra dramática de Jorge Ferreira de Vasconcelos, e do qual emerge o problema central desta investigação. Esta interpelação, com base nas diferentes categorias do dramático, será apresentada na IV Parte, tentando oferecer outros campos de análise, outros olhares, a partir da perspectiva dos estudos teatrais.

Justino Mendes de Almeida, em *Estudos de História da Cultura Portuguesa* refere-se, por três vezes, a Jorge Ferreira de Vasconcelos. A primeira vez, por questões de ortografia, etimologia, etc., as outras duas para propor estudos específicos sobre a obra: *A carta da Índia*, pelo seu âmbito histórico, e por último, as comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos, enquanto “Monumento da Língua”.

Em 1997, Jean Subirats publica, em Paris, num livro intitulado *Epístola*, os versos de Jorge Ferreira de Vasconcelos. Diz-nos o editor na badana do livro que

Um esquecimento surpreendente abateu-se sobre esta epístola de 344 versos, de uma beleza lapidar, e que faz parte das obras-primas da poesia político-moral do século XVI. Não conhecemos nenhuma mais bela nem tão patética. Ora, na maior parte das recensões da obra, ela é pura e simplesmente omitida. (Subirats, 1997:badana)

Em 1998, **Isabel Almeida**, na sua dissertação de Doutoramento, trata do *Memorial* enquanto parte integrante de um género, ao mesmo tempo que procura caracterizar a Fortuna do Livro de Cavalarias em Portugal.¹³³

Também nesse ano, Palma-Ferreira edita o *Memorial*, não se atrevendo a indagar a quem se poderá dirigir essa obra. Para Palma-Ferreira, “O *Memorial* é um livro político” mas, “Há enormes contradições no texto e na intencionalidade pedagógica de Jorge Ferreira de

¹³³ *Livros Portugueses de Cavalarias, do Renascimento ao Maneirismo*. Dissertação de Doutoramento em Literatura Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1998.

Vasconcelos”, segundo se depreende pelo que o próprio deixou escrito no Prólogo, mostrando saber o quão sujeito estava a críticas ao escrever um livro de novelas de cavalaria, pois ao tempo, já eram matérias tidas por vãs e sem fruto, isto apesar da “irónica lucidez do seu teatro”. Tendo como pano de fundo a futura tragédia de Alcácer Quibir, a 4 de Agosto de 1578,

O Memorial pode ser um dos elementos (...), para a compreensão da mentalidade trágica que leva ao colapso do país. (Palma – Ferreira, 1998:VIII)

Em 1998 é publicada a versão cénica da *Comedia Eufrosina*, apresentada três anos antes. Também nesse mesmo ano, em estreia absoluta, é representada a 18 de Dezembro de 1997, no Teatro da Trindade, a *Comedia Ulysippo*, com encenação de Silvina Pereira. Este espectáculo foi integrado nas Comemorações dos 850 anos da Tomada de Lisboa, uma iniciativa da Câmara Municipal de Lisboa, em co-produção do Teatro Maizum com o Teatro Nacional D. Maria II. Uma efeméride que pode lembrar, a experiência de Gustavo Matos Sequeira, meio século antes, mas que de facto, é completamente distinta, pois, tratou-se efectivamente da apresentação do texto da *Ulysippo*, embora numa versão cénica, ou seja, reduzida, enquanto a adaptação livre de Gustavo de Matos Sequeira, salda-se num texto da sua própria lavra, absolutamente distinto e distanciado do original de Jorge Ferreira de Vasconcelos.¹³⁴ No ano 2000, foi publicada a edição desta versão cénica assinada por Silvina Pereira e Rosário Laureano Santos.

Na 5ª edição da *Breve História do Teatro Português*, **Luiz Francisco Rebello** apelida as comédias de Vasconcelos, de “novelas dialogadas”, por uma série de razões intrínsecas dos textos,

isso faz com que as suas comédias se destinem mais à leitura que à representação, a qual só é possível com o sacrifício de cenas inteiras e de longas passagens do diálogo, como fariam aliás Gustavo de Matos Sequeira ao adaptar, sem grandes preocupações de fidelidade, a *Ulissipo*, numa versão representada em 1947 no Teatro Nacional, sob o título de *Lisboa*, e, mais apropriadamente, Silvina Pereira em relação à *Eufrósina*, meio século depois. (Rebello, 2000:62)

Em 2001, **Jorge de Sena**, na 2ª edição aumentada dos *Estudos de Literatura Portuguesa*, I, continua a proporcionar pormenores biográficos sobre Jorge Ferreira de Vasconcelos, já desenvolvido no capítulo 1.1. Nesse mesmo ano, **Diana Helena dos Santos Alves**, na dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa, intitulada *A síntese do passado*

¹³⁴ Vd. V Parte - 2. Adaptação, dramaturgia e encenação da *Comedia Ulysippo*.

e a herança do futuro nas comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos, depois de tratar de aspectos genológicos da comédia e da sobrevivência da comédia clássica no Portugal quinhentista, e de oferecer uma “transcrição tão fiel e exacta quanto possível da segunda edição da comédia *Ulissipo* (1618)”, conclui que:

As comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos ficarão também elas como exemplo: um exemplo de respeito pelo passado, de aprendizagem nas suas fontes, nos seus erros e virtudes, mas também um exemplo de atenção à contemporaneidade, de reflexão crítica sobre o presente, pois que só assim se poderá desejar alcançar o futuro, projectando-se nele. (Alves, 2008:204)

Também neste ano, **João Soares Carvalho**, assina o artigo “O Teatro – Comédia e Tragédia Renascentistas” em *História da Literatura Portuguesa, Renascimento e Maneirismo*, com erros imperdoáveis, já referidos aquando da recensão biográfica.

No ano seguinte, lê-se em *de teatro e outras escritas*, antologia de textos editados e inéditos de **Osório Mateus**, publicada com a chancela da Quimera, em colaboração com o Centro de Estudos de Teatro, um artigo de 1976 em que refere:

Continua de pé o problema de saber se se trata de textos especificamente destinados ao teatro ou se o seu estatuto não será antes o de «novelas» dialogadas, eventualmente produzidas para a leitura em salões, como o próprio A. parece explicitamente confirmar. (Mateus, 2002:70)¹³⁵

A tentativa de resposta a esta interrogação é o objecto desta dissertação. Osório Mateus argumentava que

A acção de todas elas implica uma longa temporalidade que escapa à forma canónica contemporânea do dramático. Muito diluídas, as intrigas vão cedendo lugar a uma demorada caracterização linguística dos locutores, que desenrolam longas tiradas onde se misturam catálogos da sagesa velha de aforismos e máximas. (Mateus, 2002:70-71)

Recentemente, **Isabel Almeida** tem vindo a ocupar-se do estudo da obra de Vasconcelos, quer enquanto autor de um Livro de Cavalarias, quer comparando a sua obra com obras coevas, quer ainda reflectindo sobre a acção da censura nos seus textos.

A relação intertextual entre a *Eufrosina*, o *Filodemo* e as *Cartas* de Camões, quanto à linguagem e ao estilo, ou quanto à situação dramática e à caracterização das personagens, é intrigante e tem sido objecto de alguma atenção. Após Eugénio Asensio, António José Saraiva

¹³⁵ Este mesmo texto, numa versão ligeiramente diferente saiu pela 1ª. vez no ano de 1976: “ Jorge Ferreira de Vasconcelos, in *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira*. Vol. 18, Lisboa, Editorial Verbo, 1976, cols. 751-752.

em 1962, refere que o *Auto de Filodemo*, manifesta “a flagrante influência da *Comedia Eufrosina* de Jorge Ferreira de Vasconcelos”, impressa, pela primeira vez, em 1555.

Isabel Almeida debruça-se sobre este assunto no artigo *Cores de uma manta do Alentejo – notas sobre o texto do Auto do Filodemo*, publicado no CD-Rom, *Camões – tanta guerra, tanto engano*, produção do Teatro Maizum, em 2004, relembrando a dívida deste auto de Camões em relação à comédia redigida por Vasconcelos, por volta de 1542, mas advertindo para a complexidade da questão, pois, quanto a si, a imitação/recriação, se gera vínculos, também acarreta discrepâncias.

Ainda nesse ano, a mesma investigadora, a propósito de uma obra desaparecida de Jorge Ferreira de Vasconcelos, oferece-nos o artigo “Morreram primeiro que nascessem. A propósito de livros perdidos: o caso do *Diálogo da parvoíce*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos”, saído na *Românica* no ano de 2004. Aqui se fala como alguns livros parecem desafiar o seu próprio destino, salvando-se da “morte e ruína” a que pareciam estar destinados.

Nesse mesmo ano, e também falando da acção da Censura Portuguesa, **J. M. De Bujanda** apresentou no Congresso Internacional: *Inquisição Portuguesa, Tempo, Razão e Circunstância*, a mais recente aportação em matéria de *Índices* assente no estudo comparativo das censuras portuguesa e espanhola. Aí se falou do “ataque” nos *Índices* portugueses, às obras de ficção, em cujo rol se encontram as comédias *Eufrosina* e a *Ulysippo* (De Bujanda, 2007:457), e, de certa maneira a *Aulegrafia*, se perspectivarmos a sua não edição numa óptica de uma possível censura preventiva.¹³⁶

Em 2005, Isabel Almeida retorna ao comediógrafo em duas publicações: o verbete “Jorge Ferreira de Vasconcelos” publicado na enciclopédia *Biblos* volume V, mencionado na recensão biográfica e um estudo para a *Península - Revista de Estudos Ibéricos*, *Aulegrafia: “rascunho da vida cortesã”, “largo discurso da cortesia vulgar”*.

Em Março de 2007, Maria Rosário Laureano Santos apresentou uma dissertação de Doutoramento, na Universidade Nova de Lisboa, com a edição crítica da *Comedia Ulysippo*.

Helena Costa Toipa publica “A influência da comédia clássica em Ulissipo de Jorge Ferreira de Vasconcelos”, onde afirma que as comédias de Sá de Miranda e de António Ferreira seguem a regra das 3 unidades, o que não acontece, segundo a autora, com as comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos.

¹³⁶ Vd. II Parte – 3.3. A censura preventiva

As figuras que percorrem as três comédias, que não respeitam a lei das três unidades e se espraíam em longos e densos diálogos, correspondem a alguns tipos clássicos, alguns com marcas muito próprias. (Toipa, 2007:101)

Ver-se-á, na IV Parte desta dissertação, depois da análise dos textos das comédias, como, nelas se encontram as três categorias do dramático: espaço, tempo e acção e de que modo são consideradas.

Em 2008 a mesma autora, noutro artigo, “O jovem apaixonado nas comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos”, afirma que “As comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos põem em cena, entre muitas personagens, duas espécies de jovens apaixonados”, adoptando uma terminologia teatral muito precisa que, rapidamente recusa pois, logo a seguir, conclui dizendo que embora devedoras das comédias clássicas,

Os seus extensos diálogos, no entanto, tornam estas comédias mais próximas do narrativo que do dramático, mais próprias para ler que para representar”.(Toipa, 2008:141)

Nesse ano, **José Camões** publica “Um outro *rascunho da vida cortesã*: uma cópia inédita da *Aulegrafia* de Jorge Ferreira de Vasconcelos” na *Românica* nº 17, dando conta de alguns aspectos do manuscrito do texto *Comedia Aulegrafia*, existente na Real Biblioteca de Palácio, em Madrid.

Em 2008 publiquei um artigo “Ventos de Espanha. La *Eufrosina* de Jorge Ferreira de Vasconcelos. Uma tradução espanhola pouco conhecida”, em *Act 15 – Teatro e tradução/palcos de encontro*, um contributo sobre a recepção e fortuna da obra em Espanha e a censura do texto da comédia.

No mesmo ano saíu “Arquivos Falantes – 5 Documentos inéditos sobre Jorge Ferreira de Vasconcelos”, na *Românica* nº 17, com a publicação de documentação encontrada no Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Esta contribuição permite certificar a carreira profissional do cortesão e comediógrafo Jorge Ferreira de Vasconcelos, e encontra-se integrada nesta dissertação.

Também em 2008, na livraria Bulhosa, organizei um programa intitulado *Clássicos na Bulhosa*, onde foram apresentadas, entre outras, leituras encenadas da trilogia das comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos, acompanhadas de debates com convidados, promovendo deste modo, um espaço de reflexão entre académicos, actores e público.

A 15 de Setembro de 2009 foi, de novo, apresentada, agora no Salão Nobre do Teatro Nacional, uma leitura encenada da *Comedia Aulegrafia*, para uma vasta audiência de

espectadores, à qual se seguiu uma conversa entre actores e espectadores, e onde o público manifestou o maior interesse em ver esta comédia no palco.

Em 2011, saíu um verbete sobre Jorge Ferreira de Vasconcelos e Luís de Camões, no *Diccionario Camoniano* coordenado por Vitor Aguiar e Silva, dando conta da sintonia da obra entre ambos.

“Acontece que me canso”

Esta frase de uma das personagens de Jorge Luis Borges desabafando o seu cansaço perante a condição inalterável da sua própria imortalidade, vem a propósito desta viagem cronológica pela crítica, e da insistência em mostrar gerações de ecos e dissonâncias que foram ficando inscritas no tempo. A exaustividade desta recolha e apresentação diacrónica visou sobretudo mostrar a complexidade dos processos de recepção, e como se foi instalando um discurso repetitivo acerca das comédias, um discurso que em grande parte se tem mantido até aos nossos dias.

Passarei agora a apresentar um caso paradigmático da recepção crítica ao teatro de Vasconcelos, uma tradução castelhana pouco conhecida, a qual, muito diz sobre a fortuna da obra impressa de Vasconcelos em terras de Espanha.

1.2. Ventos de Espanha – *aplauso y alabanza para nuestra Eufrosina*

No ano de 1631¹³⁷ vem a público, também sem nome de autor, uma edição castelhana da *Comédia Eufrosina*. Traduzida da língua portuguesa pelo capitão Fernando de Ballesteros y Saavedra, é dedicada ao infante D. Carlos, e traz duas *aprovações*, respectivamente de José de Valdivielso, e do mestre humanista Bartolomé Jiménez Patón. Outra personalidade de grande vulto intervém neste evento editorial: trata-se de Francisco de Quevedo. Começemos por perguntar: quem era este capitão/tradutor?

No *Catálogo* de Barrera vemos que Dom Fernando de Ballesteros y Saavedra, era “Caballero ilustre y dado a las letras, sobrino de otro escrito[r]; de su mismo nombre, abad de San Justo y Pastor de Alcalá, con quien se le ha confundido”. (Barrera y Leirado, 1860:23-24)¹³⁸

Era o capitão Ballesteros (1576-1657), natural de Villahermosa e regedor de Villanueva de los Infantes, local a que esteve vinculado toda a vida, e “un verdadero ejemplar del hombre del Renacimiento en el Campo de Montiel”. (Rodríguez Huéscar, 1982:26) Neste período, Villanueva de Los Infantes, quer pela sua situação geográfica (parte meridional de Castela, lugar de passagem entre a corte e a Andaluzia, e cabeça de uma extensa comarca) quer por ser lugar de residência e trânsito de ilustres personagens da altura, encontrava-se num momento esplendoroso de desenvolvimento político e cultural.

Ballesteros relaciona-se com as figuras artísticas mais proeminentes da época, o humanista Jiménez Patón que lhe dedicou a sua *Elocuencia española*, e com quem colaborou no estudo e desenvolvimento da gramática espanhola, e escritores como Cervantes, Quevedo ou Lope de Vega, que também lhe não pouparam louvores, e com os quais teve contactos, quer pelas suas funções na comarca, quer pela sua vocação literária.

Villanueva de los Infantes, é ponto de encontro de todas estas ilustres personagens, como também palco de festejos celebrados desde 1630, contando com um pátio/corral de comédias, que terá contribuído para transformar essa localidade, num importante foco espiritual e cultural da Mancha, no *Siglo de Oro*. Pode-se imaginar o fervilhar de ideias, de edições a promover, entre elas a tradução castelhana desta nossa *Eufrosina*, realizada pelo “caballero de las letras” Ballesteros y Saavedra.

¹³⁷ A existência de uma edição castelhana com data anterior, 1621, é proposta por José Sanz y Díaz no artigo “Manchegos ilustres de la época de Cervantes”. (Sanz y Díaz, 1961:70)

¹³⁸ “Ballesteros y Saavedra (Fernando de) *Vida de San Carlos Borromeo, Cardenal de la Santa Iglesia de Roma*. En Alcalá, por Antonio Vasquez, 1642, 8º. 8h 189p. Existe en el Escorial. Para la comedia Eufrosina, vease Ferreira de Vasconcellos”. (Palau, 1949:42) Na família, houve vários indivíduos com o mesmo nome. Contemporâneo e escritor com o mesmo nome, teve um primo irmão e não um tio, como sempre é referido.

A edição da comédia é dedicada ao infante Dom Carlos. José de Valdivielso (1560?-1638) amigo, entre outros, de Lope de Vega e de Cervantes, mas também censor, da segunda parte do *D. Quixote*,¹³⁹ além de autor de uma obra espiritual, das muitas que se redigiram ao tempo, foi também poeta e autor teatral. Deixou escrita sobre a *Comédia Eufrosina* a seguinte “Aprovacion”:

La Fabula es sentenciosa, y exemplar, despierta avisos, y avisa escarmientos, devera al traductor Castilla, estos divertimientos, y Portugal estos honores. Este es mi parecer. Salvo, &c. En Madrid, en veinte y nueve de Otubre de 1630. (*Comedia de Eufrosina*, 1631)¹⁴⁰

Na história desta edição aparece ainda envolvido o célebre humanista Jiménez Patón, que em Villanueva de los Infantes escreverá o texto da “Aprovacion” para a edição da *Comédia Eufrosina*, e que chamará ao tradutor Ballesteros, “segundo autor”.¹⁴¹ Foi também comediógrafo, condiscípulo e grande admirador da obra de Lope e dada a proximidade do senhorio da Torre de Juan Abad, com Villanueva de los Infantes, terá conhecido Francisco de Quevedo.

Também Francisco de Quevedo (1580-1645), escreverá um texto de apresentação da comédia intitulado “A los que leyeren esta comedia”, cujo juízo sobre a obra não podia ser mais honroso, dizendo o seguinte:

Esta Comedia *Eufrosina*, que escrita en Portugues se lee sin nombre de autor, es tan elegante, tan docta, tan exemplar, que haze lisonja la duda que la atribuye a qualquier de los mas doctos escritores de aquella nacion. Muestra igualmente el talento y la modestia del que la compuso; pues se callo tanta gloria que oy apenas la conjetura halla sujeto capaz a quien poder atribuírla. (*Comedia de Eufrosina*, 1631)

Em defesa da obra, Dom Francisco de Quevedo pede “aplauso y alabanza a nuestra *Eufrosina*”, comédia que segundo o poeta, repreenderia vícios e premiaria virtudes. Quevedo remata esta sua “curiosa advertência” elegendo algumas obras portuguesas, algumas das quais constituem hoje motivo de surpresa, mas sem dúvida de evidente interesse.

¹³⁹ Em Madrid, a 3 de Julio de 1615, *El Maestro* Joseph de Valdivielso assina a aprovação do livro de *Comedias y entremeses* de Miguel de Cervantes não representadas, referindo-se às oito comédias em termos menos elogiosos do que deixará escrito anos mais tarde na *Aprovacion* da *Eufrosina*.

¹⁴⁰ As citações dos textos da edição castelhana são feitas pela edição de 1631. Somente foi actualizada a grafia.

¹⁴¹ Bartolomé Jiménez Patón (1569-1640), considerado o maior dos humanistas manchegos, escreveu quatro comédias embora nenhuma tenha chegado até nós. Uma delas teria o mesmo título dado por Jorge Ferreira de Vasconcelos a uma das suas comédias desaparecidas. É autor de um dos mais rasgados elogios à língua castelhana. Também a defesa da língua vernácula constitui um dos temas de excelência da *Eufrosina* de Vasconcelos.

Abordando a situação editorial do momento, das primeiras décadas do século XVII, J. Moll refere a suspensão da concessão de licenças para imprimir livros de comédias no período entre 1625-1634, notando quanto estas limitações administrativas em vigor haviam impedido Lope de Vega de publicar as suas comédias. Segundo o investigador, verificou-se uma supressão total, cuja excepção foi a edição da *Eufrosina*, por esta não se ajustar à ideia de obra representável.

Porque tinha vontade de publicar e de entrar em contacto com os seus leitores, ainda que de forma não habitual “Lope buscó una solución digna de Lope”, ultrapassando a proibição, ao propor para publicação a *Dorotea*, apresentando-a, num primeiro momento, não como novela ou comédia, mas como “dialogo en prosa” - assim figura na licença - para optar depois pela denominação de “accion en prosa”. Diz-nos ele:

Lope, en este «dialogo en prosa», adopta la forma de la *Comedia de Eufrosina*. Ya se han referido a las posibles influencias de esta obra varios críticos literarios. Aquí nos interesa sólo destacar el hecho de que Lope adoptara la forma externa de la *Comedia de Eufrosina*, la única comedia – repetimos – cuya publicación fue autorizada por el Consejo de Castilla en estos años. (Moll, 1979:10)

Lope aproveita esta fresta, para entregar “a sus lectores una obra suya genuina, que hace preceder del elogio de Quevedo a la comedia y a las comedias de Lope, que figura en el prólogo de la *Comedia de Eufrosina*” (Moll, 1979:10), adoptando o modelo formal da comédia portuguesa de Jorge Ferreira Vasconcelos, em prosa, cinco actos com múltiplas cenas, e tal como este o havia feito, dá também o nome da protagonista à obra. Em fins de 1634 é levantada a proibição, mas entretanto Lope já havia publicado a *Dorotea* (1632), um ano depois da saída da *Eufrosina* em castelhano.

Algumas questões importa colocar: porque terá Quevedo escrito um texto do qual transborda tanto entusiasmo e tão rasgados elogios? Por admirar a obra? Por apadrinhar a tradução de Ballesteros e concomitantemente fazer *lobby* por Lope de Vega?¹⁴² Para além disso, que relações tinham Francisco de Quevedo e Ballesteros e Saavedra com Portugal em 1631? E se desde 1630, Villanueva de los Infantes contava com um pátio/corral de comédias, que relação se poderá estabelecer com a tradução da comédia de Vasconcelos?

O que sabemos é que 1631, ano em que sai a tradução da *Eufrosina*, é um ano de intensa actividade editorial promovida por Francisco de Quevedo, que edita Fray Luis de

¹⁴² Em 1634 sai o livro *Rimas humanas y divinas*, de Lope, com duas aprovações, uma do Mestre José de Valdivieso e outra de Francisco de Quevedo.

León e dá ao prelo textos de Francisco de La Torre.¹⁴³ A versão castelhana da *Eufrosina* está no cerne deste intenso movimento editorial, interligando escritores, editores, aprovadores, mecenas, que actuavam em um tempo e num lugar (Villanueva de los Infantes) e cuja orientação intelectual e ideológica se verá reflectida na própria tradução, pelos acrescentos e omissões que lhe introduziu Fernando de Ballesteros

E todos estes homens são autores de comédias: uns, ainda à maneira do século XVI, entendiam o género na sua forma sentenciosa, educativa, vendo a recreação como um terreno fértil, para publicitar regras de ensino de bem viver, creditando virtudes e difamando vícios, à maneira da comédia nova de Menandro; outros, cuja cabeça de cartaz é o próprio Lope, pautando a produção dramática do século XVII, orientada pelo gosto do público. Um teatro ideológico, de exaltação dos valores da sociedade da época. Não podia ser doutra forma, porque havia censura, vigilância apertada, e Lope trata de ter êxito e dar ao público o que ele gosta, conforme o plano traçado em a *Arte nueva de hacer comédias*, com pressupostos muito afastados da comédia clássica.

Na recepção à obra foi referido que desde 1605, houve menções à *Eufrosina*, quer na *Pícara Justina* de Úbeda, quer na *Filomena* de Lope de Vega, onde se refere a um Português “discreto y Cortesano”, não “afecto a gente Castellana”, citando uma das primeiras frases da *Eufrosina* (1ª cena- I acto), dita pela personagem Cariophilo: “*Gracias as dou Siñor por as mercedes/De naon facerme bestia, o Castellano*”. (Lope de Vega, 1621:188) Podemos constatar que Lope de Vega faz a citação a partir de uma edição quinhentista, não expurgada e não, segundo a edição de Rodrigues Lobo de 1616, em que falta a frase *e nam castelhano*. Por outro lado, a *Filomena* sai do prelo em 1621, dez anos antes da edição da primeira tradução castelhana da *Eufrosina*.

Nesse sentido, podemos entender que o interesse pela *Eufrosina* no restante espaço ibérico, não foi desencadeado a partir da tradução castelhana, e que a tradução corresponderá, a todos os títulos, a uma consagração da obra, marco importante da sua recepção, e ponto de chegada. Já atrás foi referido, como Asensio assinala o exemplo mais tardio de *La Dorotea*, lembrando, que “su más glorioso admirador fué Lope de Vega, cuya *Dorotea* tiene no pocas afinidades con la *Eufrosina*”. (Asensio, 1951:LXXXVIII)

Se, pelo exemplo atrás apontado, podemos concluir que a *Eufrosina* não precisou nem da edição *emmendada* de Rodrigues Lobo, nem da tradução castelhana, para ganhar os favores da totalidade do espaço ibérico, pois já era lida no seu original, certamente a

¹⁴³ Verifica-se uma inclusão indevida, a aprovação das obras do poeta Francisco de la Torre, na edição da *Eufrosina*.

inevitável vizinhança ajudou à difusão da obra em tradução, oferecendo-lhe uma visibilidade sem precedentes, mostrando-nos como as duas literaturas conviveram com alguma intimidade e proximidade. Num quadro já diferente, haveria que compreender-se a edição da tradução em 1735. Talvez se possa concluir que, não foi preciso que a obra fosse traduzida para ser conhecida, isto se pensarmos num contexto cultural particular, como era a época de Quinhentos na Península Ibérica, mas que seguramente a tradução da *Eufrosina* foi um marco importante para a sobrevivência do texto.

É muito estimulante pensar como determinadas circunstâncias criam novos campos de forças. Neste caso, uma comunidade de escritores - Ballesteros, Quevedo e Lope de Vega - envolvidos num programa cultural, editam um texto, ultrapassando deste modo dificuldades próprias e, ao mesmo tempo, alargam o espaço de difusão da obra, uma acção que contribuiu sem dúvida para evitar a queda no Hades do esquecimento.

2. Impressos

Da obra atribuída a Jorge Ferreira de Vasconcelos somente as três comédias, *Eufrosina*, *Ulysippo*, *Aulegrafia* e o *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*, são hoje conhecidas. As restantes obras encontram-se desaparecidas.

Para além do livro de cavalaria *Triunfos de Sagramor*, por enquanto livro fantasma, embora por diversas vezes descrito (Anselmo, 1926:17-18), há ainda notícia de outros livros desaparecidos: por exemplo, a 1ª edição da *Comedia Ulysippo* que, depois de mencionada no *Rol dos Livros Defesos* de 1561 (Moreira de Sá, 1983:282), no *Rol dos livros que neste reyno se prohibem* de 1564 (Moreira de Sá, 1983:468) e no *Catalogo dos livros que se prohibem* de 1581 (Moreira de Sá, 1983:604), desapareceu sem deixar rasto, nem sequer a notícia da data da impressão. Não se saberia da existência desta edição se não fosse o frontispício da 2ª edição *emendada* de 1618 e, naturalmente, o facto de constar nos *Índices* acima descritos.

A aceitar a existência da edição de *Os Triunfos de Sagramor*, Jorge Ferreira de Vasconcelos ter-se-á estreado no prelo como escritor no ano de 1554. Entretanto a *Eufrosina*, cuja data de composição Eugenio Asensio remete para os anos de 1542-1543, circulou anónima e manuscrita até 1555, ano em que saiu do prelo de João de Barreira. Grandes foram os triunfos da *Comédia Eufrosina*. Quatro impressões quinhentistas, duas em Coimbra, (1555 e 1560) e duas em Évora, (1561 e 1566). A estas, deve acrescentar-se a 1ª edição da *Ulysippo* antes de 1561, e o *Memorial* em 1567. Entre a década de 50 e 60, com a edição do *Sagramor*, a reedição dupla da *Eufrosina*, a edição da *Ulysippo* (1556-59)¹⁴⁴ e a do *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda* (1567), temos ao todo, pelo menos sete impressões.¹⁴⁵ Sem dúvida um grande sucesso editorial!

Mas, este êxito assinalável, segundo o parecer de Eugenio Asensio, foi contrariado pelas sucessivas entradas nos *Índices Inquisitoriais*: (1561, 1564 e 1581) para a *Ulysippo*, e (1581) no caso da *Eufrosina*, um facto com consequências nefastas para a futura circulação e recepção da obra.

Em resumo, as edições quinhentistas conheceram sucesso atestado pelas muitas edições mas, também, atribulações próprias do tempo. O *Sagramor* e a 1ª edição da *Ulysippo* desapareceram, a *Eufrosina* saiu de circulação e a *Aulegrafia* não chegaria a ser impressa, muito embora estivesse pronta, como dirá mais tarde D. António de Noronha, na dupla condição de genro e de editor. Hoje, pelo cotejo da edição seiscentista com o manuscrito de

¹⁴⁴ Pelo ritmo da saída das obras, é plausível considerar-se esse período para a edição *princeps* da *Ulysippo*.

¹⁴⁵ Ou mesmo oito, se uma 5ª. impressão da *Eufrosina*, em 1570 se vier a confirmar (Asensio, 1986: 181).

Madrid, podemos afirmar que também esta comédia chegou até nós censurada. Outras obras se encontram por apurar, como é o caso do *Livro de Sortes* que saiu impresso em data incerta e que também se encontra mencionado nos *Índices* de 1564, 1581 e 1624. Assim se fecha o ciclo de edições, com cinco títulos dados à estampa, número de impressões por enquanto incertas, e muitas entradas nos *Índices* quinhentistas.

“Histórias de livros para a história do livro”

José Vitorino de Pina Martins, bibliófilo e especialista do Humanismo Europeu, dedicou grande parte da sua vida a estudar e a reunir livros, com séculos de existência e um passado riquíssimo. A erudição e o conhecimento dos livros é a marca soberana deste autor. Divulgou a história de alguns, as estantes que habitaram e algumas das atribuições que conheceram através dos tempos. Na sua *Histórias de livros para a história do livro* fica o registo e o testemunho desse esforço e dessa paixão.¹⁴⁶

Cada livro tem a sua própria história. Alguns revelam encontros havidos com os seus leitores em algum lugar e em determinado tempo. Quantas vezes aparecem neles as marcas do próprio autor, a assinalar uma gralha tipográfica, um engano de paginação e até mesmo uma futura emenda!

Depois, há leitores anónimos que vão acrescentando as suas próprias contribuições, deixando mais sinais no livro, testemunhos futuros da sua micro-história.

Outros ainda, com complexo de censor, riscam, na tentativa de eliminar aquela linha indesejada; outros sublinham essa mesma linha; ainda outros, desenharam ao longo do exemplar vários símbolos, incompreensíveis ou de difícil decifração.

Também os bibliófilos, insaciáveis colecionadores, imprimem-lhe no rosto o seu *ex-libris*, ou carimbos, com que visam perpetuar o seu nome. Depois, há ainda que contar com as marcas ou manchas expurgatórias, estas bem significativas quanto às lutas ideológicas da época. Por tudo isso, o livro fala.

¹⁴⁶ Tive o privilégio de fazer parte do grupo de pessoas que teve entrada no Olimpo dos Livros Antigos, a que o ilustre guardião chamava Biblioteca de Estudos Humanísticos. Guardo gratas recordações da sua cordialidade e gentileza para comigo. Lembro com saudade algumas conversas acerca do amigo Eugénio Asensio e da *Eufrosina*, da minha insistência no assunto e de como era espantosa a sua memória, abarcando tantos e variados mundos. Nessa barca do saber navegava-se em águas amenas e as tardes aproximavam-se do fim, sem se sentir. Numa dessas tardes, justamente, lembro que, aquele que era considerado como o “maior especialista português do Humanismo” se levantou do seu cadeirão e foi buscar à mesa de trabalho, que se encontrava atrás, algumas folhas de provas desse livro de histórias sobre o Livro. Com orgulho do trabalho realizado, começou a ler, em voz alta, um capítulo. Não me lembro de qual, mas lembro a voz, a ênfase da leitura, a vivacidade da história. Depois, houve comentário. Eu, de imediato, entusiasmada, pensei e disse-lhe: essa é uma história que merece ser teatralizada! Riu-se e respondeu-me “Primeiro é preciso sair o livro!”.

Muitas perguntas se poderão colocar e que vão sendo tratadas no âmbito da história do livro impresso em Portugal no século XVI, questões que uma abordagem multidisciplinar, poderá ajudar a ver respondidas: o Livro e a imprensa, os impressores, os caracteres, as gravuras, o papel, os públicos, as cidades como Lisboa (Braga, Coimbra e Évora - pólos universitários), casas reais e seu cruzamento com o mecenato, os privilégios, as licenças, as edições não autorizadas, os *Índices* proibitórios e/ou expurgatórios, a transmissão e difusão, etc., uma série de aspectos, todos eles com regras próprias, que contribuem para a história do livro.

No caso das edições de Vasconcelos, há que perguntar em que critérios, se os há, assentava a prática de assinar ou não as obras: nomeadamente, as edições de teatro, exigindo muita investigação, com ilações a tirar caso a caso. Por exemplo, se aparentemente o anonimato parece ser uma prática que ocorre frequentemente em relação às obras de ficção, então porque é que as três obras que tratam de matérias de cavalaria como o *Sagramor* (1554) e o *Memorial* (1567) de Jorge Ferreira de Vasconcelos e o *Palmeirim* (1567) de Francisco de Moraes não estão assinadas, mas uma obra congénere, *O Clarimundo* (1522) de João de Barros, está?

Quanto a Jorge Ferreria de Vasconcelos, não se encontra outra explicação, senão a dada por Diogo de Teive, que João Franco Barreto interpreta como “e he de saber que Jorge Ferreira não pos nunca seu nome em nenhũ dos livros que compos, e por esta rezão Diogo de Teive lhe fez os seguintes versos” (Barreto, ca 1670:674), o que obriga a algumas interrogações. Seria de facto, modéstia do autor, ou serão outras as razões que nos estão vedadas? Não ganharia uma obra que continha críticas sociais e religiosas em circular sem nome de autor, num tempo e numa época de perigos vários, onde mais valia ficar escondido do que “em evidência” e vulnerável?

Jorge Ferreira de Vasconcelos preocupava-se com a sua obra. A prova desse acompanhamento verifica-se na 2ª edição da *Eufrosina* de 1560, feita em Coimbra e que foi revista pelo autor. Mas como se processava a revisão das provas? Na oficina? Como seria o espaço e o ambiente que o impressor João de Barreira proporcionava? Como se chegaria até à decisão final da impressão de uma obra? Qual era o papel das expectativas do sucesso e do nome? E o mecenato? Qual era o seu papel no custeamento da obra? Mecenato que as dedicatórias das edições de Ferreira de Vasconcelos denunciavam.¹⁴⁷

¹⁴⁷ Pelo ano de 1553, andava o Príncipe D. João a pedir obras aos escritores, numa relação de mecenato e prestígio. O filho de D. João III e pai de D. Sebastião, foi o mecenas juvenil de Sá de Miranda, Jorge de Montemor, Jorge Ferreira de Vasconcelos, António Ferreira, Diogo de Teive, André de Resende e de tantos

Muitas são as perguntas e poucas as respostas. O objectivo do capítulo seguinte é apresentar as informações disponíveis sobre cada edição conhecida e mesmo desaparecida, juntando factos e entrecruzando notícias. Sabendo que cada edição, e cada exemplar, impresso ou manuscrito, transporta consigo toda uma história que pode ser lida e interpretada, apresento uma revisão sistemática visando um melhor entendimento do percurso editorial da obra impressa de Jorge Ferreira de Vasconcelos.

outros, pois um grande número de obras lhe é dedicado. O nosso autor dedicou-lhe *Os Triunfos de Sagrador* (1554) e a *Comedia Eufrosina* (1555) ambas impressas na casa de João Barreira em Coimbra. Luis de Matos na sua “Introdução” em *Sentenças para a Ensinança e doutrina do Príncipe D. Sebastião*, oferece uma listagem exaustiva das obras e autores que tiveram o patrocínio do malogrado príncipe, cuja morte ocorreu no mês de Janeiro de 1554. (Matos, 1983:10)

2.1.– 21 edições e mais uma

1 – [Jorge Ferreira de Vasconcelos] *Triunfos de Sagamor, em que se trataõ os feitos dos Cavalleiros da Segunda Tavola Redonda*. Deregido ao Principe D. Ioaõ. Coimbra por Ioaõ Alvres Impressor delRey 1554. fol.

Esta bibliografia crítica das edições de Jorge Ferreria de Vasconcelos começa com os *Triunfos de Sagamor*, a primeira obra impressa no ano de 1554, pormenorizadamente descrita, embora ainda hoje desaparecida. Jean Subirats, ao rever o levantamento bibliográfico de Vasconcelos, resume nestes termos o enigma de *Triunfos de Sagamor*:

C'est sans doute la seule oeuvre de Vasconcelos que l'on puisse espérer retrouver. Varnhagen la cherchait déjà en vain à Rio, en 1873. Carolina Michaëlis ne l'a jamais vue. Elle croit qu'elle n'est que la première édition du *Memorial das Proezas de Segunda Távola Redonda* (Subirats, 1982:31)

João Franco Barreto, refere a propósito na sua *Bibliotheca Lusitana*, que:

Temos delle o livro dos triumphos de Sagamor Em que se tratã Os efeitos (sic) dos Cavalleiros da *Segunda*¹⁴⁸ Tavola Redonda, dirigido ao Princepe Dom João, impresso Em Coimbra por João Alvares, impressor d'el Rey ano 1554 Em folio Mais sem Nome de Author” (Barreto, ca 1670: fl. 673A).

Estes dados serão retomados por Barbosa Machado na sua *Biblioteca Lusitana*, em 1747. Inocêncio Francisco da Silva em 1860, cataloga esta obra com o nº. 2095, mas debate-se com a ausência de qualquer exemplar. Depois de acusar uma série de confusões, desabafa:

O peor de tudo é, que todas as pesquisas e indagações que emprehendi para verificar a existência de tal livro, ou descobrir a de algum exemplar nas Bibliothecas públicas e particulares, ficaram até agora frustradas. Nenhum dos nossos bibliographos que pude consultar, soube fornecer-me a respeito d'elle algum esclarecimento.

Se é lícito aventurar conjecturas, direi que os *Triumphos de Sagamor*, a existirem não são por certo segunda parte do *Memorial* nº. 2094, serão sim uma primeira edição d'esse *Memorial*, feita antes da de 1567; é isso o que de alguma sorte combina com o que se lê no prologo da *Ulyssipo* de 1618, onde o editor accusa duas edições então existentes do *Memorial*, de que elle se propunha fazer a terceira, que não chegou a apparecer. N'isto ficaremos, até que o tempo dê meios de resolver a questão. (Silva, 1860:171)

Carolina de Vasconcelos partilha este ponto de vista. Eugenio Asensio também concorda que se trata da primeira redacção do *Memorial*.

¹⁴⁸ Ms.: “2.^ª”.

Sobre a edição

Uma descrição bastante completa aparece pela mão de Joaquim Martins de Carvalho numa série de artigos sobre a tipografia coimbrã, publicados n’*O Conimbricense* de 1867-1868, e que António Joaquim Anselmo irá considerar como uma fonte fidedigna “(I, XXXII)”.

Bartolomé José Gallardo, no I volume do seu *Ensayo de una Biblioteca española de libros raros y curiosos*, retoma a indicação sob uma forma ligeiramente diferente, acrescentando que a obra é escrita em gótico, e em duas colunas. Efectivamente, no catálogo impresso existente na B.N. em Madrid pode ler-se:

Anónimos

1133. Sagramor. Triunfos de Sagramor em que se trataõ os feitos dos cavalleiros da segunda Tavola Redonda. Por Jorge Ferreyra de Vasconcellos. Coimbra por João Alvares. 1554.

Fól. – I.g., a dos col. (Gallardo, 1889 - vol. I - 1126)

Pode pensar-se que Gallardo foi mais afortunado que Inocêncio vendo um exemplar do *Sagramor*; contudo, não se encontra nenhum exemplar desta obra na Biblioteca Nacional de Espanha, em Madrid. Menéndez y Pelayo, em *Orígenes de la novela*, Tomo III, cita Carolina Michaëlis de Vasconcelos quando o informava que:

Infelizmente nunca vi o *Sagramor*. Nem vive quem o visse! Apenas há boatos vagos sobre um exemplar guardado na Torre do Tombo. Creio que o *Memorial* é a 2ª. ed. do *Sagramor* apenas com o titulo mudado por impróprio. (Menéndez y Pelayo, 1910: CCXXXIII)

No século XX, muitos destes dados serão compilados e fixados na obra póstuma de Joaquim Anselmo. O Bibliotecário da Biblioteca Nacional de Lisboa apresenta em a *Bibliografia das obras impressas em Portugal no século XVI*, uma descrição do livro a partir da notícia de Martins de Carvalho, onde transcreve o rosto e o colofón.

62. Livro primeyro da primeyra parte dos Triunfos de Sagramor Rey de Inglaterra e França, em que se tratam os maravilhosos feitos dos cavaleiros da segunda Távola redonda. *Deregido ao muyto alto e muyto poderoso príncipe dos reynos de Portugal o Pincipo (sic) dom João nosso Senhor. Impresso em Coimbra com privilegio real por dez annos que ninguem o possa imprimir sopena de cincoenta cruzados. 1554*

fol. – 436 p.p. a 2 coln. – car. Gót.

p. 436. Acabou-se de imprimir esta primeyra parte dos triunfos del Rey Sagramor, Rey de Inglaterra e França, em que se tratam os maravilhosos feytos dos cavaleiros da segunda Tavola redonda. Foy impresso na muy nobre e leal cidade de Coimbra aos 22 dias do mes de Março de 1554. annos. Por Joham Alvares imprimidor del Rey nosso senhor. Com priveligio Real.

Barbosa, II, p. 806; Lacerda, p. 73; Inoc. IV, J. 2095; M. Carvalho, I, XXXII (donde foi extraída a notícia); Gallardo, 1133” (Anselmo, 1926:17 e 18).

Embora a informação concreta de que “em 22 de Março de 1554” o *Sagramor* saíu publicado, perante esta ausência de exemplar, “Libro hoy extraviado aunque Gallardo (n. 1133) lo vio y Martins de Carvalho (Anselmo, 62) lo describió” (Asensio, 1974:371), e, após nova procura efectuada no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Biblioteca Nacional de Portugal em Lisboa e Biblioteca Nacional de España em Madrid, sem resultados, razão há para compreender a frustração de Eugenio Asensio quando confessava mais tarde:

Fracasé lamentablemente en dos buscas: la de los *Triunfos de Sagramor*, Coimbra, 1554, y la *Eufrosina* de Coimbra, 1560. (Asensio, 1986:179)

Mas, no final do artigo, na nota 1, Eugenio Asensio relembra a nota brevíssima deixada por Gallardo, já referida por si em 1974, de que um exemplar do *Sagramor* de 1554 teria sido adquirido por um banqueiro chamado José de Salamanca, num lote de livros comprados à Università della Sapienza de Roma. De modo que, a inquirição de Galhardo “Dios sabe donde parará” (Asensio, 1974:209), embora continue sem resposta, alimenta a chama de esperança de que um dia venha a aparecer.

Eugenio Asensio coloca a hipótese de o outro exemplar descrito por Anselmo ser o mesmo que António Álvaro Dória menciona “como proximo a reimprimirse” na sua tradução de *A lenda arturiana nas literaturas da Península Ibérica*, de W. J. Entwistle, Imprensa Nacional de Lisboa, 1942, onde se pode ler na página 191: “O Sr. Dr. Alberto Feio, distinto Director da Biblioteca de Braga, está há anos a preparar uma nova edição sobre a 1ª, a qual se encontra muito adiantada. A supressão da Imprensa da Universidade de Coimbra impediu que há muito tempo a impressão da obra se concluísse”. Concluindo que “Ignoro el paradero de este malaventurado ejemplar”. (Asensio, 1986:184)

Recentemente, Aurelio Vargas Díaz-Toledo no artigo “Libros de caballerías en Portugal” em *Amadís de Gaula 1508*, cita estas informações dizendo que “existen noticias fidedignas de una primera versión algo más amplia impresa en formato folio, en 1554, bajo el título de *Triunfos de Sagramor*” (Díaz-Toledo, 2008:345), corroborando um trabalho anterior

“Os livros de cavalarias renascentistas nas histórias da literatura portuguesa” onde referia que não se sabe do

Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda (Coimbra, João de Barreira, 1567), de Jorge Ferreira de Vasconcelos, dado a conhecer em formato *in quarto*, sabe-se que existiu impressa uma primitiva versão ampliada em formato *in folio*, intitulada com o sugestivo nome de *Livro primeyro da primeyra parte dos Triunfos de Sagrador Rey de Inglaterra e França, em que se tratam os maravilhosos feitos dos cavaleiros da Segunda Távola Redonda* (Coimbra, João Álvarez, 1554). (Díaz-Toledo, 2006:233-234)

Atendendo às informações mais recuadas de João Franco Barreto e à descrição da edição em testemunhos diversos, poder-se-ão colocar aqui algumas questões:

1º- Se os custos da impressão da obra, uma vez que estava dedicada ao Príncipe Dom João, foram suportados pelo mesmo, há que investigar a possível relação de proximidade e de mecenato entre o autor e o malogrado Príncipe.

2º. A segunda questão que se pode colocar, diz respeito ao local de impressão: Coimbra. A escolha do local prender-se-à com as relações familiares do autor, ainda não esclarecidas, ou prender-se-à apenas com o facto de João Álvares ser impressor do Rei, e por extensão servidor do Príncipe, estando por ventura, aquele impressor em Coimbra por encargo relacionado com a Universidade?¹⁴⁹

O facto desta impressão ter sido realizada num formato grande *in-folio*, uma edição cara e digna de ser feita para oferta ao príncipe, reforça a ideia de um mecenato do Príncipe, que poderia ter sido concretizado através de uma publicação custeada pelo impressor régio.

Algum dia aparecerá um exemplar?

¹⁴⁹ Lê-se em Venâncio Deslandes que D. João III confirmou por carta de 21 de Março de 1548, o contrato feito com João Álvares e João de Barreira, tipógrafos estabelecidos na cidade desde 1542, para impressores privilegiados da Universidade de Coimbra, com ordenado estabelecido. (Deslandes, 1988: [52]) Funcionava o impressor João Álvares (1542-1586) umas vezes só, outras de parceria com João de Barreira. Exerceu a sua actividade em Lisboa, Braga e Coimbra. Foi casado com Medea Gil, natural de Coimbra e morreu nessa cidade em 1586. (Deslandes, 1988: [55])

2 - [Jorge Ferreira de Vasconcelos] - *COMEDIA EUFROSINA*. Ao Príncipe nosso senhor. Impressa em Coimbra. M. D. LV. 160 f.

Sobre a edição

A *Comedia Eufrosina* foi impressa em Coimbra, na casa de João de Barreira, no ano de 1555, depois de circular manuscrita por mais de uma década.¹⁵⁰ Desaparecida durante séculos, finalmente, a desconhecida edição *princeps* foi descoberta por Eugenio Asensio, em meados do século XX, na Biblioteca Nacional de Espanha, em Madrid. É esclarecedor o relato de Asensio, em *Para una nueva edición crítica e comentada de la Comédia Eufrosina*, a propósito da sua demanda nas bibliotecas de Espanha, de obras antigas de escritores Portugueses:¹⁵¹

encontré sobre todo una amplia colección de ediciones de la *Comedia Eufrosina*, entre ellas la de Évora, 1561, única manejada por los estudiosos portugueses, la posterior de Évora, 1566, y (lo que más alegría me dio), la desconocida *princeps* de Coimbra, João Barreira, 1555, la cual contenía la versión primitiva, diferente y menos autocensurada, a lo que pienso. Fracase lamentablemente en dos buscas: la de los *Triunfos de Sagrador*, Coimbra, 1554, y la *Eufrosina* de Coimbra, 1560, que Salvá describe en su Catálogo (Asensio, 1986:179-180).

Foi, pois, com as três edições quinhentistas, e não com as quatro, como tanto ansiava e muito deplorou, que Eugenio Asensio veio a realizar o estudo admirável, que é o seu *PROLOGO* à edição da *Eufrosina*, publicado em Madrid, em 1951.

O exemplar de Madrid

O exemplar da edição *Princeps* da *Eufrosina* descoberto por Eugenio Asensio, encontra-se na Biblioteca Nacional de España, catalogado sob a cota R. 2821. Microfilme 07713. 164 f. Existe um microfilme deste exemplar na Biblioteca Nacional de Portugal com a cota F. 6220.

A obra foi impressa no formato in-8º, de 160 folios e com as dimensões 13,50x9x50. É uma bela edição com ilustrações intercaladas com o texto, no início de actos e cenas. O

¹⁵⁰ Eugenio Asensio fixou a sua composição entre os anos de 1542-43, e o autor também se encarrega de dizer no *Proemio* que colheu bem cedo este seu “primeiro fruyto” e que por este “andar per muytas mãos devassa e falsa” a recolhe ao amparo do Príncipe.

¹⁵¹ Este “pescador de pérolas”, segundo o olhar amigo e cúmplice de Stephen Reckert, foi o responsável de mais algumas descobertas notáveis, como a edição *princeps* da *Comedia do Fanchono*, de António Ferreira até a anónimos quinhentistas como o *Auto dos Sátiros*.

exemplar está revestido de uma encadernação holandesa em papel de guarda esverdeado e a lombada em pele verde apresenta o título em letras douradas dizendo “*Eufrosina – Comedia*”. O texto está aparado à face, pelo que em muitas folhas se encontra cortada parte da primeira linha de texto. Além de linhas riscadas a caneta de tinta muito escura “Expurgada por anónimo censor en varias frases casi siempre legiblés” (Asensio, 1951:LXXXIX), observam-se anotações nas margens e inúmeros sinais muitíssimo curiosos, de difícil decifração. Estas anotações a tinta castanha clara, e outros sublinhados por cima a castanho mais escuro, mostram o processo do vaivém da pena a ser molhada no tinteiro. Verificam-se ainda linhas riscadas, suprimidas a tinta e um terceiro sublinhado está a vermelho. Quanto aos símbolos feitos à mão, e inseridos à margem da mancha do texto, bem mereciam ser estudados no âmbito da história do livro e da crítica textual.

Este exemplar único, foi adquirido pelo governo espanhol em 1863, segundo se lê no carimbo colocado no rosto da obra, e pertenceu a D. Agustín Durán.¹⁵² A Licença encontra-se no fim do livro, no *colofon*, dizendo o seguinte:

Foi impressa a presente comedia, em a muyto nobre & sempre Real cidade de Coimbra, por João Barreyra empressor da universidade. Com privilegio Real que nenhuma pessoa outras possa imprimir nem vender, nem trazer doutra parte impressa, sob as penas conteudas no privilegio. E acabou-se aos vinte & dous dias do mes de Janeyro. De M. D. LV.

O ano da impressão, 1555, foi um ano de alguma agitação e perigo. Diogo de Teive entrega o *Colégio das Artes* aos Jesuítas nessa data, e alguns lentes estão “postos a ferros”. Não deixa de ser intrigante, a gravura do frontispício da edição, onde, para além das três personagens da comédia, se pode ver ao fundo uma janela engradada, fazendo lembrar uma prisão, embora saibamos, porque é dito na obra, que a donzela Eufrosina, se encontra “encerrada” pelo pai. Eugenio Asensio refere que se encontram nesta edição duas gravuras novas não usadas em outros autos: a primeira é justamente a da capa e a segunda no interior, no início do III acto.¹⁵³

Quanto ao facto da edição sair anónima, é de notar que também, em 1555, Fernão de Oliveira vê sair do prelo do mesmo impressor, duas obras suas igualmente sem nome de autor. Sobre o impressor, Venâncio Deslandes informa que:

¹⁵² Passados alguns meses, aquando da segunda vez que pedi o exemplar à sala pude verificar com satisfação que trazia roupagem nova, a que chamaram uma funda, em cor castanha, defendendo-o de algum maltrato no manuseamento. De facto as primeiras folhas, sobretudo a folha do rosto está a soltar-se, além de apresentar três furos de insecto bibliófago.

¹⁵³ Vd. IV Parte – 2. 2. Análise da estrutura externa da *Comedia Eufrosina*.

João de Barreira, impressor regio e privilegiado da Universidade de Coimbra, tirou privilegio para as impressões seguintes: por dez annos, para as obras de D. João Soares, bispo de Coimbra, sobre *S. Matheus contra as heresias*; por oito annos, para as dos padres do collegio das artes e da universidade *tanto de logica como de philosophia e outras de verso e prosa e algumas orações e prosas e comedias*, com o espaço necessario para os ouvintes poderem glosar. (Deslandes, 1988: [55])¹⁵⁴

Por este parágrafo, parece que escrever “comedias”, enquanto género, estava abrangido por contrato, o que parece mostrar que haveria uma prática, ou que passou a haver, de editar “comedias”, relacionada seguramente com a existência de um público escolar e universitário.¹⁵⁵

3 – [Jorge Ferreira de Vasconcelos] - *COMEDIA ULYSIPPO* – (1ª edição desaparecida) [1556 – 1559 ?]

No texto *Advertencia ao Leitor* inserido na 2ª edição da *Ulysippo* vem referido que “Das comedias q[eu] Iorge Ferreira de Vasconcellos copos, foy esta Ulysippo a segunda, estão ja no serviço del Rey nesta cidade”. Já sabemos que Jorge Ferreira entrou ao serviço do rei como escrivão do tesouro, em 1553, mas que já exercia anteriormente as funções de moço de câmara.

Sobre a edição

Sobre a edição desaparecida da *Comédia Ulysippo*, refere Inocêncio da Silva que

“Da primeira edição não conheço exemplar algum, nem mesmo os nossos bibliographos indicam o logar, anno, etc., em que ella foi feita”. (Silva, 1860:169)

Menéndez y Pelayo lembrava a sua inclusão no *Índice* Inquisitorial de 1581, chamando a atenção para os “preliminares de la edición corregida y expurgada de 1618” (Menéndez y Pelayo, 1910: CCXLI). Hoje é sabido que entrou nos *Índices* de 1561, 1564, 1581 e 1624.

¹⁵⁴ Segundo Deslandes, João de Barreira, (1542-1590) foi um dos mais conhecidos tipógrafos. Abastado, trabalhou só, e outras vezes associado ao impressor João Alvares. Este impressor foi o primeiro a usar caracteres gregos. Faleceu em Coimbra por volta de 1590. Esta edição prínceps da *Eufrosina*, como a edição do *Memorial*, em 1567, também do mesmo impressor, mostram sem sombra de dúvida, que eram dele as edições mais belas, apresentando uma iconografia bastante mais rica.

¹⁵⁵ Vd. III Parte – 5.3. O Teatro nas Universidades.

Quanto à data de composição não há consenso: Teófilo Braga propõe o ano de 1547, tendo em conta algumas alusões internas no texto da *Ulysippo*, pois a um dado momento a personagem Fileno refere que “quero-vos mostrar uma carta que fiz em resposta d’outra, que me escreveu um gentil fidalgo dos da minha cevadeira, que é em Mazagão n’estas campanhas que lá foram”. Teófilo Braga recorda que foi no ano de 1547 que os Mouros tentaram arrazar Azamor, e atacar Mazagão, podendo-se concluir que só depois desse ano foi escrita a *Ulysippo*. (Braga, 1870:39) Menéndez y Pelayo e António Vilhena concordam com Teófilo Braga, enquanto Asensio, aceita a data, mas com alguma reserva. Subirats é o mais crítico nesta matéria e, depois de desmontar alguns processos interpretativos menos ortodoxos de Teófilo Braga conclue que “Il faut considérer cette date comme tout à fait arbitraire”. (Subirats, 1982:22) Recentemente João José Alves Dias em *Craesbeeck, Uma dinastia de impressores em Portugal*, retoma confiantemente a data proposta por Teófilo “Não se conhece a edição *princeps* desta comédia, composta em 1547”. (Dias, 1996:26)

Sobre o local de impressão é de notar que as primeiras edições das obras de Vasconcelos foram todas de Coimbra. Foi da Casa do impressor João de Barreira, em Coimbra, que saíram as duas edições da *Eufrosina*, 1555 e 1560, como ainda o *Memorial* em 1567. Dado estes pressupostos é possível arriscar que a 1ª edição quinhentista da *Comédia Ulysippo* também tenha sido feita por ele.

Quanto à data da edição, é possível conjecturar que a 1ª edição da *Comedia Ulysippo*, atendendo quer ao número de impressões, quer à data da inserção no *Índice*, deverá ter saído entre os anos 1556 e 1559, tendo como pano de fundo a edição do *Sagramor* (1554) e da *Eufrosina* (1555), ambas de Coimbra, e a saída da segunda impressão da *Eufrosina* de 1560, também de Coimbra, bem como a entrada da obra no *Index*, em 1561. Assim, encontrar a edição desaparecida da *Ulysippo* passará por procurar um livro impresso em Coimbra, por João de Barreira, ou João Álvares, nos anos de 1556/1557/1558/1559.

4 – [Jorge Ferreira de Vasconcelos] *COMEDIA EUFROSINA*. De novo revista e em partes acrescentada. Impressa em Coimbra. Por João de Barreyra Impressor da Universidade. Aos dez de Mayo M. D. LX. 347 p. ¹⁵⁶

A 2ª edição quinhentista da *Eufrosina* é também de João de Barreira em Coimbra. Eugenio Asensio afirma que esta edição oferece um texto “remozado”, vigiado pelo próprio autor, a julgar pelo texto inserido no final do livro, “la curiosa advertência al final de la lista de erratas”, onde se lê: “ O que não é culpa do autor”. Ainda segundo o lusitanista, traz também algumas partes ampliadas de matéria diversa em quatro cenas. Donde conclui poderem ser correcções da mão do autor, ou seja, uma edição com uma provável revisão definitiva feita pelo próprio Jorge Ferreira de Vasconcelos.

Sobre a edição e o exemplar¹⁵⁷

A história deste exemplar e sua aquisição pelo Estado Português descrita por Eugenio Asensio, que entretanto já havia lamentado, conforme atrás referido, o fracasso da sua busca na BNE em Madrid.¹⁵⁸

La edición de Coimbra, 1560, cuyo extravío yo deploraba, reapareció inesperadamente en el mercado de libros de Londres. El ejemplar Salvá-Heredia adquirido por Lortic – sospecho que Lortic, era además de librero, el célebre encuadernador – había ido a parar al Brasil, a la colección de um rico bibliófilo. Al ponerse en venta, en las famosas subastas de Sotheby, un librero perspicaz y patriota, se propuso repatriar este *cimélio* de la bibliografía portuguesa, y tras nueva vicisitudes mercantiles, lo consiguió. El estudioso puede ahora admirar en la Biblioteca Nacional de Lisboa el lindo ejemplar, revestido por Lortic de una elegante encuadernación en tafilete o marroquim, registrado con la signatura Res. 4367 P. (Asensio, 1986:180)

¹⁵⁶ Aubrey Bell nunca aceitou a existência desta edição “Creio porém que houve confusão no catálogo de Salvá entre o rosto da Eufrosina de 1561 e o colófon de outro livro do ano de 1560, e que nunca existiu a Eufrosina de 1560” (Bell, 1919:XIX), embora a recepção de Brunet a referisse, em *Manuel du Libraire*, vol II “Ferreira de Vasconcellos (Jorge), Comedia Eufrosina. Coimbra, 1560, pet. In – 8. [16808]” (Brunet, 1861:1234). Igualmente vem descrita em António Joaquim Anselmo com o nº 157. (Anselmo, 1926:44)

¹⁵⁷ Asensio faz a descrição deste mesmo exemplar, a que chama “Coimbra B”, a partir da descrição de Salvá, *Catálogo* nº. 1.254 e de Heredia, nº. 2.397, lamentando encontrar-se desaparecido. (Asensio, 1951:LXXXIX)

¹⁵⁸ Esta compra envolve uma história de um livreiro atento: José Telles da Silva, um ilustre bibliófilo e bibliógrafo, que “descobriu” este exemplar raro. Atento ao estudo de Eugenio Asensio, de 1951, onde é referida esta edição, soube através de Frei Francisco Leite de Faria, encontrar-se um exemplar desta edição nas mãos de um colecionador brasileiro. Logo supôs tratar-se do mesmo exemplar. Mais tarde veio a descobri-lo num catálogo em Novembro de 1971. A obra ia ser leiloadada em Londres. O próprio enviou carta ao leiloeiro, com proposta, mas mesmo com oferta maior, não conseguiu ficar com o livro. Procurou então o nosso interessado aquisidor um livreiro inglês, tendo conseguido finalmente adquirir o livro “por mais de 200 contos”. Quanto ao livro e ao seu destino, respondeu o bibliófilo a uma jornalista: “Não sei se ficarei com ele, mas garanto-lhe que o original não sairá de Portugal: como texto antigo, o seu interesse cultural obriga a que se publique, pois até hoje, ainda não foi estudado. Essa edição anastática interessa se for precedida de um estudo crítico a cargo de um especialista”. A primeira promessa foi cumprida. Quanto ao segundo desejo, não se veio a realizar pois, a pessoa indicada, quanto a si, era o professor Eugénio Asensio, que infelizmente viria a declinar o convite.

O exemplar de Lisboa

O exemplar encontra-se na Biblioteca Nacional de Portugal, tem a cota *Res 4367 P*, e Microfilme *F 336*. O seu passado está documentado. Trata-se do exemplar descrito por Salvá no seu Catálogo (Salvá nº. 1254), que foi pertença de Herédia, famoso bibliófilo espanhol, posteriormente adquirido por Lortic, foi depois leiloado na Sotheby, e adquirido a “J. A. Telles da Sylva” / Lisboa/ compra 225847” a 26 de Abril de 1983 pela Biblioteca Nacional de Portugal. Este exemplar quinhentista reaparecido, esteve patente então na Exposição Camoniana na Biblioteca Nacional, sem contudo ter havido um grito de “eureka”, ou outro tipo de expressão no mundo universitário, científico, conforme ficou registado num artigo da jornalista Regina Louro, no jornal *Diário de Lisboa*, no dia 4 de Janeiro de 1973.

A edição é no pequeno formato de in-8º, com as dimensões 13,50×9,50×2cm, posto a circular pioneiramente por Aldo Manuzio, no princípio do século XVI. Tem uma encadernação luxuosa em marroquim vermelho decorado com ferros a ouro na lombada e nas pastas. As pastas são emolduradas com três filetes simples a ouro. A lombada, com 5 nervuras (filetadas), é decorada nas casas com decoração de molduras e elementos florais (flores-de-lis nos cantos). O rótulo, na 2ª. casa apresenta a seguinte indicação: “J. FERREIRA/COMEDIA/EUFROSINA” em letras a ouro. A 3ª casa é decorada com a mesma moldura descrita anteriormente e tem ao centro “COIMBRA”, a 4ª tem o ano “1560”. As seixas são decoradas com frisos florais, palados e meios círculos e apresenta a indicação da oficina do livreiro “LORTIC FILS”. As folhas de guarda são em papel marmoreado. O corte das folhas foi primeiramente marmoreado e de seguida totalmente dourada a folhas.

Nesta segunda impressão de Coimbra verifica-se a utilização de um menor número de gravuras em relação à edição *princeps* de 1555. Mantêm-se a mesma gravura/vinheta, no rosto da obra da edição *princeps*, com as três personagens, mas com uma mancha tipográfica diferente e outro tipo de letra, a humanística, ou “*littera antiqua*”, de mais fácil e agradável leitura, embora ainda se encontrem algumas folhas impressas com o tipo de letra gótica da edição de 1555, como acontece na folha Aij “Figuras da Comédia”, enquanto a folha anterior está com a letra humanística. Nestas duas edições da *Eufrosina* por João de Barreira coexistem assim dois tipos de letra diferente.

Tal como a edição de 1555, traz a *Licença* no fim do livro,

Foi impressa a presente obra, em a muy nobre & sempre Real cidade de Coimbra, por João Barreyra empossor da universidade. Com privilegio Real que nenhuma pessoa a

possa imprimir, nem vender nem trazer doutra parte impressa, sob as penas conteudas no Privilegio. E acabou-se aos dez dias do mes de Maio. De M. D. LX.

A seguir ao *colofon*, aparece a errata, acima referida.

5 – [Jorge Ferreira de Vasconcelos] *COMEDIA EUFROSINA*. De novo revista, e em partes acrescentada. Agora novamente impressa, Évora, em casa de André de Burgos, 1561, 242 f.¹⁵⁹

Sobre a Edição

Em 1561 aparecia a terceira edição da *Eufrosina*, com a chancela de André de Burgos, em Évora.¹⁶⁰ Segundo Eugenio Asensio, nada acrescenta à de 1560, a não ser o testemunho e a comprovação da imensa fortuna que a obra conheceu ao tempo.

Por lo que toca a las reediciones de André de Burgos, son mera derivación deteriorada de la revisión definitiva de 1560, con tipos toscos, papel pobre y sin los grabados que embellecen las de João de Barreira.(Asensio, 1986:180-1)

A edição de Évora, de 1561, foi durante muito tempo a única conhecida e consultada pelos estudiosos portugueses. Aubrey Bell refere que

Da edição de 1561 existem pelo menos três exemplares: O do Museu Britânico (truncado), o da Torre do Tombo, e o da livraria Palha, do Exmo Sr. Francisco Van Zeller. O da Torre do Tombo (10-E-19) a que, sem o ter visto, se referia Inocêncio da Silva em 1860, é um exemplar lindo e bem conservado, encadernado em coiro verde. (Bell, 1919: XX)

Sobre o exemplar da Torre do Tombo, J. M. Teixeira de Carvalho referia que Sousa Viterbo em *Movimento Tipográfico em Portugal do século XVI*, dizia que “Na Torre do Tombo há um bello exemplar, que foi da Terra Santa solfado ou espelhado. Convém advertir que o frontispício, dedicatória e prólogo, é manuscripto, imitando admiravelmente a letra de fôrma” (Carvalho, 1922:14). Esta edição vem descrita em António Joaquim Anselmo nº. 393 (Anselmo, 1926:106). Também no capítulo “Teatro Clássico”, vol. II, da *História da Literatura Portuguesa Ilustrada*, a ilustrar o artigo sobre Jorge Ferreira de Vasconcelos, é reproduzido o frontispício e *colofon* deste exemplar. No *colofon* lê-se que foi impressa em

¹⁵⁹ No mesmo ano em que a 1ª edição da *Comedia Ulyssippo* entra no *Index*.

¹⁶⁰ André de Burgos “vezino de Granada, estante em Seuilla, impresor de libros”, estabeleceu a primeira oficina de impressão que houve nesta cidade, sendo de imediato recomendado à atenção do Cardeal Infante por André de Resende, que manteve o notável tipógrafo desde 1553 até 1579, ano da sua morte. Martim de Burgos, filho do primeiro teve o privilegio de impressor da universidade eborense. (Deslandes, 1988: [135])

Évora, em casa de André de Burgos em abril de 1561. Pode lêr-se por debaixo das imagens a seguinte indicação: “Reproduções do exemplar do Arquivo Nacional da Torre do Tombo. O frontispício é desenhado à pena, imitando, certamente, o original”. (Sequeira, 1930:162)

A gravura do frontispício desta edição é distinta. Nela só aparecem duas personagens: o par amoroso. No entanto, a imagem da janela com grades ao fundo, continua presente. Desta edição não existe nem exemplar nem microfilme na BNP. Asensio chama-lhe “Evora B”, explicitando:

Ejemplar completo descrito en el Catalogue de la *Bibliothèque* de F. Palha, num. 1206 de donde tomamos la descripción. Hay ejemplares incompletos en la B. N. de Madrid (falta de colofón): en la Torre do Tombo (prólogo y preliminares manuscritos) y en el British Museum. (Asensio, 1951:XC)

O exemplar de Madrid: (1561?)

O exemplar de Madrid tem a cota R/12945, verificando-se a falta, no fim deste exemplar, de 2 a 4 folhas, para além do *colofon*. No rosto vem a indicação “*COMEDIA EUFROSINA*, De novo revista, e em partes acrescentada. Agora novamente impressa. Dirigida ao muito alto e poderoso príncipe dom Joam de Portugal”.

É um in-8º, de 242 fólhos com as dimensões de 14x10. O tipo de letra (gótica) é maior do que nas edições de Coimbra, e daí resulta serem os livros de Évora mais volumosos. Encadernação em inteira de marroquim vermelho com filete a ouro, lombada com o título a ouro *Comedia eufrosina*, em imitação gótica. A notação manuscrita: “Lisboa, regalo de Soromenho. D. P. de G” e o carimbo de Pascual de Gayandos.

Este exemplar de Madrid (R/12945) não tem data no rosto da obra e carece de *colofon*. Nas fichas manuais está atribuído a “João de Espera em Deos”, e aparece catalogado com a data de 1561, mas com um pequeno ponto de interrogação. Curiosamente, corresponde mais à descrição feita por Eugenio Asensio, de um exemplar mais tardio, uma 5ª impressão, que julga ser de 1570.

Também aqui as edições da *Eufrosina* vêm de um impressor ligado a uma Universidade, o que mostra o enquadramento no âmbito estudantil.

6 - [Jorge Ferreira de Vasconcelos] *COMEDIA EUFROSINA*. De novo revista e em partes acrescentada, Impressa em Évora, em casa de André de Burgos. 242 f.

Sobre a Edição

A edição de Évora de 1566 apresenta uma mancha tipográfica diferente da impressão realizada pelo mesmo impressor em 1561. No frontispício da obra encontra-se a data de impressão, lendo-se que é dirigida ao *príncipe dom Joam de Portugal, M.D. Irvi* (‘). É usada a mesma vinheta que na edição de 1561. O texto está impresso a duas cores. Por exemplo, no fim do *Prologo*, onde se lê: “Acto primeiro – scena primeira – Cari – Zel – Cortesão”, o texto está a vermelho.

Esta edição vem descrita em António Joaquim Anselmo, Suplemento 4. (Anselmo, 1926:343). Eugenio Asensio chama a esta edição “Evora C”:

Ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid, R. 1844. Outro descrito por Vindel, *Catálogo de Cien Obras Raras* (Madrid 1927), num. 38. Un tercero en la Biblioteca Real. El ejemplar que describo es el que la Biblioteca Nacional compro a los herederos de D. Agustín Durán. (Asensio 1951:XCI)

O exemplar de Madrid

O exemplar desta edição em Madrid com a cota R. 1844, é um in 8º de 242 folios com as dimensões 15x10. Encadernação holandesa com pontas em papel de guarda esverdeado, igual à edição *princeps* de 1555. Lombada em pele verde com o título dourado: *Eufrosina – comedia*.

O rosto, tal como o corpo do livro, está muito deteriorado. O microfilme deste exemplar existente na BNP, tem a cota F. 6221. A qualidade do papel deve ter sido determinante para o mau estado de conservação.

Também não traz *Licença* de impressão. No *colofon*, vem impressa a célebre frase que encerra a comédia: *Vos valete e plaudite*. Logo abaixo vem escrito o seguinte:

Impressa em Évora em casa de Andre de Burgos impressor e cavaleiro da casa do Cardeal Infante, 1566. (*Eufrosina*, 1566)

7 – [Jorge Ferreira de Vasconcelos] *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda, ao muyto alto e muyto poderoso Rey dõ Sebastião primeyro deste nome em Portugal, nosso senhor. Em Coimbra. Em casa de João de Barreyra. Anno. 1567.*

A primeira obra publicada de Ferreira de Vasconcelos foi *Os triunfos de Sagrador* em 1554. No ano de 1567 sai *O Memorial*, supostamente a 2ª versão do mesmo livro, uma questão ainda não completamente esclarecida. Para Eugenio Asensio, este segundo romance é uma refundição do primeiro. Haveria um aproveitamento das matérias incluídas no *Sagrador*, que eram dedicadas ao Príncipe D. João e que, por morte precoce deste, seriam mais tarde trabalhadas e acrescentadas para passarem a ser dedicadas ao filho e príncipe herdeiro, o jovem Rei D. Sebastião.

O exemplar de Lisboa

Inocêncio da Silva oferece uma notícia sobre *O Memorial/Triunfos de Sagrador*, e sobre as confusões em torno das edições. Refere a existência de dois exemplares do *Memorial*. O primeiro, depois de pertencer a monsenhor Ferreira Gordo “Por sua morte passou para D. Francisco de Mello Manuel, e acha-se hoje na Bibliotheca Nacional de Lisboa com os mais livros que foram da livraria d’aquêle celebre bibliographo, ou antes bibliomaniaco” (Silva, 1860:170) e, o segundo, encontra-se na Biblioteca de Braga, concluindo que “N’isto ficaremos, até que o tempo dê meios de resolver a questão”. Por seu lado, Joaquim Anselmo, refere dois exemplares, um em Lisboa na BNP, “(ex. que pertenceu a D. Franc. Manuel da Câmara); Univ. de Coimbra” (Anselmo, 1926:54), e o segundo em Coimbra.

O exemplar de Madrid

O exemplar da BNE tem a cota R./12786, e Micro/29823. 259. Possui uma encadernação vermelha com filamentos dourados. Trata-se de uma edição muito bela. Sem *frontispicio*, encontra-se escrito à mão, no início do livro, na folha do verso, que “El autor es Jorge Ferreira de Vasconcelos”. Na lombada lê-se: Segunda/Tavola/Redonda. 2º./6. O Livro pertenceu também à coleção de Pascual de Gayangos, cuja biblioteca é uma verdadeira arca

de tesouros de livros antigos portugueses.¹⁶¹ Tem o seguinte ex-libris: SUB ROBORE VITRUS, além de sublinhados curiosos deixados por mão anónima, como:

“Sagrador entendeu que ganhava dando”. f.10 (rosto)

“Descomedido interesse”; “Vingança do Rei Artur...poderosos tiranos...à custa da vida dos subditos” f. 10v

Adonis – “Suas feições grossas não efeminadas”; “reinos na paz – pera os tempos de guerra”, f. 14v

O *colofon* deste exemplar é muito simples, lendo-se:

Acabou-se aos xij dias do mes de Novembro. Anno. MDCLXVII. Laus Deo. (*Memorial*, 1567)

A edição não traz nome de autor. Não é possível comprovar se traz *Licença* e o que diz pois, o exemplar consultado em Madrid está incompleto, faltando-lhe o rosto e o *colofon*, e o do Arquivo Nacional da Torre do Tombo não estava disponível.

? - 1570 – [Jorge Ferreira de Vasconcelos] *COMEDIA EUFROSINA*. De novo revista e em partes acrescentada, Impressa em Évora, em casa de André de Burgos.

Poderíamos ficar pelas quatro edições quinhentistas da *Eufrosina*, não fosse, mais uma vez, o relato de Eugenio Asensio que aponta para uma 5ª impressão realizada em 1570.

Hasta agora conocíamos únicamente dos, las de 1561 y 1566. En una reciente visita a la Biblioteca Nacional de Madrid para utilizar la nueva ordenación y junta de fichas del siglo XVI, topé con una tercera impresión: el ejemplar imperfecto y falto de colófon no permite fijar con certeza la data de impresión, aunque la progresiva deterioración del texto la relega a una fecha más tardía, quizá hacia 1570. (Asensio, 1986:181)

Sobre a Edição

Trata-se por enquanto de uma edição fantasma, pois não foi ainda encontrado qualquer exemplar na Biblioteca Nacional de España.

Interrogo-me se o minúsculo ponto de interrogação timidamente escrito à frente da data “1561”, que se pode ler na ficha manuscrita, não será do punho de Asensio e uma prova desta sua incerteza. Não é possível apurar por que está atribuída essa data a este exemplar

¹⁶¹ É impressionante o número de exemplares que este bibliófilo castelhano possuía da obra de Jorge Ferreira de Vasconcelos, pois tem praticamente todas as edições. Em quase todos os exemplares consultados se encontra o um carimbo a vermelho, com o seu nome.

pois, carece de *colofon*, e não traz a data no rosto da edição. Estas particularidades são as mesmas do exemplar descrito por Asensio: um exemplar incompleto, faltando-lhe o *colofon*.

Duas hipóteses se podem então colocar: ou está bem catalogado, o que só é possível confirmar quando se puder fazer a comparação entre dois textos da mesma impressão, e é mesmo de 1561, e não há nenhuma 5ª edição quinhentista; ou então, está mal catalogado e confirma-se a intuição de Asensio, e a demanda das edições quinhentistas da *Eufrosina* fechar-se-ia com uma quinta impressão para a qual o erudito lusitanista propõe a data aproximada de 1570.

Assim se completa o ciclo das edições quinhentistas de Jorge Ferreira de Vasconcelos, com cinco títulos, *Sagrador* (1554 - desaparecido); *Eufrosina* (1555; 1560; 1561 e 1566); *Ulysippo* (1556 - 1559 - desaparecida), o *Livro de Sortes* (com entrada nos *Index* de 1564 e 1581 - desaparecido) e o *Memorial* (1567), com um número de impressões por enquanto incerto. Como reconhecimento do seu valor, três entradas nos *Índices*, em 1561, 1564 e 1581, ainda em vida do autor, que acabou por ver as obras proibidas. Depois não se ouve mais falar de Jorge Ferreria de Vasconcelos, até que o poeta do bucolismo, Francisco Rodrigues Lobo, autor de *Corte na Aldeia*, se lembrou de editar a *Comedia Eufrosina*, no ano de 1616.

8 – [Jorge Ferreira de Vasconcelos] COMEDIA EUFROSINA. Novamente impressa & emmendada por Francisco Roiz Lobo. Offrecida a Dom Gastão Coutinho. Em Lisboa, com Privilegio. Com todas as licenças e aprovações necessárias. Lisboa, por António Alvarez. Anno 1616, 4, 223 f.

Sobre a Edição

No ano de 1616 Francisco Rodrigues Lobopublica, como já foi dito, uma versão expurgada da *Eufrosina*.¹⁶² A 15 de Maio de 1616, o censor Frei Diogo Ferreira assina uma *Licença* onde escreve:

Pode-se imprimir este Livro, intitulado Comedia Eufrosina, emmendado pelo licenciado Francisco Roiz Lobo, & com as emmendas que também lhe fiz. (*Eufrosina*, 1616)¹⁶³

¹⁶² Francisco Rodrigues Lobo (N. Leiria, 1573-1574? – m. rio Tejo, 1621). Oriundo de uma família abastada, que tudo indica fosse de cristãos-novos, matriculou-se na Universidade de Coimbra (1593-1594). Não exerceu qualquer profissão, dedicando-se às letras, pois era abastado. Morreu afogado no Tejo, em condições algo misteriosas a 24 de Novembro de 1621.

¹⁶³ A primeira licença, de um total de seis, que serão passadas até ao mês de Outubro desse ano.

No rosto desta edição continua a não ser mencionado o nome do autor. O texto do *Proemio* que Jorge Ferreira de Vasconcelos havia endereçado ao Príncipe Dom João, e que em todas as edições quinhentistas se encontra no início da obra, passou, nesta edição, para o final do livro. Este trabalho de Rodrigues Lobo, uma *Eufrosina* expurgada, onde são suprimidos “alguns descuidos, & erros que nella auia”, não lhe grangeou simpatia; pelo contrário, foi muito criticado, quer pelas emendas que fez em obra alheia, quer porque se apropriou de parte da obra, colocando aí o seu nome acabando, por fim, por provocar muitos equívocos quanto à autoria da obra.

Os exemplares de Madrid

A Biblioteca Nacional de España possui três exemplares desta edição catalogados como: R/13438; T/9751 e R/30482. O exemplar R/13438 pertenceu a Pascual de Gayangos e está anotado em português. Encadernado a pergaminho lê-se em nota manuscrita logo no início: “João de Espera em Deus A. deste livro o compôs constante nos annos 1527 ou 1528 porque na cena V do acto 2^a desta sua comedia faz ler a Zelotipo uma carta de 1526”.¹⁶⁴ O segundo exemplar aparece com o título na lombada e o terceiro, o R/30482 está incompleto, pois começa logo no prólogo, lendo-se na lombada de fundo verde: “JOÃO DE ESPERA”/ “COMÉDIA EUFROSINA”.

Esta edição seiscentista, inexplicavelmente ainda sem nome de autor, vai permitir que ou apareça anónima, ou, que seja atribuída quer à personagem da comédia, quer ao editor, de maneira que a catalogação nunca acerta com a autoria. Venâncio Deslandes, publica o pedido de privilégio feito por Rodrigues Lobo, em que se lê:

Francisco Rodrigues Lobo

1616

Francisco Rodrigues Lobo requereu privilegio para a impressão da *Comedia Eufrozina*, que lhe foi concedido, pelo tempo de dez annos, a 20 de Novembro de 1616. O livro, impresso em Lisboa em casa de António Alvares, saiu com o titulo seguinte: *Comedia Eufrozina novamente impressa e emendada por Francisco Rodrigues Lobo*.

Eu elRey faço saber aos que este alvará virem que, avendo respeito ao que na petição atrás escrita diz Francisco Roiz Lobo, e visto as causas que allega, ei por bem e me praz que, por tempo de dez annos, imprimidor nem livreiro, nem outra alguma pessoa de qualquer calidade que seja, não possa imprimir nem vender em todos estes Reinos e senhorios, nem trazer de fora delles, o livro intitulado *Comedia Eufrozina*, de que na dita petição faz mensão ... etc.

¹⁶⁴ Já foi referido tratar-se de um erro tipográfico proveniente das edições de Évora, e que na *princeps* de 1555, vem escrito “1536”.

Lisboa, 20 de Novembro de 1616.
(chanc. de D. Filipe II, Privil., liv. I, fl. 207). (Deslandes, 1988:205)

A concessão deste privilégio mostra uma situação um pouco surpreendente, e que se prende com a questão de direito de propriedade, ou seja, a concessão *ad usum Delphini* que a Inquisição concede a favor de Rodrigues Lobo, para a edição corrigida da nossa *Eufrosina*, havendo família viva. Mercê desta antecipação, ficou o genro Dom António de Noronha “a ver passar navios”. Quiçá, reflexo da iniciativa e da apropriação de Francisco Rodrigues Lobo, se possa compreender a reacção de António de Noronha ao editar, de imediato, as outras duas comédias.

A obra, proibida em Portugal desde 1581, era muito desejada, um facto confirmado pelo próprio editor no *Prologo* endereçado a Dom Gastão Coutinho.¹⁶⁵ Lobo terá tido as suas razões para a publicar, e conseguiu fazê-lo, à custa da intervenção no texto, mas, não deixa de ser deveras intrigante, o facto de a obra continuar a sair anónima. Porquê? Que, ou quais razões? Não sendo possível aceitar o desconhecimento por parte de Rodrigues Lobo, será que só razões económicas poderão justificar a opção de não revelar o nome de Ferreira de Vasconcelos? Tentar-se-ia evitar um certo nome ou apelido?

Dom Antonio de Noronha parece ter ficado contrariado com a edição, dado que nunca a mencionou, e é um facto que a partir desta edição de Rodrigues Lobo, as impressões seiscentistas da *Ulysippo* e da *Aulegrafia*, dadas ao prelo pelo genro de Jorge Ferreira de Vasconcelos imediatamente depois, já trazem a identificação da autoria das obras.

9 – COMEDIA ULYSIPPO de Jorge Ferreira de Vasconcellos. Nesta segunda impressão apurada, & correcta de alguns erros da primeira. Com todas as licenças necessárias. Em Lisboa: Na officina de Pedro Craesbeeck. Anno M.DCXVIII, 278 f.

Sobre a Edição

No ano de 1618, na casa do impressor Pedro Craesbeeck,¹⁶⁶ sai a segunda edição da *Comedia Ulysippo*, depois da 1ª edição ter deixado de circular após a entrada nos sucessivos

¹⁶⁵ Eugenio Asensio refere que a proibição não era muito rigorosa, dado o facto de ser possível encontrar pedidos de permissão, por parte de algumas pessoas ilustres, para lerem a obra. Por exemplo, João Baião refere o caso da petição em 1612, para ler a *Ulysippo*, e dessa permissão ter sido concedida. Vd. II Parte – 3.1. A Censura Inquisitorial.

¹⁶⁶ Sobre este impressor sabe-se que era “flamengo de nação, impressor de livros...”, / grangeou grande prestígio por ter a melhor impressão, estampas e caracteres. Depois de um curto período em Coimbra, teve oficina em Lisboa, na Rua da Madalena. Morreu em Lisboa depois de 35 anos de trabalho. Entre outros imprimiu os “Poemas Lusitanos”, 1598, de António Ferreira. (Deslandes, 1988:[146]).

Índices quinhentistas. O texto *Advertência ao Leitor* inserido nesta edição, tem informações valiosas, não só quanto ao autor como também quanto ao processo expurgatório sofrido pela obra.¹⁶⁷ Franco Barreto escreve que:

A Comedia Olysippo impressa Muitas Vezes e em Lisboa por Pedro Craesbeck Anno 1618 oitavo segunda impressão. (Barreto, ca 1670:fl. 674A)

Esta edição tem o facto inusitado de trazer estampado no rosto da obra o nome do autor: Jorge Ferreira de Vasconcelos.

Os exemplares de Lisboa

Na Biblioteca Nacional há um exemplar desta edição com a cota R/581 P. Este exemplar foi recenseado por Francisco Inocêncio da Silva

Da segunda [edição] vi um exemplar na BN, outro que pertencia ao falecido dr. José Maria Osorio Cabral, e mais alguns poucos, em poder de vários amadores das nossas letras. (Inocêncio, 1860:169)

Encontra-se um outro exemplar “Cota Lit-52-VI-8”, na Biblioteca da Ajuda. Lê-se na contra-capla do volume o seguinte: “Ex. Bibliotheca Congregationes Oratorii apud Regiam Domum B. M- Virginis de Necessitatibus”.

Os exemplares de Madrid

A BNE é possuidora de 2 exemplares: R/4631, R/13418. Um deles apresenta-se com uma encadernação de fantasia vermelha e azul às manchas, lombada pele preta. Tem no rosto da obra o carimbo a vermelho de Pascual de Gayangos.

Esta edição foi muito importante para a divulgação do nome do autor e para a recepção da obra a nível nacional. Infelizmente, porque se manteve proibida desde 1561, data da primeira menção no *Índice*, desapareceu rapidamente de circulação e não ultrapassou fronteiras, como aconteceu com a *Eufrosina* que circulou fora de Portugal: Mais, acabou por entrar no *Index* castelhano de 1583, pelo que não se encontra recepção à obra, nem reconhecimento, como o que aconteceu com a *Eufrosina*.

¹⁶⁷ Vd. II Parte – 3. 2. Os *Índices* portugueses e as comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos.

10 - COMEDIA AULEGRAFIA feita por Jorge Ferreira de Vasconcellos. Agora novamente impressa à custa de Dom Antonio de Noronha. Com todas as licenças necessarias. Em Lisboa. Por Pedro Craesbeeck. Anno 1619, 4, 186 f.

Em 1619, saiu do prelo de Pedro Craesbeeck, em Lisboa, no formato in 4º, a primeira edição da *Aulegrafia* com o nome do autor estampado no rosto, dizendo: “Agora novamente impressa à custa de Dom António de Noronha”, uma expressão que, neste contexto, parece designar uma novidade. Em “Bernardim Ribeiro a la luz de un manuscrito nuevo”, um texto escrito a propósito da edição de Ferrara da Menina e Moça, em que se lê “De novo estampada e com summa diligencia emendada”, Eugenio Asensio assinala, como o termo “novo” é ambíguo, podendo significar “por primeira vez” ou, “novamente”. (Asensio, 1974:201)

É de notar que no texto *Advertência ao Leitor*, inserido na *Ulysippo* no ano anterior, se informa que quanto à *Aulegrafia*, Jorge Ferreira de Vasconcelos “A não imprimio por hum desgosto geral deste Reyno”. No entanto, Franco Barreto refere que,

A Comedia Aulographia, impressa varias vezes com hũa carta No cabo Em verso do Mesmo Author, e Em Lisboa Anno 1619 *quarto* por Pedro Craesbeeck. (Barreto, ca 1670:fl. 674A)

A expressão “impressa várias vezes”, que também já fora usada acertadamente a propósito da segunda impressão seiscentista da *Ulysippo*, pode ajudar a ler a expressão “novamente” como sinónimo de “uma vez mais”. Contudo, o único senão deve-se ao facto de não se conhecer uma impressão anterior e, tem sido admitido pelos críticos que a impressão seiscentista da *Aulegrafia* é a edição *princeps* da obra.¹⁶⁸ Creio vislumbrar-se aqui alguns aspectos um pouco obscuros, e haver mesmo matéria para desconfiar da informação fornecida por Dom António de Noronha. É de notar que o genro de Jorge Ferreria de Vasconcelos havia afirmado, no ano anterior, na edição da *Ulysippo*, possuir em seu poder a *Aulegrafia* pronta a sair, estando “da pena do seu Autor, & com todas as licenças pera logo se poder imprimir”. (*Ulysippo*, 1618)¹⁶⁹

¹⁶⁸ Para Menéndez y Pelayo não existe mais do que esta edição póstuma, impressa 33 anos depois da morte do autor. Lamenta, em 1910, o facto de ainda não haver mais nenhuma edição da obra, nem sequer na forma de edições ruins e mesquinhas como foram para si as impressões das outras comédias, a *Eufrosina* e a *Ulysippo*, no século XVIII, publicadas por Sousa Farinha.

¹⁶⁹ O mesmo frade Diogo Ferreira, o da *Comédia Eufrosina*, a 8 de Março de 1619, escreverá que o texto está conforme o original, redigindo a Licença no convento de S. Domingos a 29 de Outubro de 1618. Os nomes de Fr. Pinto Moniz, Manuel Coelho, etc., repetem-se.

O tempo dirá se há ou não razão para pôr em causa o estabelecido até agora e se porventura não se poderá pôr a possibilidade de ter havido uma edição anterior, seguindo a lição do manuscrito da Real Biblioteca de Palacio, em Madrid.

Nesta edição aparece o *epigrama* escrito em Latim por Diogo de Teive, e a *carta* que se achou nos seus papéis, uma composição de 344 versos em redondilhas octosilábicas.

Para Inocência da Silva, é difícil de aceitar que Dom António de Noronha, só depois de trinta e três anos passados do falecimento do seu sogro, se lembrasse de imprimir esta comédia. (Inocência, 1860:169)

Exemplares em Madrid

Na Biblioteca Nacional de Madrid encontram-se quatro exemplares desta edição com as cotas: R/ 646 – lombada vermelha, com papel fantasia; R/ 3120 – Encadernação em pergaminho, com dois atilhos, que parece ser da época. Na lombada tem escrito a tinta: “NORONHA – comed. Aulegraf.”; T/ 3471 – Exemplar encadernado em pele castanha com a lombada gravada a ouro dizendo, “Comedia/Aulegrafia/por/Vasconcellos”. Tem anotações manuscritas escritas em castelhano, sobre santos; R/ 13690 –Tela verde escura. Carimbo de Pascual de Gayangos.

Exemplares em Lisboa

Na Biblioteca Nacional da Ajuda existe um exemplar desta edição com a Cota Lit. 50-X-45.

Desta edição, possuo um exemplar, comprado na *Biblarte*, e que pertenceu, conforme carimbo, a José Nicolás de Azara, Marquês de Nibbiano, (Barbunales, Aragão, 5 de dezembro de 1730 – Paris, 26 de janeiro de 1804) que foi um político, diplomata e mecenas espanhol.

11 – [Jorge Ferreira de Vasconcelos] COMEDIA DE EUFROSINA traducida de lengua portuguesa en castellana por el Capitan Don Fernando de Ballesteros y Saabedra, “Introdução”, de Don Francisco de Quevedo y Villegas. Madrid, en la Imprensa del Reino, Año de 1631. A costa de Domingo Gonçalez.

Em 1631 saiu em Madrid in 12º (13,50 x 6), uma edição em castelhano, traduzida pelo capitão Fernando de Ballesteros y Saavedra, com dedicatória endereçada ao Senhor Infante D.

Carlos. Traz ainda um assinalável prefácio de Francisco de Quevedo. Lê-se na rubrica *Fe de erratas* o seguinte: “Este livro intitulado la Eufrosina esta bien y fielmente impresso con su original”, assina –*El Lic. Murcia de la Llana*. Nesta edição continua a não vir mencionado o nome de autor.

Sobre aedição castelhana: Sem *Proemio* e sem *Prologo*

Um aspecto curiosíssimo e nunca referido acerca do texto da 1ª edição da tradução castelhana, é o da falta do *Proemio* do autor e do *Prologo* apresentado pela personagem João d’Espera Deus, mantendo-se a omissão nas duas edições posteriores de 1735, e de 1910.¹⁷⁰ Porque nasceu desta maneira a 1ª edição em língua castelhana da *Eufrosina*? A que se deveu a omissão do *Prologo* da comédia? Opção do editor? Do tradutor? Ou censura inquisitorial? Seja como for, trata-se de uma considerável amputação do texto sobre a qual nenhum estudioso da comédia se refere explicitamente. Nem Menéndez y Pelayo, quando se reporta ao *Prologo* para mencionar a personagem João d’Espera Deus, refere que este não consta na tradução, embora a classifique como “algo abreviada”. Omissão voluntária, portanto, mas com que intenção?¹⁷¹

Aubrey Bell também não refere a falta do *Prologo* da tradução castelhana, o que é estranho, dada a significativa amputação do texto. Aubrey Bell, que não acreditava em edições da *Eufrosina* anteriores à de 1561, assinala que a tradução castelhana, segue as edições de 1561 e 1616: “Mostra a cada passo que não segue uma edição só, escolhendo à vontade entre a cerceada de Lobo e a antiga”. (Bell, 1919:XVII)

Aubrey Bell detecta outras alterações de diversa ordem: Omissões de frases por patriotismo, como por exemplo “nam castelhano”; substituição de “Job” por “Lázaro”; omissão da carta da Índia, endereçada pelo irmão de Silvia de Sousa (Acto II, 5ª cena), da carta de Crisandor, e cortes de muitos versos castelhanos etc., Sobre a tradução castelhana, Aubrey Bell não quer ir tão longe como Faria e Sousa quando a considerou “malíssimamente traducido en Castellano”, mas não concorda com Francisco de Quevedo quando lhe atribui

¹⁷⁰ Pensei tratar-se de um caso de degradação editorial, a partir da impressão oitocentista (a primeira que consultei), mas, verifiquei à vista dos quatro exemplares da edição de 1631 que se encontram na Biblioteca Nacional de España, a inexistência do *Proemio* e do *Prologo* já desde a 1ª edição em língua castelhana, verificando-se o mesmo em todas as edições castelhanas posteriores.

¹⁷¹ Menéndez y Pelayo pugnava por um estudo específico e aprofundado das obras de Vasconcelos por parte dos críticos portugueses. Parte desta tarefa cumpriu-a Eugenio Asensio em 1951 e, a outra parte, andemos com a missão para a frente pois, é “nobre e generosa” como dizia o dramaturgo Almeida Garrett.

“suma diligência”, pois em sua opinião vê-se que “é obra de um escritor que não conhecia perfeitamente o português”, provando-o através de alguns exemplos.

Os exemplares de Madrid

Na Biblioteca Nacional de Madrid existem 4 exemplares desta edição, com as cotas: R/ 16228; R/770 lendo-se “BN. / EUFROSINA/1631”; R/8283 com encadernação da época em pergaminho com atilhos, onde se lê “EUFROSINA” e R/8331 dizendo “BALLESTEROS/LA/EUFROSINA/MADRID/1631/”.

Tivesse Francisco Rodrigues Lobo divulgado o nome do autor da *Eufrosina*, e já teria sido possível estabelecer-se a relação com as outras duas comédias, porque a edição da *Ulyssippo* de 1618 já traz indicado na *Advertência ao Leitor* a autoria de três comédias. Francisco Manuel de Melo no *Hospital de Letras*, mostra incerteza quanto à autoria da *Eufrosina*; Manuel Severim em 1624, menciona o nome de Jorge Ferreira, mas sem o relacionar com as comédias, e Manuel Faria e Sousa em 1628 também o inclui numa listagem de nomes. Como consequência, a edição da tradução castelhana vem ainda sem nome de autor, e no ano seguinte, Lope de Vega, em *La Dorotea* de 1632 continuará a referir-se à comédia apenas pelo título da obra.

Esta tradução é duplamente importante. Quer porque potenciou a fortuna literária e a recepção da obra em Espanha, quer porque permite elaborar uma reflexão sobre alguns aspectos da censura na tradução castelhana da *Eufrosina*.¹⁷²

12 - [Jorge Ferreira de Vasconcelos] *Comedia Eufrosina* / traducida de lengua portuguesa en castellana por... Don Fernando de Ballesteros y Saavedra. En Madrid, en la Oficina de António Marín, año de 1735.

Em 1735, no formato in 8º (10x15), saíu em Madrid a 2ª edição castelhana preparada por D. Blas Nasarre, oculto sob o pseudónimo de D. T. Quexilloso.¹⁷³ Também não traz o *Prologo* da comédia, nem o *Proemio*, mas acrescenta informação preciosa na rubrica “AL

¹⁷²Vd. II Parte – 3. 5. *La Eufrosina*. Tradução castelhana: sem *Proemio* e sem *Prologo*.

¹⁷³ Blas Antonio Nasarre y Ferriz (Alquézar, Huesca, 1689 - Madrid, 1751), crítico, erudito e cervantista español. Foi Bibliotecário maior do rei entre 1735 e a sua morte em 1751. Dedicou a sua reimpressão da *Comedia Eufrosina*, a uma dama de nome Sofrosina Pacheco. Também escreveu sobre o teatro clássico espanhol uma *Disertación o prólogo sobre las comedias de España* onde considerou Lope de Vega e Pedro Calderón de la Barca como corruptores do bom gosto estabelecido pelo Neoclassicismo, o que deu início a uma acesa polémica (<http://es.wikipedia.org/wiki/Blas-Nasarre>).

QUE LEYERE”, que não consta na edição de Menéndez y Pelayo, em 1910, e que diz o seguinte:

El autor de esta Comédia se cree fue Jorge Ferreyra de Vasconcelos, segun lo dice Don Nicolàs António en su Biblioteca: y lo que es mas, el Indice de los libros prohibidos del año 1707. en que se califica, y permite esta obra: El Padre Reis en su Enthusiasmo se olvida de ella, quando canta, y celebra las de los Ingenios Portugueses, con ser asi que habla de otras del Ferreyra. Imprimiòse este libro la primera vez en Evora el año 1566 por Andrès de Burgos, Impressor, y Cavallero de la Casa del Cardenal Infante. Reimprimiòse en Lisboa el año 1616. por Antonio Alvarez, despues de averlo corregido, y enmendado Francisco Ruiz Lobo, y ultimamente se imprimiò en Madrid en La Imprensa del Reyno el año de 631. Traducido por Don Fernando de Ballesteros y Saavedra. En todas las Impressiones tiene sus Licencias, y Censuras; pero no puede usarse de la Edicion del año 1566” (*Eufrosina*, 1735).

Finalmente, após quase 200 anos, foi possível, a partir dos dados oferecidos por D. Nicolao António, que a *Comedia Eufrosina*, ganhasse paternidade nesta 2ª edição castelhana de 1735. Sinal de fortuna literária é esta edição. A razão, ou razões, pela qual a obra voltou a ser reeditada nos prelos castelhanos deverão ser um dia esclarecidas.

Exemplar de Lisboa

Encontra-se na Biblioteca Nacional de Lisboa um exemplar desta edição com a Cota RES. 5679 P.

Exemplares de Madrid

Desta edição existem seis exemplares na BNE: R/1176; U/1582 - Bibl. USOG; T/15132 - com carimbo de Pascual de Gayangos, em muito bom estado de conservação; R/15992; R/22806 e R/25420 - “Libreria del Licenciado D. Cayetano Alberto de la Barrera”. O exemplar catalogado U/1582, Bibl. USOG, pertenceu à Biblioteca do Bibliógrafo Luis Usog, e tem escrito a seguinte anotação manuscrita:

La unica edic. no expurgada es la de Évora de 1566. Esta pues está expurgada. (*Eufrosina*, 1735)

É muito curiosa esta anotação manuscrita, porque mostra que o seu possuidor e anotador estava consciente da pressão inquisitorial sobre a obra.

13 - COMEDIA EUFROSINA, de Jorge Ferreira de Vasconcellos. Novamente impressa, & emmendada por Francisco Roiz Lobo. Terceira Edição. Fielmente copiada por Bento Joze de Sousa Farinha. Lisboa. Na Offic. da Academia Real das Scienc. Anno MDCCLXXXVI.

Esta edição setecentista da *Eufrosina* foi organizada por Bento Joze de Sousa Farinha, bibliotecário da Biblioteca Real da Ajuda e um dos primeiros sócios da Academia Real das Ciências.¹⁷⁴ A edição foi realizada sob a égide e nas oficinas da Academia. Muito embora no rosto desta edição venha impresso “terceira edição”, de facto, considerando as quatro edições quinhentistas já conhecidas (já que a de 1570 é mera hipótese, por enquanto), e a edição seiscentista de Francisco Lobo, esta é a 6ª edição da *Comédia Eufrosina* em língua portuguesa. Sousa Farinha conta somente com a edição de 1561, conhecida pelos estudiosos portugueses, e a de 1616 de Francisco Rodrigues Lobo.

A edição abre com o texto de Rodrigues Lobo, responsável pela edição seiscentista de 170 anos antes. Segue-se o *Proemio* do autor endereçado ao Príncipe D. João, em página à direita. Imediatamente a seguir, na página do verso, começa o texto do *Prologo* da comédia. É uma edição sem qualquer tipo de cuidado ou beleza.

Há, no entanto, nesta edição, algumas rectificações, quer quando dá o devido destaque à autoria, aparecendo pela primeira vez no frontispício o nome do autor, quer por resgatar para o início do livro o texto *Proemio*, conforme edições originais.

Muitos são os críticos e as críticas a esta edição. Jean Subirats sintetiza a avaliação deste modo:

Carolina Michaëlis, Menéndez y Pelayo et Aubrey Bell sont d'accord pour juger exécrable l'édition de Sousa Farinha. (Subirats, 1982:37)

Num exemplar pessoal, lê-se no final do volume uma curiosa *Notícia*, indicando a venda e preço de alguns livros antigos e modernos. Jorge Ferreira de Vasconcelos é o último escritor de uma lista de 16 autores e títulos com a seguinte apresentação: “Jorge Ferreira de Vasconcellos. *Eufrosina*, *Ulysippo*, e *Aulegrafia*. Comedias. 3. tom. 8. -1440”. Como já foi referido, a edição da *Aulegrafia* não se concretizou. A notícia termina informando que:

¹⁷⁴ Bento Joze de Sousa Farinha (N. Évora? – m. 1820) foi grande admirador de autores do século XVI, e organizador de colecções de textos de prosadores clássicos. Editou duas das três comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos, embora tenha previsto editar a trilogia, o que não viria a acontecer. Ficou a *Aulegrafia* pendente até nova oportunidade, concretizada já no século XX.

“Vendem-se na Logea da Viúva Bertrand, e filhos, junto á Igreja de N. Senhora dos Martyres. E na Loge da Gazeta”.

Pelo cotejo do *Prologo* é possível constatar que Sousa Farinha segue a edição expurgada de Francisco Rodrigues Lobo. Perguntar-se-á: em 1786 fazia sentido trabalhar com um texto censurado? Na Academia das Ciências de Lisboa?

14 - COMEDIA ULYSIPPO de Jorge Ferreira de Vasconcellos. Terceira Edição, fielmente copiada por Bento Joze de Sousa Farinha. Lisboa. Na Offic. da Academia Real das Scienc. Anno MDCCLXXXVII.

O rosto desta edição segue o modelo da edição da *Comedia Eufrosina* impressa no ano anterior. No frontispício traz a data de 1787, mas no seu interior pode ler-se a seguinte inscrição: “Foi taxado este Livro a trezentos e cincoenta reis em papel. Meza I de Setembro de 1788”. A edição abre com o texto *Advertência ao Leitor* que aparece na edição seiscentista. Acaba abruptamente na folha 376, sem mais nada. Bento Sousa segue as indicações da impressão seiscentista. Jean Subirats considerava esta edição irmã gémea da *Eufrosina* de 1786, ou seja, uma lástima

Nous ne prendrons pas en considération la version dégradée de Sousa Farinha. (Subirats, 1982:38)

Na BNE encontra-se um exemplar de Pascual de Gayangos, carimbo vermelho, com a Cota T/ 14949, encadernado em pele castanha. Tem escrito à mão “ F. T (?), Vizeu”.

No exemplar que possuo, existe colado um reclame muito engraçado onde se lê:

LISBOA./Este livro foi comprado en caza de F. B. O. de M. = o Méchas = na Travessa dos Romulares N. 8 A, junto ao Caes do sodré; onde também compra, vende, e troca Livros de todas as qualidades; assim como também vende tudo quanto he necessário para uso de hum Escritorio de Commercio.

O projecto inicial, tal como foi noticiado, seria fazer imprimir as três comédias nas datas de 1786, 1788 e 1789, respectivamente a *Eufrosina*, *Ulysippo* e *Aulegrafia*, como havia acontecido com as edições seiscentistas. Seria interessante saber qual a razão, ou razões, para que o projecto tal como foi concebido não se tenha cumprido.

Embora, de facto, estas edições não primem pela imaginação e pelo cuidado, onde, fora a gravura no rosto do livro, não há uma imagem nem outro qualquer motivo, resultando

compacta a mancha tipográfica e graficamente pobre. Assinale-se o objectivo muito positivo de divulgar o conjunto das três comédias, pondo-as no mercado a preço razoável.

São uníssonas as vozes ao exprimirem que, esperar-se-ia mais destas edições, considerando a Instituição envolvida, a Academia Real das Ciências.

15 – *Memorial das Proezas da Segunda Tavola Redonda*, por Jorge Ferreira de Vasconcellos, 2ª. Edição, [M. Bernardes Branco], Lisboa, Typografia do Panorama, M. DCCC LXVII, Anno 1867.

Manuel Bernardes Branco, no texto *Algumas palavras*, assume-se fundamentalmente apenas como revisor desta 2ª edição de 1867. Nesta edição comemorativa do terceiro centenário da *princeps* de 1567, interroga-se, “perplexo”, sobre que opção tomar quanto à ortografia antiga ou moderna nesta reimpressão da obra, perguntando também

quem serão os leitores do *Memorial dos Cavalleiros* (Branco, 1867:v)

Responde dizendo que, com raríssimas excepções, serão apenas os amantes dos livros antigos portugueses, os amantes da pureza da linguagem, estudiosos dos usos e costumes nacionais antigos e poucos mais. Razão pela qual resolveu seguir a ortografia antiga

Quem possuir esta edição pode ter a certeza de que possui (com insignificantíssimas discrepâncias, constituindo estas principalmente do desaparecimento das abreviaturas) a edição rara. (Branco, 1867:v)

Trata-se, pela data, de uma edição comemorativa (300 anos da *princeps* do *Memorial* em 1567), onde o “revisor desta edição” se mostra muito pouco convencido do interesse da obra para o leitor da sua época.

Encontra-se no *colofon* desta edição uma rubrica “No Prelo”, em cuja primeira linha se pode ler a seguinte menção:

“*Aulegrafia*, por Jorge Ferreira de Vasconcellos” (Vasconcelos, 1867:368)

Esta indicação não deixa de ser curiosa, pois sabemos que no século anterior, o projecto de Bento José de Sousa Farinha de editar a *Aulegrafia* não se havia concretizado, tal como mais uma vez não se verificou nesta altura, sendo que só em 1969 sairá a tão anunciada *Comedia Aulegrafia*.

16 – [Jorge Ferreira de Vasconcelos], Comedia de Evfrosina, Tradvcida de lengva portvguesa en castellana, por el capitan Don Fernando de Ballesteros y Saabedra, Al Sereníssimo Señor Infante Don Carlos, Con privilegio. En Madrid, en la Imprensa del Reino. Año de 1631. A costa de Domingo Gonçalez., Orígenes de la Novela, tomo III, Novelas dialogadas, con un estudio preliminar de D. M. Menéndez y Pelayo, – N.B.A.E., Madrid, 1910.

Em 1910, Menéndez y Pelayo insere na sua monumental obra uma 3ª edição da tradução castelhana da *Eufrosina* (pps. 60-156), editada segundo o próprio, na perspectiva do estudo da *Celestina*. No capítulo XI “La “Celestina” en Portugal; imitaciones de Jorge Ferreira de Vasconcelos” apresenta na sua “Introducción” um estudo sobre o autor e a Eufrosina, a partir das informações enviadas por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, no ano anterior.¹⁷⁵

Menéndez y Pelayo não aceita o veredicto negativo de Faria e Sousa quanto à tradução, embora reconheça que esta está um pouco “abreviada”. Mesmo assim, quanto a ele, o texto traduzido oferece uma ideia aproximada dos méritos e dos defeitos do original. Aproveita, por isso, para recomendar aos eruditos portugueses a comparação dos textos e a edição crítica da edição primitiva quinhentista.

No propósito de reunir o maior número de cultores da língua castelhana, propõe que,

El nombre de Jorge Ferreira debe añadirse al *Catálogo de los autores portugueses que escribieron en castellano* formado con tanta erudición y diligencia por mi difunto e inolvidable amigo el Dr. García Peres, no sólo por estas y otras piezas poéticas, sino por una parte del diálogo de la comedia *Aulegrafia*. (Pelayo, 1910: CCXXXII)

Tanto Eugenio Asensio como Jean Subirats não se pronunciam sobre esta edição tardia. Para Asensio, esta edição lembra a considerável fortuna que a obra obteve em terras de Espanha, um aspecto, quanto a si, um pouco esquecido pelos críticos portugueses numa indiferença que dá que pensar. Durante a primeira parte do século, somente Aubrey Bell se debruçará sobre esta tradução. A reflexão de D. Menéndez y Pelayo é recebida pela crítica portuguesa como um trabalho de autoridade, de referência, retomado para citação, mas pouco questionado. Objectivamente este estudo teve repercussões fortes em Espanha, ajudando a

¹⁷⁵ Numa separata da *Biblos*, Carlo Rossi refuta as afirmações dadas por Aubrey Bell, na sua edição da *Eufrosina* de 1918, onde o lusitanista inglês afirmava que Menendez y Pelayo mais não tinha feito do que transcrever as informações dadas por Carolina Michaëlis ao amigo e colega castelhano. Dá conta da contribuição de Pelayo para o estudo de Ferreira de Vasconcelos e da *Eufrosina*, embora trabalhada a partir de materiais compilados pela filóloga alemã. Conclui dizendo que este fez delas “o ponto de partida da própria apreciação” mas, acrescentando-lhe a sua visão pessoal. (Rossi, 1948:16)

manter vivo o nome de Jorge Ferreira de Vasconcelos e da sua *Eufrosina*. Tratou-se de um estudo que só viria a ser ultrapassado pelo trabalho notável de D. Eugenio Asensio.

17 - *Comédia Eufrosina* de Jorge Ferreira de Vasconcellos. Conforme a impressão de 1561, publicada por ordem da Academia das Ciências de Lisboa por Aubrey F. G. Bell. Imprensa Nacional de Lisboa, 1919.

Sob a égide da Academia das Ciências de Lisboa, Aubrey Bell dá ao prelo a edição da *Comédia Eufrosina* em 1919. Diz o lusitanista inglês, na sua *Introdução* que

A minha intenção não foi fazer uma edição crítica, mas só dar o texto desconhecido de 1561. Se mais alguma cousa tentei foi isto devido ao alento e auxílio da Exma. Sr^a. D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos. (Bell, 1919: XXIII)

Aubrey Bell oferece neste seu estudo algumas observações sobre as transformações sofridas na edição expurgada de Francisco Rodrigues Lobo e na tradução castelhana, defendendo que a tradução castelhana foi feita a partir da edição que está a divulgar, a de 1561, e a de Rodrigues Lobo, de 1616. Mas, embora mencionando as muitas omissões da primeira, não refere as duas maiores: a ausência do *Prologo* e do *Proemio*. É considerável o trabalho da compilação de refrões, elencados no fim do volume, bem como a listagem de provérbios e variantes, da *Eufrosina* e da *Ulysippo*, embora alguma crítica tivesse tentado minimizar esta edição, que reflecte um estudo esforçado e pioneiro. Eugenio Asensio não ficou insensível a esse esforço, pois, no início do seu *Prologo* em 1951, não se esqueceu de considerar a edição de Bell como uma “esmerada reimpresión del texto de 1561”.

Num aspecto Aubrey Bell se mostra irredutível, o que irá fragilizar e comprometer, em grande parte, as contribuições apresentadas na sua *Introdução*: o de não querer aceitar a existência de edições anteriores à de 1561. Mesmo depois das indicações de Brunet, de Salvá e de Inocêncio da Silva, dando conta de uma edição de 1560, afirma categoricamente:

Creio porém que houve confusão no catálogo de Salvá entre o rosto da *Eufrosina* de 1561 e o cólofon de outro livro do ano de 1560, e que nunca existiu a *Eufrosina* de 1560. (Bell, 1919: XIX)

Para fazer prevalecer esta sua ideia, refuta a todo o custo uma série de informações que vão no sentido contrário. Referindo-se ao exemplar do Museu Britânico, sustém que este é de 1561, mas não diz que no rosto dessa edição vem indicada uma edição anterior. Aí se pode ler: *Comedia Eufrosina. De novo revista, e em partes acrescentada. Agora novamente*

impresa, donde se pode pensar que não viu o exemplar. Entusiasmado com a edição de 1561 e com o exemplar que está a divulgar defende-se com uma pontinha de mau humor:

O da TT (10-E-19) a que, sem o ter visto, se referia Inocêncio da Silva em 1860, é um exemplar lindo e bem conservado, encadernado em coiro verde. O texto, em letra gótica. (Bell, 1919:XX)

Tivesse Aubrey Bell conhecido as edições de Coimbra de João de Barreira, por exemplo, a edição de 1560 que ele passa o tempo a negar, para não falar da *princeps* de 1555, aí, veria de facto, edições com belas gravuras, e razão teria para rejubilar ainda mais. Pelo contrário, as duas edições de Évora (1561 e 1566) são meras derivações toscas e sem beleza, segundo o parecer de Asensio, constatação que não é difícil de subscrever à vista dos exemplares.

18 – Vasconcelos, Jorge Ferreira de, *Comédia Eufrosina*, texto de la Edicion principe de 1555 com las variantes de 1561 y 1566. Edición, prólogo y notas de Eugenio Asensio. CSIC – Instituto Miguel de Cervantes. Madrid 1951.

Foi um dia memorável para os estudos Vasconcelianos, o dia em que Eugenio Asensio, o “pescador de pérolas”, segundo o seu amigo e admirador Stephen Reckert, deu a conhecer a edição *princeps* de 1555 com as variantes, de 1561 e 1566. O comentário de José V. Pina Martins sobre o trabalho desta edição e o *Prologo* à *Eufrosina* fez justiça a esse admirável trabalho:

Consideramos este prólogo de E. Asensio como um dos estudos mais notáveis sobre a influência da cultura renascentista na literatura e na vida social. Não cremos que sobre a literatura portuguesa do séc. XVI, haja trabalho mais lúcido e mais exacto, embora um pouco prejudicado por um propósito de densidade que se atém, às vezes, a uma simples enunciação de tópicos. Este estudo demonstra à saciedade como a nossa literatura renascentista está intimamente ligada, por um lado, a uma experiência vital – quer individual quer social – e, pelo outro, aos grandes textos fundamentais da cultura clássica e humanística. (Pina Martins, 1972:261)

Jean Subirats, numa comparação inevitável, dirá que a *Introdução* de Aubrey Bell, de 1919, envelheceu contrastando com o *Prologo* denso e “étouffé” de Eugenio Asensio.

Nous nous appuyons donc sur l’édition princeps, dont le texte, établi par Asensio, offre

toutes les garanties. Il s'agit d'une édition exemplaire, aux normes strictes, qui respecte, autant que faire se peut, l'orthographe de XVI^e siècle et la ponctuation". (Subirats,1982:37)

Um quarto de século mais tarde depois do seu notável estudo, Asensio relembra em "Para una nueva edition critica e comentada de la *Comedia Eufrosina* de Jorge Ferreira de Vasconcelos" de 1986, os dois objectivos da sua edição: o divulgar a edição de 1555 e aclarar as obscuridades do texto através de comentário. Segundo ele "La *Eufrosina* es obra erizada de dificultades", indicando neste seu estudo, alguns dos problemas que se colocam na edição de um texto como o da *Eufrosina*, e que, obviamente, se estendem às outras duas comédias. Lembrava o lusitanista, que um editor deveria apresentar ao leitor uma obra com um duplo fim: *sanare* e *explanare*, quer dizer, oferecer um texto correcto e explicá-lo.¹⁷⁶

Embora tivesse o propósito de fazer uma edição comentada em dois volumes esse projecto não passou do I volume editado em 1951. Asensio não quis retomar esse trabalho, cujo resultado desgostosamente criticou, tal como também não lhe foi oferecida a alegria de incluir a edição de 1560, que apareceu pouco tempo depois, a edição crucial, ampliada, com matéria intercalada em quatro cenas, e revista pelo próprio autor. (Asensio, 1986:181)¹⁷⁷

19 - VILHENA, António A. Machado, prefácio, notas e glossário da *Comédia Aulegrafia*, 2^a ed. Porto, s/d [1969]

Esta 2^a edição da *Aulegrafia* provocou alguma polémica a que não será alheio o facto de se tratar de uma obra há muito desejada, mas também, por não estar credenciada pelo meio académico. No ano anterior à saída do livro, foi publicada uma notícia na *Revista de Portugal*, no volume XXXIII, cujo director editor era António H. de Azevedo Pinto, antecipando-se à saída da futura edição da *Aulegrafia*, informando não se tratar de uma edição que traduzisse o texto para linguagem ou ortografia modernas, adaptando ou distorcendo o texto original, sendo sim a edição de uma cópia fiel da impressão póstuma de 1619. Um artigo não assinado, mas, que se depreende ser da lavra do editor. Diz ainda que:

¹⁷⁶ Eugenio Asensio assinala alguns aspectos a ter em conta neste tipo de estudos e as leituras obrigatórias no sentido de descobrir e identificar os *subtextos* da obra. Quanto a si, o investigador da intertextualidade deve ter um conhecimento profundo da literatura portuguesa e da espanhola anterior a 1545, conhecimentos de mitologia, história, repertórios de sentenças, antologias e florilégios, bem como os "manuales de Erasmo: *Adagia*, *De copia*, *Parabola*, etc." (Asensio, 1986:182), e muitos outros sábios e proveitosos conselhos.

¹⁷⁷ Pina Martins, amigo de longa data de Asensio, contou que este não havia gostado de alguns erros com que saiu a *Eufrosina*, e desconsolado abandonaria o projecto do II volume.

O persistente organizador (na verdade, estão nessa obra cerca de 30 anos de trabalho e de trabalhos) é o Dr. António Alberto Machado Moniz de Vilhena, professor do quadro da Escola Industrial e Comercial da Póvoa do Varzim. ([Pinto], 1968:4)

Giacinto Manuppella responderá como vimos à edição da *Aulegrafia*, realizada por António Vilhena, com uma recensão crítica violenta.

a *Comédia Aulegrafia*, por sua vez, acaba de vir ter connosco após um sono de 350 anos. Diga-se desde já que acordou mal-humorada e bem pouco disposta a franquear as portas da sua mansão a qualquer transeunte *emunctae naris*....(Manuppella, 1969-1971:371)

Para este professor de Coimbra e italiano de origem, Jorge Ferreira de Vasconcelos continuava à espera, e, “bem grato ficaria o leitor moderno ao estudioso que lhe apresentasse um texto cautelosamente depurado de erros tipográficos evidentes”, criticando veementemente a edição de Vilhena, porque

O organizador desta segunda edição optou por uma solução francamente ruim, tratando-se de um texto quinhentista transmitido por uma única impressão seiscentista: a da reprodução diplomática dessa edição. (Manuppella, 1969-1971:372)

Enumera descuidos na fixação do texto de vária ordem; ortográficos, de interpretação, cultura específica, a ausência de bibliografia moderna respeitante ao escritor, e outros, salientando que “uma obra literária pertencendo ao grande caudal clássico nacional, à grande aristocracia do espírito nacional é tarefa difícil”, e que deve ser tratada de uma forma viva e dialogante. Acrescenta mesmo que se deve compreendê-la e adivinhá-la, pois

nunca é uma peça de museu de figuras embalsamadas e mimificadas, mas antes um homem, (quando não é uma mulher) que «mangia e bee e dorme e veste panni», ou seja, uma individualidade viva que já foi e ainda continua a ser um mundo de sentimentos, paixões, ideias e experiências humanas, portador de uma mensagem quantas vezes digna de ser escutada por nós, os modernos, que só conseguimos tornar complicado o que dantes era simples. Tratar o escritor antigo como criatura viva e vibrante, travar com ele um diálogo leal, construtivo e proveitoso, penetrar nos recessos da sua alma. (Manuppella, 1969-1971:374)

Publicá-lo nesta altura, não corresponde apenas a,

fixar um texto, anotar variantes e estudar fontes, depois de esquadrinhada a biografia do autor. Este trabalho de investigação histórico-erudita, que se destina a identificar e definir os elementos constitutivos de escritores e suas obras, os materiais da sua «carpintaria» exterior, não passa de necessária fase preparatória do autêntico labor hermenêutico que se lhe deve seguir e em que se irão condensar os valores humanos, artísticos, ideais e

educativos da obra estudada. Assim, se a Ciência acabar por desumanizar o Homem, só a Arte poderá salvá-lo do embrutecimento. (Manuppella, 1969-1971:374)

Muito desconsolado e escandalizado ficou Giacinto Manuppella com esta edição, servida, segundo o próprio, apenas por um comentário crítico de superfície, pelo que propôs “rectificar os erros mais vistosos”, da edição de António Vilhena. Jean Subirats solidarizou-se com a apreciação de Manuppella, acrescentando que “Le seul texte que nous reconnaissons, et que nous citerons, et celui de 1619” (Subirats, 1982:40-41), acabando também ele por enumerar uma série de defeitos da edição.

É difícil, no plano ideal, não concordar com as exigências de Giacinto Manuppella, cuja observação ofereceria uma maravilhosa edição comentada da *Aulegrafia*, mas, em verdade, nenhum estudioso português o fez antes, embora tivesse sido por duas vezes anunciada, nem depois, pelo que não deixa de se sentir nesta avaliação alguma injustiça face ao trabalho honesto e escrupuloso de António Vilhena. Arriscar uma edição não comentada, a que nitidamente Manuppella e outros se opõem, ou, editar um texto, dá-lo a conhecer, permitir a sua leitura. Eis o dilema.

Lembremos, a propósito, que em 1986 Eugenio Asensio dizia que “La *Eufrosina* es obra erizada de dificultades”, e que levantava muitos problemas, que se estendem, obviamente, às outras duas comédias.

É de notar que esta 2ª edição da *Aulegrafia* parece não ter tido grande divulgação, visibilidade e acolhimento!

20 –Vasconcelos, Jorge Ferreira de, *Epístola*, [edição de Jean Subirats], Farândola, Paris, 1997.

Edição dos versos inseridos na edição *princeps* da *Aulegrafia*, em 1619, apresentados por Dom António de Noronha, como papéis encontrados no espólio do seu sogro. Diz o especialista vasconceliano que

A poesia de Vasconcelos compõe-se de quarenta e três oitavas que retomam a combinação mais usada na poesia hispânica da Idade Média. Trata-se de duas quadras justapostas com as rimas abba-acca. O verso é o octassílabo dito de arte real que corresponde à forma métrica corrente na lírica peninsular medieval. (Subirats,1997:badana)

Não é conhecida recepção a esta edição, publicada por Jean Subirats em Paris.

21 - Vasconcelos, Jorge Ferreira de, *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda* Prefácio, actualização, transcrição do texto e notas de João – Palma Ferreira, Porto. Lello Editores, 1998.

João Palma-Ferreira, o autor desta 3ª edição do *Memorial*, começa por informar que não se trata de uma edição crítica. Segundo ele, a edição traz anotações necessárias para uma leitura de hoje, no entanto, não é uma edição com intuítos filológicos, o que exigiria um aparato completamente diferente. Informa que a ortografia foi actualizada até ao limite do aceitável, mas não a linguagem de Jorge Ferreira de Vasconcelos. Mais difícil quanto a si, foi o trabalho da pontuação. Estas suas intervenções resultam, em sua opinião, num aligeiramento do texto, extremamente compacto nas duas edições anteriores.

João Palma-Ferreira - tal como Manuel Bernardes Branco, o editor do *Memorial* em 1867 que não assina a edição, assumindo-se apenas como “revisor” - acaba a afirmar não se atrever a indagar a quem se dirige, ou, quem serão os destinatários deste *Memorial*.

Não conheço recensões críticas a este trabalho, mas, não parece ter levantado o tipo de questões que suscitou a edição da *Aulegrafia* de António Vilhena.

É com a edição do *Memorial* em 1998 que finalizo a resenha cronológica das edições de Jorge Ferreira de Vasconcelos.¹⁷⁸

¹⁷⁸ Optei por não inserir aqui as edições da *Comédia Eufrosina* de 1998 e da *Comédia Ulissipo* de 2000 por se tratar de duas versões para cena. Sobre o trabalho destas dramaturgias remeto para a V Parte deste estudo.

2.2 – Livros desaparecidos

“Os livros não morrem apenas por si próprios,
às vezes são destruídos”

Umberto Eco

Se é verdade que cada livro acaba por ter o seu próprio destino, tantas vezes associado à mão criminosa de alguns homens, também é verdade que esse destino é muitas vezes desafiado, pelo acaso ou pelo esforço, pelos que, em sentido contrário, dedicam toda uma vida de labor, à tarefa sem fim, de salvar do esquecimento muitos deles.

Quantas histórias de livros podem ser contadas sobre a procura de um exemplar desaparecido, único, que aguarda durante séculos que alguém o resgate e que será também o seu próprio arauto: é o caso da *editio princeps* da *Eufrosina*.

Outras histórias parecem matéria de romance, pois transformam-se numa verdadeira caça ao livro, num jogo de gato e rato. É o caso, igualmente protagonizado por Eugenio Asensio, e da procura do exemplar errante da *Eufrosina* de 1560, que haveria de aparecer, inesperadamente, pouco tempo depois da publicação da edição *princeps*, para desespero do investigador, pois assim não o pode incluir no seu estudo, como tanto desejava, conjuntamente com as variantes de 1561 e 1566. Exemplar caprichoso este, que não aceitou cumprir um destino que se adivinhava tão próspero e tão desejado.

Quantos livros parecem teimar em permanecer no seu ocultamento, até que um “acaso” feliz os faz vir à luz do sol?

Vem isto a propósito de obras perdidas. Entre o elenco de obras conhecidas e editadas, João Franco Barreto indica também um rol de obras de Jorge Ferreira de Vasconcelos que hoje se encontram desaparecidas. São elas o *Sagramor* (já descrito atrás); a 1ª edição da *Ulysippo* (já considerada atrás); o *Livro de Sortes* (sobre o qual apenas sabemos que entrou depressa e muitas vezes em vários *Indices*), e ainda outras como:

“A Comedia chamada Carmelias que he grande e M. S.”

Quanto a esta obra, diz-nos Franco Barreto que a *Comedia Carmelias* terá ficado manuscrita, não se conhecendo o seu paradeiro.

“O Dialogo da Parvoice excellente; interlocutores dous parvos Antonio e Luiz, feito à instancia de humas freiras suas primas, que lhe perguntarão que couza era parvoice.”

Barbosa Machado designa esta obra como *Colloquio sobre parvos*, e “composto segundo no anno de 1556” (Machado, 1747:806), pelo que se pode deduzir ter tido acesso à obra.

Sobre o *Dialogo da Parvoice*, seguindo pistas que apontam para o espólio do chantre de Évora, Manuel Severim de Faria,¹⁷⁹ Isabel Almeida encontrou e publicou um excerto do prólogo desta obra desaparecida. Trata-se do “códice COD 7641 Biblioteca Nacional de Lisboa, fol. 68r-68v” do acervo da biblioteca severina. A referida investigadora assinala que,

Note-se que o fragmento transcrito no códice 7641 da Biblioteca Nacional de Lisboa surge como anónimo. Pela informação aduzida por bibliógrafos como João Franco Barreto, porém, e pelas gritantes similitudes que, conforme veremos, ligam o prólogo do *Diálogo da parvoíce* a obras de Vasconcelos, considero legítimo concluir pela sua autoria. (Almeida, 2004:57)

A leitura das duas páginas, por si descobertas, mostra a razão por que a obra não foi publicada.

Depressa se imagina porque permaneceu inédito este texto, com sua lapidar agudeza. A partir de meados de Quinhentos, a vigilância inquisitorial foi recrudescendo sobre quanto se suspeitava de impertinência luterana (o que na época se confundia – desprevenida ou deliberadamente – com erasmista) – e tinham-se por melindrosos juízos sobre a vida conventual. (Almeida, 2004:63)

É de notar que, em todas as três comédias de Vasconcelos, se encontram matérias sobre religião e a vida monástica. A título de exemplo, na *Eufrosina*, num dos diálogos entre as duas donzelas, Eufrosina e Silvia de Sousa, fala-se muito em reclusão proporcionada pela vida conventual. No outro lado da margem, encontra-se o episódio jocoso referido por Cariophilo, na página 15, em que este conta, como um cavaleiro “tirava freira de mosteiro per chamine”. A alusão à monja virá a ser suprimida, quer na edição de Rodrigues Lobo, quer na tradução.

¹⁷⁹ Note-se que a *Bibliotheca Lusitana* de João Franco Barreto foi realizada a expensas do referido chantre.

“O Peregrino Livro Gracioso; da Maneira de Ulysippo e Euphrosina.”

Um outro título mencionado pelo bibliógrafo Franco Barreto, é o *Peregrino*, apresentado como livro gracioso, da “maneira de *Ulysippo e Euphrosina*”. Encontra-se uma menção a esta obra no *Catálogo de Barrera* de 1860: “Peregrino. - Comedia portuguesa. - Inédita. – Jorge Ferreira de Vasconcelos” (Barrera, 1860:572), mas, a informação parece ter sido retirada de Barbosa Machado, quando este menciona “*Peregrino*. Livro curioso, escrito no estilo da *Euphrosina*. M. S.”. (Machado, 1747:806) Mais tarde, Menéndez y Pelayo lembra o que Barbosa Machado escreveu antes da catástrofe de 1755, e que pela descrição que deixou do *Peregrino*, parece tratar-se de uma nova comédia em prosa. (Pelayo, 1910: CCXXXII) De nenhum destes manuscritos se conhece o rasto.

É de notar que este título é algumas vezes utilizado por outros autores. Por exemplo, Francisco Rodrigues Lobo chama a uma obra sua “Pastor Peregrino”. Na BNE em Madrid, encontra-se o mesmo título para uma obra castelhana que não cheguei a consultar. Na iconografia é um tema também bastante trabalhado, dado que toda a Europa era então atravessada diariamente por milhares de peregrinos. Na obra de José V. Pina Martins, *Europa e Cultura, Alguns Livros Fundadores da Cultura Europeia*, é reproduzida uma gravura de Dürer com o título de *Peregrino*. Para Pina Martins “a imagem do *Peregrino* é bem indicativa de que o texto de Gerson concebe a antropologia cristã como uma espécie de *itinerarium animae in Deum*; portanto a soteriologia do *homo viator*”. (Pina Martins, 1998:171) Talvez não seja demais pensar que este conceito, embora extraído de uma obra teológica, doutrinária, se pode aplicar igualmente a um universo mental e cultural mais abrangente, doutro âmbito, projectando algumas das preocupações filosóficas de Jorge Ferreira de Vasconcelos, que podem incluir, como em Erasmo, as de crítica às superstições e às peregrinações.

“O Livro de Sortes que foy de admiravel engenho, e delle Se ajudou Muito Lope da Veiga Em a sua Arcadia, tanto que pos Nela Os percebidos (sic) inteiros delles; e se prohibio pronto E puro que algũs ignorantes tomavã das Respostas.”

Seguindo as pistas deixadas por João Franco Barreto, procurei o *Livro de Sortes*, que se faz acompanhar por uma curiosa informação “se prohibio pronto” notícia que se veio a revelar proveitosa. Ora, segundo Franco Barreto o livro foi proibido, e se foi proibido é porque se imprimiu, logo entreguei-me à procura desse título no local em que foram parar tantos títulos do autor. Procurei nos *Índices* portugueses e efectivamente encontrei este título, sendo, em princípio, possível confirmar a existência da obra, pela sua entrada nos *Índices*

portugueses de 1564, 1581 e 1624. No *Rol* de 1561 aparece um título parecido “Libri del aventura & delle sorti” (Moreira de Sá, 1983:322), mas, no *Rol* de 1564 encontrei o título exacto “Liuro de sortes” (Moreira de Sá, 1983:466), e no de 1581 reaparece “Liuro de sortes”. (Moreira de Sá, 1983:599) Continua a aparecer no *Index Librorum Prohibitorum*, como “Sortes, Livro, ou tratado, que trata dellas”. (Index, 1624:178) A partir destes dados é lícito esperar vir a encontrar um exemplar desta obra desaparecida.¹⁸⁰ É de notar que esta obra não aparece mencionada por Barbosa Machado.

Eugenio Asensio refere que indícios literários, testemunhos indirectos, mostram que em Portugal, na corte e salões, partilhavam as distrações internacionais,

“En los saraos de d. Juan III u de dñña Catalina, se jugaba al juego de las suertes. Para que habrían servido los 231 *livros de sortes* mencionados por Sousa Viterbo, *A Livraria Real*, Lisboa, 1901, p. 9, sino para juegos cortesanos? No alude – como creyó el docto investigador – a *livros de diferentes qualidades*, sino ao divulgadíssimo *Libro de suertes* de Lorenzo Spirito, traducido al francés e inglês y del que conocemos tres ediciones castellanas (Palau, nueva edición, VII nn. 137872, 137873, 137876). (Asensio, 1974:372)

Igualmente importante, é o facto de Francisco Barreto nos informar que Lope de Vega conhecia também esta obra, porque dela fez uso amiúde, confirmando-se, uma vez mais, o dramaturgo espanhol como leitor assíduo da obra de Vasconcelos.

“Mais hum Dialogo Muito excellente que fez á El Rey Dom Sebastião quando era Minino com hum prologo ao mesmo senhor, intitulado Dialogo das grandezas de Salamão Entreloquutores Bernardo e Jeronimo O qual se conserva Escrito da propria mão do Author em a Biblioteca Severina. /fl. 674/”

João Franco Barreto continua o seu elenco com esta outra rubrica muitíssimo curiosa. Segundo afirma, na biblioteca severina achar-se-iam alguns livros e manuscritos de Jorge Ferreira de Vasconcelos. Quanto a esta célebre Biblioteca, Barbosa Machado informa que, muitos manuscritos que nela se encontravam passaram da casa do chantre de Évora, Manuel Severim de Faria, para o sobrinho deste, Manuel de Faria Severim e, depois, a maior parte para a Casa do conde de Vimieiro, biblioteca que infelizmente pereceu com o terramoto. Mas, em tempo anterior à tragédia de 1755, no Tomo III, Barbosa Machado especificava que:

¹⁸⁰ Uma investigação que infelizmente não pode constar neste estudo, mas que a seu tempo será desenvolvida.

todas estas obras se conservam encadernadas em diversos tomos de folha, e 4. na Livraria do Excellentíssimo Conde de Vimieiro, para cuja casa passou a mayor parte da que possuiu o Chantre Manoel Severim de Faria Author dellas. (Machado, 1747:374)

É sabido que o Conde da Ericeira conhecia bem esta biblioteca, (a livraria de Vimieiro) e que, em 1724, dava conta à Academia Real Portuguesa da existência de alguns manuscritos de Jorge Ferreira de Vasconcelos nessa biblioteca. Menéndez y Pelayo retoma esta informação, completando-a

El conde da Ericeira (...) cita com el núm. 79 unas *Obras Moraes* de Jorge Ferreira de Vasconcellos compuestas en 1550, para la educación del rey D. Sebastián. La primera de ellas era un *Diálogo das Grandezas de Salomão*, y la otra un coloquio sobre el psalmo 50. (Pelayo, 1910:CCXXXI)

“Coloquio sobre O psalmo Miserere mey Deus no anno de 1550 ao Muito Catholico, e Cristianissimo Rey Dom João segundo M. S. Em a mesma Biblioteca, e iunto com o dialogo acima.”

Quanto a este último título, referido pelo Conde de Ericeira, também Franco Barreto o menciona na sua *Bibliotheca Lusitana*, chamando-lhe “Coloquio sobre O psalmo Miserere mey Deus no anno de 1550”, afirmando encontrar-se na mesma biblioteca, em manuscrito, junto com o *Dialogo das grandezas de Salamão*.

“Fez tambem Muitas obras em versos Portugueses, assim ao divino, como ao profano, E todas muito excelentes.” (Barreto, ca 1670: 674-674v)

No fim do verbete, João Franco Barreto enumera um grupo de obras avulsas em verso. Deste núcleo só se conhece a epístola de 344 versos, inserida na edição da *Aulegrafia* de 1619, e publicada em 1997 em Paris, por Jean Subirats.

Carolina Michaëlis de Vasconcelos divulga em 1907-1909 uma lista de romances escritos em verso por Ferreira de Vasconcelos, nove no total, segundo nos informa, e que se encontram inseridos dentro da obra impressa o livro de cavalarias *Memorial das Proezas da Segunda Tavola Redonda*:

Verdade é que, muito bem intencionado, se meteu a escrever romances. Mas a sua veia não era popular. A maior parte dos que compôs não trata de assuntos pátrios. Quási sempre escolheu assuntos clássicos, ainda não tratados na península (3), antecipando-se assim a Juan de La Cueva e Laso de la Vega. Uma vez tratou compendiosamente da *matière de Bretagne*. Só há duas tentativas dele sobre acontecimentos nacionais coevos.

Mas essas são, em vez de fanfarras triunfantes, tristes lamentações, e preságios fúnebres, relativos à morte de seu Príncipe, *luz e espelho dos Lusitanos*(4). Todos em português, com alguns trechos agradáveis, mas em regra assaz pedestres, inferiores em fantasia reconstitutiva aos paralelos castelhanos. (Michaëlis de Vasconcelos, 1934: 238-239)

Depois de elencar e analisar algumas informações dispersas sobre obras desaparecidas, passarei a divulgar a existência de três manuscritos inéditos que pude encontrar no decurso desta investigação.

2.3. Manuscritos inéditos

2.3.1. - Duas versões manuscritas da *Eufrosina*: C1 e C2

C1

Encontra-se na Secção dos Reservados da Biblioteca da Universidade de Coimbra uma cópia manuscrita do texto da *Comédia Eufrosina* elaborada por Joaquim Ferreira de Freitas. Cota 1.241 dizendo COMEDIA /“Variante das edições de 1566 e 1786 da comédia”. O livro de tamanho pequeno está escrito numa letra minúscula.¹⁸¹

Após a consulta deste manuscrito, deparei-me com uma informação quase centenária acesa do mesmo. Teixeira de Carvalho, pretendendo refutar a tese de Aubrey Bell quanto à existência de edições anteriores à de 1561, enceta a sua procura, em Coimbra:

Como a *Eufrosina* parece ter sido representada no mosteiro de Santa Cruz, lembrei-me de procurar nos catálogos da sua livraria, com pouca esperança de encontrar qualquer coisa de interesse. (Carvalho, 1922:14)¹⁸²

Seguindo o rasto das edições nos catálogos antigos da Biblioteca Geral da Universidade, informa que

há um manuscrito de Joaquim Inácio Freitas antigo revisor da Imprensa da Universidade (...) O manuscrito de Joaquim Inácio de Freitas é um volume pequeno encadernado. A seguir à folha de guarda há quatro folhas em branco. No verso da última, da mão do sr. Dr. A. Mendes Simões de Castro, a nota a lápis: Letra de Joaquim Ignacio de Freitas. (...) O manuscrito abre com o título da comédia que seria da edição de 1566 (...) Notação das variantes até ao verso da folha 18, onde transcreve o colofon da edição de 1566. (...) Estudando as diversas edições verificamos que a edição que servira a Joaquim Inácio de Freitas para confronto com a de 1566, fora a de Bento de Sousa Farinha (1786). (Carvalho, 1922:19-20-21)

Este exemplar manuscrito, que apelido de C1, consta do catálogo das fichas manuais da Biblioteca da Universidade de Coimbra, na sala dos reservados, onde se lê: “A Comedia Eufrosina/Vide: Freitas (Joaquim Ferreira de)/1.241/...”. Embora se verifique uma ligeira diferença de nome trata-se, no entanto, do mesmo livro.

¹⁸¹ A mesma letra que se encontra numa outra cópia existente na Coleção particular de Salema Garção, no Arquivo Distrital de Coimbra.

¹⁸² Aí encontrou no Catálogo a 2ª edição da *Comédia Ulysippo* de 1618 pertencente “BIBLIOTHECAE/REGII/MONASTERII/S.CRUCIS/Collimbriensis/CATHALOGUS/Secundum Auctorum Cognomina Ordina Alphabetico dispositus./p.180. p. 14”. (Carvalho, 1922:15)

C2

No *Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra*, volume I, Coimbra, 1973, encontra-se em “6. Salema Garção”, uma série de documentação diversa. Na listagem dos documentos, pode ler-se a seguinte menção:

Comédia Eufrosina, cópia manuscrita, I vol. (*Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra* 1973:161)

O exemplar do referido Arquivo coimbrão encontra-se dentro de uma pasta com os seguintes dizeres:

Colecção “Salema Garção”/
Vasconcelos, Jorge Ferreira de, /
s.d. – s. l. / (sem local)
Comédia “Eufrosina”, incluso prefácio de Francisco Rodrigues Lobo./
Cópia manuscrita, 108 p., 21×31 cm.

Trata-se de uma cópia manuscrita do texto da *Comédia Eufrosina* elaborada a partir da edição de Francisco Rodrigues Lobo, de 1616. Lê-se numa nota a lápis o seguinte: “Parece que este livro era do Visconde de Vila Nova de Foz Coa”. O texto da comédia tem início na folha 88 e termina na folha 141. Não foi possível apurar a data do manuscrito, mas trata-se de uma cópia escrita depois de 1763, pois na folha 138 aparece mencionada essa data.

Note-se que este texto manuscrito da comédia está intercalado com outras matérias em francês, realizadas por uma outra mão, que neste caso, é o já referido Joaquim¹⁸³ Ferreira de Freitas, o antigo revisor da Imprensa da Universidade, o mesmo do manuscrito da Biblioteca da Universidade de Coimbra (C1).

Passo agora a apresentar um manuscrito da *Comedia Aulegrafia*, um inédito de particular importância, pois vem trazer novas contribuições para o estudo e recepção da obra de Jorge Ferreira de Vasconcelos.

¹⁸³ “Inácio”, segundo Teixeira de Carvalho.

2.3.2: Versão inédita da *Comedia Aulegrafia*

Encontra-se na Real Biblioteca de Palácio, em Madrid uma cópia manuscrita da *Comedia Aulegrafia* atribuída a Dom António de Noronha, procedente da Biblioteca de Don Diego Sarmiento de Acuña, **Conde de Gondomar**, (1567-1626): trata-se do Manuscrito II/1519. – [Catálogo de la Real Biblioteca. Manuscritos, Madrid: Patrimonio Nacional, 1994, tomo XIII, VOL. II, pág. 70]. Este manuscrito aparece referido por Serrano y Sanz, no capítulo “Documentos /Libros Manuscritos o de Mano de la biblioteca del Conde de Gondomar.” Na página 297 lê-se: “Comedia de Dom Antonio de Noronha; em português, 4º.” (Serrano y Sanz, 1903:297). No entanto, na designação da base de dados IBIS Real Biblioteca, encontra-se a seguinte referência: “Procede pbte. de la biblioteca del conde de Gondomar”¹⁸⁴.

O 1º Conde de Gondomar, grande amante de livros, reuniu uma grande biblioteca na sua residência a célebre *Casa del Sol*, em Valladolid, uma casa que ainda hoje pode ser apreciada vendo-se na sua fachada, esculpidos em pedra, um Sol e uma Ave Fénix. E, se “um homem pode ser julgado pela sua biblioteca”, como preconizava Cervantes, Don Diego terá certamente em julgamento uma belíssima cotação, pois bem avultado foi o número de volumes que reuniu, os quais, segundo um inventário que realizou em 1623 (MADRID BN mss 13593-13594), somavam mais de 6.500 volumes.

Nascido em Astorga a 1 de Novembro de 1567 (descendia de família galega e passou a sua infância e juventude na Galiza), teve uma vida de intensa deambulação. Em “Apuntes para uma cronología de Gondomar”¹⁸⁵ lê-se que em Junho de 1583 desembarcou na ria de Vigo, de regresso de Lisboa. Lembremos, a título de curiosidade que, exactamente nessa data, 1583, Jorge Ferreira de Vasconcelos era alto funcionário - tesoureiro do Armazém da Guiné e Índia, entre 4 de Outubro de 1580 até [31] de Dezembro de 1583 -, ao serviço de Filipe I, em Lisboa.¹⁸⁶

Em 1596 é nomeado corregedor de Toro. O Conde de Salinas felicita-o por essa nomeação em 21 de Dezembro de 1596 (cfr. II/2151, doc. 147), sendo este Conde de Salinas, Duque de Franca Villa e Ribadeo, e futuro presidente do conselho de Portugal, a partir de

¹⁸⁴ Forma utilizada quando não há certeza absoluta sobre a procedência. Sobre a descrição formal do livro remeto para a base de dados IBIS. (Base de datos del patrimonio bibliográfico de Patrimonio Nacional. <http://realbiblioteca.patrimonionacional.es>). Agradeço a atenção e disponibilidade prestada pelos responsáveis da sala, na pessoa do bibliotecário José Luis Rodríguez, que permitiram o melhor dos trabalhos aquando das duas visitas a esta biblioteca em 2007 e 2008.

¹⁸⁵ Trata-se de um documento interno da Real Biblioteca de Palacio. Esta informação foi publicada em *Avisos. Noticias de la Real Biblioteca*, número 56.

¹⁸⁶ Vd. I Parte – 1.2. 1. Sete documentos inéditos.

1615, e efectivamente desde 1617, o mesmíssimo, a quem Dom António de Noronha dedicará a *Aulegrafia* impressa em 1619. Insisto nesta descrição porque, justamente, se encontra no espólio do Conde de Gondomar uma versão manuscrita da *Aulegrafia*, cuja existência é plausível relacionar com o conhecimento e relação entre o Conde de Gondomar e o Conde de Salinas e, eventualmente, com o próprio Dom António de Noronha.¹⁸⁷

Trevor J. Dadson transcreveu este inventário em “La biblioteca del poeta y político Diego de Silva y Mendoza, conde de Salinas (1564-1630)”, publicado em *Journal of Hispanic Research*, no volume 3. Nele aparece uma entrada com “Vlisipo”, identificada por Trevor Dadson como “Jorge Ferreira de Vasconcellos, Comedia Vlysippo, Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1618”. (Dadson, 1994-1995:209)

Voltando ao proprietário do manuscrito da *Aulegrafia*, em 1601, o futuro conde de Gondomar instala-se na *Casa del Sol* em Valladolid e, em 1605, solicita ao Duque de Lerma um posto na Junta de Portugal, que não vem a obter. Por sua vez, sabe-se que a sua Casa é frequentada pelo português Tomé Pinheiro da Veiga, autor da *Fastigimia* publicada em 1605, que continua a ser, ainda hoje, uma referência em Valladolid. Sabe-se também que em 1609 Francisco de Quevedo consultou esta biblioteca. O então Corregedor de Valladolid passará a ser Embaixador de Londres e, em 1617, é nomeado Conde de Gondomar. Foi um homem viajado, um erudito, um mecenas e um bibliófilo. Sendo conhecido o seu grande amor pelos livros, sobretudo os proibidos, a sua veia de colecionador e a sua biblioteca da *Casa del Sol*, é difícil resistir a não colocar a hipótese de que o exemplar manuscrito da *Aulegrafia*, pudesse ter sido uma oferta de Salinas a Gondomar, o qual, por sua vez, poderia ter sido presenteado pelo próprio genro, Dom António de Noronha, a Salinas, dado que lhe é dedicada a impressão da comédia. De facto, embora a presença de obras portuguesas nesta colecção seja extensa, o manuscrito da *Aulegrafia* é uma excepção, pois não se encontram aí outros manuscritos.

Na obra *Don Diego Sarmiento de Acuña, Conde Gondomar (1567-1626)*, de Carmen Manso Porto, impressa em 1996, lê-se a enumeração de obras portuguesas dessa biblioteca. Através da leitura de “Libros en portugues” é possível verificar que o Conde de Gondomar tinha na sua biblioteca um número impressionante de títulos portugueses bem escolhidos, entre livros de “Historias sagradas”; “Libros tocantes a las cosas divinas”; Libros de varias cosas”; Libros de poesia”; “Comedias” e “Historias fabulosas”.

No item “Comedias” lá se encontra, entre cinco títulos: “Primeira parte dos autos e comedias feitas por Antonio Prestes e Luis de Camões, e outros autores. 4º. 1587: Obras de

¹⁸⁷ Veja-se a nota pp., 6, a propósito da dedicatória inserida na edição da *Aulegrafia*.

Gil Vicente (...) 1586”; Sá de Miranda com *Comedia dos Vilhalpandos*, Coimbra 1560, e duas de Jorge Ferreira de Vasconcelos: *A Comedia de Ulysipo*, 8º. Lisboa, 1618, e *Comedia eufrosina de nuevo revista*. 8º. Évora, 1566. Se juntarmos a estes dois títulos a cópia manuscrita da *Aulegrafia*, a trilogia fica completa, podendo dizer-se que as obras de Vasconcelos estiveram bem representadas e tiveram recepção afortunada na *Casa del Sol*.

Francisco de Quevedo poderá ter tido a oportunidade de conhecer aqui o exemplar da *Eufrosina*, sobre o qual falará no prólogo à edição da tradução da comédia em 1631. Também Tomé da Veiga, que frequentou a casa, como já foi referido, poderá ter lido, por esses anos, esse exemplar da obra, que continuava proibida em Portugal pelo *Índice* português de 1581, dado que, por duas vezes, cita a *Eufrosina*.¹⁸⁸

Quanto a Lope de Vega, Walter J. Schnerr em “The «Theater» of Jorge Ferreira de Vasconcelos” assinala que o tema da *Aulegrafia*, o amor que falha à passagem do teste do tempo, se encontrará mais tarde na *Dorotea*. Para Schnerr, a tradução com o prefácio de Quevedo, a que não é alheio o interesse de Lope, as diversas menções à *Eufrosina* na *La Filomena*, de 1621 e, mais a escrita da *Dorotea*, em 1632, situam Lope de Vega como um visitante assíduo da obra de Vasconcelos.

Acrescente-se a afirmação de João Franco Barreto, quanto a Lope de Vega ser leitor do *Livro de Sortes*, e tributário dessa obra, pelos preceitos usados na sua *Arcadia*. Tudo isto vai indiciando uma série de relações, entre estas obras e estes dois escritores, que aguarda um olhar mais detalhado.¹⁸⁹

Este códice manuscrito da *Aulegrafia* da biblioteca do Conde de Gondomar, constitui a ponta de um iceberg, que, além de poder iluminar acerca das relações complexas de clientela política em tempo de monarquia dual, é igualmente testemunho da terrível censura que se abateu sobre a obra de Vasconcelos, podendo agora dizer-se que também esta obra chegou até nós censurada, como mostrou José Camões em “Um outro *rascunho da vida cortesã*: uma cópia inédita da *Aulegrafia* de Jorge Ferreira de Vasconcelos”, na *Românica* nº 17, em 2008, uma série de variantes, que não se encontram na edição póstuma de 1619. Verifica-se aqui, a mesma tendência de censura encontrada no cotejo da *editio princeps* da *Eufrosina* e a edição de Lobo de 1616, atrás referido.

Assim sendo, O manuscrito da *Aulegrafia* da RBP proporciona uma reflexão em várias frentes:

¹⁸⁸ Vd. II Parte – 1.1. Recepção: 450 anos de leituras.

¹⁸⁹ Vd. II Parte – 1.2. Ventos de Espanha – *aplausos y alabanzas para nuestra Eufrosina*.

- A conjuntura política e cultural específica da época (monarquia dual), favorecia uma circulação e recepção de obras em rede, cujo exemplo poderá ser, consubstanciada no curioso triângulo: Gondomar, Salinas e Noronha, em cujo vértice se encontraria este códice da *Aulegrafia*. É tentador colocar a hipótese que a transmissão deste manuscrito, estivesse ligado a uma oferta de Salinas a Gondomar, o qual, por sua vez, poderia ter sido presenteado pelo próprio genro e futuro editor, Dom António de Noronha, a Salinas, dado que lhe dedica a impressão seiscentista da comédia.

- Esta *Aulegrafia* permite verificar o tipo de expurgo realizada na edição de 1619 que, segue no essencial, a tendência da censura já efectuada na *Eufrosina* na edição de Lobo de 1616. Possibilita conjecturar o que na, por enquanto desaparecida, *Ulysippo* quinhentista, foi expurgado, que é em suma, a expressão do que incomodou os censores na obra de Vasconcelos. Sabendo também que alguns destes aspectos censurados, puderam circular na restante península e que foram inspiradores para uma comunidade de escritores castelhanos.

- As características comuns da escrita das suas comédias, um juízo claro, entendido e desapiedado sobre o mundo e os homens e mulheres do seu tempo, espraia uma liberdade de pensamento e uma crítica mordaz sobre muitas matérias que eram, então, tabu. Estes atrevimentos, apresentados numa linguagem enérgica e festiva, galgam os limites do “politicamente correcto” e levam consigo o que encontram pela frente, uma situação que não será consentida, mais tarde, pela Contra-reforma. Dito numa linguagem de palco, as três comédias de Ferreira de Vasconcelos são um composto mortífero de espírito, engenho e graça notáveis. As acções dramáticas das personagens, cuja oralidade e gesticulação *in praesentia* mostram uma inegável capacidade teatral, são resolvidas pelo mecanismo do teatro.

E o que tem tudo isto que ver com o manuscrito da *Aulegrafia*? Tem tudo. Pois, algumas destas virtualidades estéticas, foram obviamente responsáveis pela caça aos livros de Vasconcelos. Uma tragicomédia de censuras que o tempo vai descobrindo, desmontagem e montagem teatral cujo título poderia ser: Crime e castigo do censor, ou então, o último a rir é o que ri melhor.

Felizmente que algumas cópias manuscritas conseguiam escapar a um destino anunciado. Refere Isabel Almeida, a propósito de uma obra desaparecida de Ferreira de Vasconcelos, *O Diálogo da Parvoíce*, que em termos genéricos a “tradição da cópia manuscrita marcou a cultura do século XVI”, permitindo nalguns casos uma difusão mais

intensa e “até mais livre, porque esquiva ao crivo censório”. Assim foi com o códice II - 1519.¹⁹⁰

Por fim, ter conhecido este manuscrito, tê-lo estudado, teve como consequência abandonar o trabalho já efectuado, a partir da edição da *Comedia Aulegrafia* de 1619 e, empreender uma nova adaptação para a encenação com base neste texto manuscrito. Quando em 2009, numa leitura encenada realizada no Teatro Nacional em Lisboa, o público ouviu e viu a acção das personagens, esteve a ouvir e a ver a versão mais próxima da original da inventiva *Comedia Aulegrafia* de Jorge Ferreira de Vasconcelos.

¹⁹⁰ A título de curiosidade e a propósito da proibição de livros, veja-se no estudo de Carmen Manso Porto, algumas cartas endereçadas pelo Conde de Gondomar. Numa delas, quando se encontra em Londres como Embaixador em 1613, o Conde pede licença para poder ler livros proibidos, mas piedosos padres e até a sua própria esposa, para quem os ditos papéis e livros “fuera mejor que estubieran quemados” (Manso, 1996:322), não estão pelos ajustes. O Conde, na sua desesperada e insistente epístola, reitera e queixa-se do próprio Papa que “y aunque da licencia a mis cappelanes para poder leer libros proividos, no me la da a mí, que es aqui cosa muy neçesaria”. (Manso, 1996:323) É claro que acaba confessando esperar voltar a suplicar...

3. Tempo e circunstâncias

3.1. A Censura Inquisitorial

Tratando do teatro vicentino e seus seguidores, Carolina Michaëlis de Vasconcelos deixou-nos numa obra ainda hoje incontornável, as quase centenárias *Notas Vicentinas*, um estudo sobre a acção da censura inquisitorial no teatro português.¹⁹¹ A lusitanista alemã mostra o processo histórico que originou a Reforma e a Contra-Reforma e os consequentes *Index librorum prohibitorum* e o *Index librorum expurgantium*. Refere como Leão X, precisando de avultadas quantias de dinheiro para a construção da Basílica de S. Pedro em Roma, encarregou a ordem dos dominicanos da tarefa de angariar dinheiro para tão ambiciosa obra, concedendo-lhes a exploração da venda de *Indulgências* ou *Perdões*, venda esta que, conforme a História registou, viria a causar a reacção de Lutero que, opondo-se fortemente a tão deplorável prática, virá a afixar as 95 teses contra esse mercadejar, afirmando que: *só Deus absolve* (Michaëlis de Vasconcelos, 1949:568).

A resposta não se fez esperar, e após hesitações e tentativas de conciliação, começa uma época de luta ideológica em torno da Reforma. Examinando a censura dos livros, a lusitanista alemã assinala que ao princípio somente apareciam condenados os tratados religiosos doutrinários de heterodoxos, não figurando ainda, nos primeiros embriões de *Índices* da época, a verdadeira literatura, ou seja, “Só depois de o Concílio tridentino estar em plena actividade é que a Igreja começou a olhar com alguma atenção para as obras de fantasia e arte, e a eventual falta de ortodoxia e moralidade neles”. (Michaëlis de Vasconcelos, 1949:569)

Mas, se nos catálogos hispânicos de 1551 e de 1559 as obras dramáticas condenadas “são redigidas em latim ou alemão por heterodoxos sobre assuntos religiosos: (...) Temas e problemas cuja solução ou discussão a Igreja se reservava”, no caso de Portugal, logo no primeiro *Rol de Livros Defesos* em vernáculo, de 1551, foram “expostos no pelourinho” sete autos nacionais.¹⁹²

Embora seja a figura de Gil Vicente e o estudo do teatro peninsular que verdadeiramente ocupa D. Carolina, encontram-se aqui, no entanto, aspectos mais gerais, pois, nas quatro páginas em que resume os “Resultados da censura inquisitorial - Causas da

¹⁹¹ Neste estudo, cuja 1ª edição é de 1921, Carolina Michaëlis de Vasconcelos coloca o enfoque no teatro vicentino e seus seguidores, que se poderá estender, obviamente, à outra vertente do teatro quinhentista.

¹⁹² É claro que a isto não foi alheio a denúncia de Aleandro sobre o auto representado em Bruxelas no ano de 1531, reclamando uma “admoestação paterna” que se concretizaria exemplarmente vinte anos mais tarde. Vd. III Parte – 5. 2. O Teatro na Corte. A representação do *Jubileu de Amor* em Bruxelas.

decadência do Teatro Português”, a erudita alemã reflecte sobre a acção da condenação e do expurgo exercidos pela Inquisição sobre os livros do teatro quinhentista, e sobre algumas das matérias proibidas, afirmando não ter havido uma perseguição ao teatro em geral, à excepção de Gil Vicente. Pelo que conclui, ao contrário do que defendia Teófilo Braga, que não foi essa a razão pela qual o teatro nacional definiu, mas sim, pelo “temperamento essencialmente lírico dos portugueses”, bem como pela “falta de invencionice dramática”, justificando que o “auto vicentino continuou a sua evolução em Espanha”. (Michaëlis de Vasconcelos, 1949:594)

A razão apontada por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, ou seja, a falta de engenho para a criação dramática, não é aceite por Teófilo Braga, referindo o autor da *História do Teatro Português* que, “Apesar destes três *Index* de 1564, 1581 e 1597 o Repertório do Teatro Português no século XVI é imenso”. (Braga, 1870:129-130)¹⁹³ Carolina Michaëlis aproveita para relembrar a visão de Teófilo Braga sobre o assunto “Não devemos esquecer que metade das culpas, que fizeram decair o teatro nacional, é atribuída por ele ao prestígio da renascença clássica”. (Michaëlis de Vasconcelos, 1949:594)

Retomando o tema da censura nas obras dramáticas portuguesas, Gustavo Matos Sequeira, na *História da Literatura Portuguesa Ilustrada* de 1930, oferece-nos uma ideia geral do teatro popular quinhentista, mostrando a sua riqueza e diversidade, e as contingências por que passaram esses autos: censura e textos desaparecidos, pois, segundo ele, mais de cinquenta por cento do espólio dramático do século XVI se perdeu, uma “opulenta seiva popular que só no princípio de seiscentos se esgotou pelas sucessivas dissecações da censura religiosa”. (Sequeira, 1930:102)

Matos Sequeira, que conhecia a perspectiva de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, referindo-se ao abaixamento de qualidade dos autos pós vicentinos, não subscreve na totalidade o “veredicto” defendido por Teófilo Braga, para quem a morte do teatro popular em Portugal se deveu à censura religiosa. No entanto, em sua opinião, essa influência foi pelos menos indirecta, pois que a “tradição da farsa nacional era formidável, e a seiva satírica de uma tal força...” mas que essa potência, os continuadores de Gil Vicente não tiveram muita liberdade para a poderem explorar. Após o estabelecimento da Inquisição, em 1536, torna-se claro que as coisas mudaram e que o tom satírico e mordaz não é mais o mesmo. Por exemplo, segundo Matos Sequeira, a “personagem frade ou simples clérigo desaparece da

¹⁹³ Não constam aqui os outros *Índices* que Teófilo Braga não chegou a conhecer, como o de 1561.

scena” após Gil Vicente. Teremos oportunidade de ver que as alusões satíricas a clérigos na obra de Vasconcelos, serão todas removidas pela censura.

Resumindo, Carolina Michaëlis de Vasconcelos aceita que o esforço e o dispêndio de energia gasto no teatro, pela nação, foi considerável, embora, quanto a si “não fosse o género para o qual estivesse superiormente dotada”. (Michaëlis de Vasconcelos, 1949:592) Para a investigadora alemã, haverá outras razões, para a decadência do teatro português, que não apenas a acção da Inquisição, como seja o crescente prestígio da comédia clássica e o consequente desinvestimento no auto peninsular, também referido por Teófilo Braga, bem como os posteriores acontecimentos políticos, que trouxeram para a ribalta a comédia espanhola de capa e espada e sua apresentação na capital portuguesa. Até porque, segundo ela, também em Espanha houve a tendência “de acusar a Inquisição de haver calcado aos pés o génio teatral”, mas, porque esse decaimento foi muito passageiro, foi fácil a crítica de Menéndez y Pelayo pôr fim a essas argumentações,

Desassombradamente declarou nos *Heterodoxos españoles*, no *Estudio Preliminar*, e nas belas páginas que na *Antologia* dedicou a Gil Vicente, que o número de peças proibidas era diminuto, comparado com a riqueza total. Em todo o caso a Inquisição não pode estorvar de maneira alguma a evolução e fecundidade espantosa da forma que efectivamente em Espanha é a mais nacional das artes literárias.

As proibições de obras de valor real não se sustentaram lá (como entre nós também não vingaram senão temporariamente as de Gil Vicente, da Menina e Moça, da Diana e das comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos) por serem recebidas com dissabor e contrastadas tacitamente por amigos sinceros das letras, cuja ortodoxia não padecia dúvida (Michaëlis de Vasconcelos, 1949:595).

A filóloga alemã, centrada em Mestre Gil, o “único génio verdadeiramente dramático que Portugal teve” (Michaëlis de Vasconcelos, 1949:594) refere que, de todos, ele foi o mais perseguido, pois foi contra Gil Vicente o “erasmista mais atrevido” que se resume a actividade anti-teatral da censura em Portugal, cujo protagonista é de certo modo, a figura antipática do Inquisidor Mor, o Cardeal D. Henrique.¹⁹⁴

As guerrilhas contra os poetas menores e contra algumas obras de arte clássica não são senão o epílogo natural da guerra contra o erasmista mais atrevido que Portugal produziu. (Michaëlis de Vasconcelos, 1921:596)

¹⁹⁴ O Cardeal-infante D. Henrique, “alma danada da Mesa Censória”, é o mesmo que manda editar as comédias de Sá de Miranda. Segundo Carolina de Vasconcelos, Gil Vicente estava convencido da necessidade de uma reforma das almas e das mentalidades, na fé como nos costumes, tanto de leigos como do clero, uma reforma que coloca o poeta dramaturgo como uma das figuras mais perseguidas a par de Damião de Góis. É nesse sentido que chama erasmista a Gil Vicente.

Por razões óbvias, a autora das *Notas Vicentinas* não considera com a mesma paixão, outros dramaturgos e outras obras, embora sejam recorrentemente mencionados, é o caso de Jorge Ferreira de Vasconcelos e das suas comédias permanentemente consideradas como realizações estéticas de excelência. Por isso, neste contexto, importa reflectir sobre a acção e consequências da censura nas obras de Jorge Ferreira de Vasconcelos, até porque, ele se apresenta igualmente como um escritor muito “atrevido”, quer em matérias versadas, quer em linguagem usada.

Eugenio Asensio falando acerca da “Prohibición” da *Eufrosina* oferece algumas pistas muito interessantes, que constituem o mais fundamentado contributo sobre o assunto. Refere que, embora a obra tenha escapado aos primeiros *Índices*, uma leitura mais atenta da *Eufrosina* mostra desde o *Prologo* da comédia uma “inquietante” intimidade de Vasconcelos com duas das obras que figuravam no primeiro *Rol de livros proibidos: De Occulta Philosophia* e *De Vanitate Scientiarum* de Cornelio Agrippa de Nettesheim. Por exemplo, o excerto do *Prologo* sobre o número 5 é, para Asensio, uma versão literal do primeiro tratado, uma mistura de cabala, astrologia e magia. Veja-se o *Livro de Sortes* como mais um indicador do interesse recorrente de Vasconcelos por matérias proibidas: a astrologia judiciária em jogos de sociedade, enigmas, profecias do futuro, matérias que interessavam muita gente na corte como o Infante D. Luís. Vimos que a edição de Francisco Lobo suprime toda esta parte, que se encontra no *Prologo* da obra, e que nas traduções castelhanas foi suprimida na totalidade.

E, embora alguns inquisidores deixassem passar alguns empréstimos suspeitosos, como as opiniões de C. Agrippa sobre o amor hispano, que Vasconcelos aplica ao caso português, não escapou pelo contrário, à sagacidade dos inquisidores, mais lidos nestas matérias, a familiaridade de Jorge Ferreira com as obras de Erasmo. (Asensio, 1951: LXXVII)

Para Eugenio Asensio, o erasmismo medrou na corte portuguesa à sombra das rainhas espanholas, por isso, segundo a sua opinião, é injusta a avaliação de Carolina Michaëlis de Vasconcelos quanto a D. Catarina, devendo-se antes, referir a dívida profunda do “vicentismo” em relação à esposa de D. João III, conforme foi, lembra ele, perspicazmente mostrado por I. Révah, em *Deux «Autos» de Gil Vicente restitués à leur auteur*, no ano de 1949. Sob este pressuposto Eugenio Asensio dirige algumas críticas à investigadora alemã, tais como “gratuita inventiva” ou afirmações distraídas, até porque, segundo ele, não era na livraria de D. Manuel que figuravam livros de Erasmo, mas sim na “castelhaníssima”. Prossegue dizendo que, D. Catarina deveria ser admiradora e leitora apaixonada da obra do humanista holandês, pois de nenhum outro escritor, espanhol ou estrangeiro, possuía tantos

livros, conforme inventário de 1534, publicado por Sousa Viterbo em *A Livraria Real* em 1901. (Asensio, 1951: LXXVIII)

Eugenio Asensio recorda que durante os anos de instrução de Jorge Ferreira, a grande popularidade de Erasmo se devia sobretudo ao pendor satírico burlão presente em *Os Coloquios*, encontrando-se um claro indício dessa obra nas últimas peças de Gil Vicente, e ao *Elogio da Loucura*, lembrando que para Aires Barbosa em *Antimoria* (Coimbra, 1536), a loucura ou moria “está ahora en todas las manos”, sumo deleite dos doutos como é visível lendo a *Ropica Pnefma* de J. de Barros, ou mesmo o Erasmo pedagogo dos *Adagios*. Para ele, só mais tarde, o sábio humanista de Roterdão virá a ser ratificado como um arauto da religiosidade interior, um reformista clamando pelas primitivas águas da devoção cristã. (Asensio, 1951: LXXIX)

Passando da influência do erasmismo na corte portuguesa, para a presença de aspectos erasmianos na obra de Gil Vicente e de Jorge Ferreira de Vasconcelos, pode dizer-se que o rasto de Erasmo em Vicente é visível em *Triunfo de Inverno* e, sobretudo, em *Romagem de agravados*. (Asensio, 1951: LXXX) Prossegue o editor da *Eufrosina* dizendo que, cotejando duas obras de Vicente e Vasconcelos, se encontra em ambas uma situação cómica de uma obra de Erasmo, retirada do *Colóquio sobre el matrimonio*, na sua edição castelhana de 1532: a cena entre Pamfilo e Maria, glosada nas frases de Frei Paço e a moça Giralda. Mas, enquanto em Vicente é recriada de uma maneira livre, tomando um sabor picante e escandaloso posto na boca de um frade palaciano, em Jorge Ferreira de Vasconcelos é mais fiel a imitação do colóquio de Erasmo, de acordo com o uso entre humanistas. (Asensio, 1951: LXXXI)¹⁹⁵ De facto, lendo o excerto de Erasmo, transcrito por Asensio, é tarefa fácil identificar o diálogo imitado por Jorge Ferreira de Vasconcelos, que se encontra na cena da discussão entre Silvia de Sousa e o primo Zelotypo, onde se fala sobre as dificuldades do sujeito amador.

Para Eugenio Asensio, os tópicos retomados de Erasmo como a “alma”, “animo”, “animada”, ou “A alma está no corpo amado”, e outros, foram incorporados na tradição portuguesa por Gil Vicente e Jorge Ferreira de Vasconcelos. (Asensio, 1951: LXXXIII) É disso exemplo, precisamente, a conversa entre as personagens atrás referidas, no final da 4ª cena do III acto da *Eufrosina*. É de assinalar que esta fonte comum erasmiana se encontra também ao teatro de Camões, como por exemplo, no *Auto de Filodemo*, que tantas flagrantes semelhanças apresenta com a *Eufrosina*.

¹⁹⁵ Na III Parte deste estudo ver-se-á a forma como Gil Vicente e Jorge Ferreira de Vasconcelos utilizam as mesmas fontes inspiradoras.

Outros autores seguiram também o mesmo trilho. Nas farsas populares, como no *Auto de Dom Fernando*, fac-similado por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, aparece um diálogo de um castelhano enamorado, e de uma personagem, “Isabel”, que replica “Sendo morto andays en pe”. O mesmo tipo de enunciação se encontra no *Auto dos dois ladrões* de Frei António de Lisboa.

Entretanto, mudaram os tempos, e *Os Coloquios* e o *Elogio da Loucura* de Erasmo entraram no *Rol* de 1547. Juan Fernández, erasmista espanhol, chamado a Portugal por D. João III, tentou salvar *Os Coloquios*, publicando uma edição escolar corrigida, dedicada ao Cardeal Infante. A edição “Anselmo, 1113”, precedida de um “prologo apologético” estava destinada à educação do Príncipe D. João, a quem Jorge Ferreira de Vasconcelos dedicou a *Eufrosina*.

Para salvar a *Eufrosina*, segundo Eugenio Asensio, Ferreira de Vasconcelos, agora “sambenito de erasmista”, inseriu veementes protestos do seu amor pelo clero e a repulsa por Erasmo e seus seguidores, arbitrariamente intercalados na 4ª cena do I acto nas edições de 1561 e 1566.¹⁹⁶ Nesta cena, queixa-se Zelotypo a Cariophilo, dos homens que praguejam dos religiosos e das mulheres, ideia retomada no *Memorial*, cap. 33, p. 212 “Os religiosos sam as columnas que sustentam o mundo, e as molheres ho ornamento delle”. (Asensio, 1951: LXXXV) Mas, apesar deste galante “protesto”, parecendo querer tapar o sol com a peneira, como se costuma dizer, que mais não é do que um tremendo esforço de auto-censura por parte do comediógrafo, a *Eufrosina* foi proibida, aparecendo no Índice de 1581, e, talvez, segundo o avisado parecer de Asensio, estivesse já antes, a julgar pela inexistência de impressões depois de 1566.

Mas, mais que as alusões aos amores dos clérigos, ou que as irreverentes citações da Bíblia em conjunturas eróticas, “molestava a los inquisidores el clima de libre discusión, la atmósfera total de la obra, nacida en una época en que eran mayores los fueros de la literatura y menores los recelos del poder”. Conclui Eugenio Asensio que se verificou uma crescente intolerância em Portugal quanto a um dado género de obras, vendo-se que,

El Indice portugués de 1581 quiso aniquilar la literatura de entretenimiento y vedó, además de *Celestinas* y *Dianas*, las dos joyas de la novela portuguesa: *Menina e Moça* y *Eufrosina*. La Inquisición española, más tolerante, las consentia y así fué cómo en España se salvaron las más viejas ediciones. (Asensio, 1951:LXXXVI).

¹⁹⁶ Também já se encontram na edição de 1560, uma edição com que Asensio não pode contar, por não conhecer o seu paradeiro na altura.

Esta perspectiva é seguida por Jesus Martinez de Bujanda no seu estudo sobre os *Índices* portugueses e castelhanos e suas convergências e divergências. No entanto, Asensio adverte que a proibição não era muito rigorosa e podia até ser levantada, segundo se pode inferir pelos documentos inquisitoriais descobertos e publicados por António Baião, pois aí se encontra uma petição da família da Condessa de Vila Franca para ler a *Diana*, *Celestina*, e *Olisipo*.¹⁹⁷ Um pedido autorizado pela Inquisição, dada a qualidade das pessoas em questão. Esta petição é de 1612, quatro anos antes da edição corrigida da *Eufrosina* feita por Francisco Rodrigues Lobo, impressa *ad usum Delphini*, com a aprovação da Inquisição (Asensio, 1951:LXXXVI).

Também na obra de António Baião, *A Inquisição de Goa*, se encontra um episódio desta natureza. Aí se pode ler que o Inquisidor Geral, Cardeal Alberto, Arquiduque de Áustria em Goa, no ano de 1587, expede uma resolução, mantendo a interdição da leitura de obras como a *Celestina*, *Eufrosina*, *Olisipo*, *Diana* de Montemor, *Orlando Furioso*, *Selva de Aventuras*, *Menina e Moça*, mas, suspende a pena de excomunhão a quem as ler, exortando contudo a que não o façam. (De Bujanda, 1995:60)

A influência do pensamento de Erasmo na obra de Jorge Ferreira de Vasconcelos foi um assunto tratado por António José Saraiva em “A Política de descriminação social e a repressão da heterodoxia”. A esse propósito pode ler-se:

É igualmente a atmosfera erasmista que leva os Inquisidores a suspender duas obras de Jorge Ferreira de Vasconcelos – a *Ulissipo* (Índex de 1561 e seguintes) e a *Comédia Eufrosina* (1581 e Expurgatório de 1624). De ambas estas obras saíram mais tarde edições expurgadas em que se suprimiram numerosos passos – muitos deles de crítica ao clero e às devoções maquinais. (Saraiva, 1962:170).¹⁹⁸

E, se ainda não é consensual até que ponto a influência da Censura Inquisitorial foi determinante na morte da seiva teatral deixada por Gil Vicente, é possível, sem dúvida, comprovar as tremendas consequências da proibição da obra de Jorge Ferreira de Vasconcelos, e como a entrada das suas comédias e outras obras nos *Índices* portugueses do século XVI, limitou e condicionou não só a recepção como a própria criação do autor.

¹⁹⁷ Cf. *Boletim da segunda classe*, vol. XII, 543.Vd. I Parte – 1.1. Recensão biográfica.

¹⁹⁸ Sobre Vasconcelos e Erasmo, veja-se o II volume da obra de Jean Subirats, de 1982.

3.2. -Os Índices portugueses e as comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos

Neste capítulo não serão considerados os *Índices* censórios de 1547, 1551 e 1559 dado que não se encontra aí nenhuma obra de Ferreira de Vasconcelos. Irei somente referir os *Índices Portugueses* de 1561, 1564, 1581, 1597 e ainda o expurgatório de 1624.¹⁹⁹

Index de 1561 – “ 227 - Comedia llamada Ulisippo”

Até meados do século passado, o Índice de 1561 permaneceu desconhecido. No capítulo anterior foi referido como, inesperadamente, I. Révah, encontrou na Biblioteca de Viseu um exemplar do Índice Inquisitorial de 1561. Neste *Rol dos livros defesos*, aparece na letra “C”, entre outras comédias, a rubrica “Comedia llamada Vlisippo”. (Moreira de Sá, 1983:282) J. M. De Bujanda que estudou os *Índices* portugueses escreve:

227 Comedia llamada Ulisippo
Condamnation originale.
Même condamnation dans Portugal, 1581, 195. Livre permis avec licence dans Portugal, 1564, 41. (De Bujanda, 1995:373)

Este Índice foi organizado pelo censor Fr. Francisco Foreiro e estão aqui condenadas as comédias italianas da Renascença e tragédias latinas tiradas das Escrituras. A propósito desta inclusão, Eugenio Asensio sublinha que “Fue tan eficaz la condenación que ni un ejemplar se ha salvado y hasta desconocemos la fecha de la edición princeps”. (Asensio, 1951: LXXV) Não é possível saber o que a censura corrigiu e emendou e de que modo alterou o texto, pois não chegou até hoje nenhum exemplar dessa edição da *Ulysippo*, com que se possa fazer a comparação. Contudo, no texto expurgado que conhecemos, pela edição de 1618, ficaram ainda referências críticas a devoções e cerimónias supersticiosas, em frases de sabor quase erasmista.

Index de 1564 – “41 - Ulisippo, nam se terá ...” e “Liuro de sortes”

A propósito desta segunda condenação da *Comedia Ulysippo* inserida no Índice de 1564, pode ler-se a seguinte particularidade:

Permission de posséder l’ouvrage uniquement avec licence.

¹⁹⁹ Embora este estudo não tenha contemplado os *Índices* castelhanos, é de referir que no *Índice* Hispano de Quiroga, de 1583, vem mencionada a *Ulysippo* mas já não figura a *Eufrosina*.

Condamné sans restriction *supra*, Portugal, 1561, 227, et *infra*, Portugal, 1581, 195.” (De Bujanda, 1995:426)

Eugenio Asensio assinala que nas sucessivas edições quinhentistas da *Comedia Eufrosina* é acentuado o tom moral e sentencioso, combinado com uma religiosidade mais marcada, aspecto a que não deve ser alheia a pressão efectuada pelos censores. Ainda assim, volta a aparecer o nome da *Ulysippo* no *Rol dos livros que neste reyno se prohibem*, em cuja última linha se lê: “Vlysippo nam se tera sem licença de quem tiver o carregio dos livros”. (Moreira de Sá, 1983:468) Também aqui se encontra o “Liuro de sortes”. (Moreira de Sá, 1983:466)

Index de 1581 - 131 – Euphrosina; 195 Ulysippo e Liuro de sortes

Este é um *Índice* ainda mais feroz, pois “Já não se contenta em enumerar os títulos das comédias, lança uma proscrição absoluta sobre todas as comédias, tragédias, farsas, e Autos, em que entrem por figuras pessoas eclesiásticas”. (Braga, 1870:123) De facto, na folha 18, na letra “C”, depois de uma listagem de títulos de comédias proibidas, aparece um extenso parágrafo, com prescrições respeitante a obras teatrais em geral

Comedias, Tragedias, Farças, Autos, onde entram por figuras pessoas Ecclesiasticas, e se representa algum sacramento, ou acto sacramental, ou se reprende e pragueja das pessoas que frequentam os sacramentos e os templos ou se faz injuria a alguma ordem ou estado aprovado pela Igreja. (Moreira de Sá, 1983:594)

O Índice de 1581, inclui a proibição de comédias pelas suas características, o que implica a proibição de quase todas. Na letra “E”, fl. 18v aparece à cabeça, com direito a destaque o título *Euphrosina* e na letra “V”, fl. 23 a *Vlysippo*. (Moreira de Sá, 1983:595-604) Muitas obras portuguesas como a *Eufrosina*, a *Ulysippo*, a *Menina e Moça*, as *Trovas do Bandarra*, as obras de Jorge de Montemor, de devoção e de amores profanos estão aqui condenadas. Reaparece o “Liuro de sortes”. (Moreira de Sá, 1983:599) Até a compilação de Gil Vicente não foi poupada. Na folha 21 do Índice lê-se:

Das obras de Gil Vicente, que andão juntas em hum corpo, se ha de riscar o prologo, até que se proveja na emenda dos seus autos, que tem necessidade de mui censura, & reformação. (Moreira de Sá, 1983:600)

Raul Rêgo, citando Sousa Viterbo, lembra que este havia escrito que “A literatura profana, quanto mais profana, tanto mais sujeita ao rigoroso exame dos padres” (Rêgo, 1982:70), o que casa na perfeição com a análise de Eugenio Asensio, atrás referida, quando disse que o Índice português de 1581 “quiso aniquilar la literatura de entretenimiento”. Um pouco mais tarde, I. Révah que estudou e reproduziu os Índices portugueses, concluiu que

entre 1547 e 1597, le Portugal a été, et de loin, le pays catholique le plus strictement protégé contre l’hérésie et l’«immoralité» littéraire. (Révah, 1960:8)

Projectando um dos traços mais característicos da Censura Portuguesa, todo o Índice de 1581 é considerado como que “um ensaio para o pentear de toda a literatura escrita”, trampolim para o monumento repressivo que será o Índice de 1624.

Index de 1597

No *Index Librorum Prohibitorum* de 1597, o sétimo publicado em Portugal, não vêm mencionadas as comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos. É a reprodução fiel do Índice romano de Clemente VIII do ano anterior. Raul Rêgo refere que “O novo Índice surpreende logo por não trazer a parte portuguesa dos Índices de 1581 e de 1564”. (Rêgo, 1982:90) Quanto a si, parece ser “obra feita para remediar, à pressa”. No prefácio deste Índice, D. António Matos de Noronha anuncia a preparação de um novo catálogo que terá que esperar pelo grande Índice de 1624 de D. Fernão Martins de Mascarenhas.

Index de 1624 – “Eufrosina, impressa antes do anno de 1616, author Jorge Ferreira de Vasconcelos”; “Sortes, Livro ou tratado, que trata dellas”; Vlisipo, comedia assi intitulada, author Jorge Ferreira. A impressa em Lisboa anno 1618 se permite.”

O extenso e volumoso Índice expurgatório e proibitório de 1624 é de todos o mais completo. Tem por base catálogos anteriores, agregando Índices de vária proveniência. Na parte portuguesa são incorporadas muitas novidades. Este “calhamaço constitui pedra básica na evolução da censura eclesiasástica, em Portugal e no mundo” (Rêgo, 1982:95) com que Portugal parece ter tomado a dianteira no que respeita à repressão intelectual. Ver-se-à, um pouco mais à frente, a posição discordante de J. M. de Bujanda, que estudou e comparou todos os Índices, relativizando o papel dos censores portugueses.

Começando na parte em que surge a primeira comédia de Ferreira de Vasconcelos, lê-se: “Na letra E, de novo Erasmo Roterodamo: “*Todas as suas obras que andarem em vulgar*”, e, continuando, “a *Eufrosina*, impressa antes do anno de 1616, Author Jorge Ferreira de Vasconcellos...” (Index, 1624:117). Na letra “F”, ironia das ironias, o censor torna-se objecto de censura: “Fr. Francisci Forerii”, o mestre dos censores, autor do Índice de 1561, tem entrada neste, agora como autor censurado. Segue-se entre outros: Francisco Petrarca, Francisco de Quevedo, Francisco de Sá de Miranda. Na letra “G”, outra vez Gil Vicente. Na letra “H”, Jerónimo de Azambuja que foi inquisidor e censor! Na letra “L” lê-se “Lope de Veiga. A sua Arcadia”. (Index, 1624:153) E tantos outros!

Na 2ª parte do Índice, a parte portuguesa, impressiona pela quantidade de autores e obras proibidas que o não foram no Índice Universal. Encontramos a menção à obra “*Sortes, Livro*, ou tratado, que trata dellas”. (Index, 1624:178) Na parte dos livros “em vulgar romance”, encontram-se aí: Afonso Álvares (vários autos), António Ferreira, Fr. António de Lisboa, António Ribeiro Chiado e por fim, em “Autos”, uma série extensa de títulos. Passando por obras como a de Pico de Mirandola sobre a dignidade humana, chega-se à parte em que se lê: na letra “V” a *Vilhalpandos* e a “*Vlysipo* comedia assi intitulada, author Jorge Ferreira. A impressa em Lisboa anno 1618 se permite” (Index, 1624:186), e que para grande pena nossa, não indica a data da 1ª edição. Este é “um grande Índice” que passa a pente fino, obras e autores, numa prevenção persecutória sem limites.

A evolução da acção violenta da Contra Reforma, através da censura inquisitorial das obras impressas é exponencial: “O rol de livros proibidos de 1547 tinha 161 números; o de 1551 sobe para 487; o de 1561 tem 94 páginas, o de 1564 subirá para 114 páginas de formato maior. Milhares de títulos. Iremos ver o de 1624, com formato de verdadeiro missal”. (Rêgo, 1982:60)

Por outro lado, nos 50 anos que vão de 1547 a 1597 a Inquisição portuguesa publicou 7 Índices (1547, 1551, 1559, 1561, 1564, 1581 e 1597). Uma proliferação de catálogos que contrasta com a Espanha, que produziu somente 3 nesse mesmo século.

Voltando ao comediógrafo, o preço pago pela experiência da livre discussão foi alto. As suas comédias cedo sentiram a acção repressiva da Inquisição. A *Comedia Ulysippo* aparece no Index de 1561, possivelmente muito pouco tempo depois da saída da edição, continuando a ser incluída nos Índices posteriores de 1564 e 1581. Desta edição desaparecida nada se sabe, permanecendo uma espécie de *Graal* da dramaturgia de Ferreira de Vasconcelos. O desaparecido *Livro de Sortes* aparece igualmente nestes dois Índices. A *Comedia Eufrosina*, acabou por entrar no Index de 1581, e por fim entraram todas as obras no

grande “missal” de 1624 e, desta vez, apresentadas com a indicação da autoria “Jorge Ferreira, etc. /vejase a letra E. 2. Class. Euphrosina; & na letra V. 2. Class. Ulisipo”. (Index, 1624:148)

Sem dúvida que as sucessivas entradas das obras de Jorge Ferreira de Vasconcelos nos *Índices portugueses* foram constrangimentos poderosos ou mesmo decisivos na evolução e da divulgação dessa mesma obra.

A censura inquisitorial e a repressão são os condicionamentos do tempo. Os humanistas portugueses que foram criados sem essas limitações, a partir de 1536 e, sobretudo, de 1550, conheceram-nas e tiveram que se adaptar a viver com essa situação. Mas, apesar das condições adversas, ainda assim se produziram obras notáveis, continuando durante algum tempo o brilhantismo cultural ainda que cada vez com mais condicionalismos e menos estímulos.

3.3. – A censura preventiva

J. M. De Bujanda em “Censura portuguesa y censura española”,²⁰⁰ oferece uma reflexão sobre a Inquisição, a Censura e controle dos livros. Em particular, trata da censura preventiva.

Diz o investigador castelhano, que a censura é uma das actividades principais das três Inquisições modernas; a Romana, e as Peninsulares, Espanhola e Portuguesa. A partir dos Índices dos Livros Proibidos, e fazendo-se o estudo comparativo entre as duas Censuras, a Espanhola e a Portuguesa, pode detectar-se que há convergências e divergências quanto à organização, à orientação da censura prévia, à impressão e quanto à censura posterior.

Quanto à censura prévia, diz-nos De Bujanda, que as primeiras leis apareceram em 1515, embora os reis católicos já tivessem em 1502 estabelecido uma censura de Estado, através de uma lei de controlo da imprensa, que obrigava a um exame anterior da obra. Em vigor até 1554, esta censura preventiva, estava sobretudo na mão da autoridade civil. Mas em 1558, mercê de uma crise com focos luteranos, em Sevilha e em Valladolid, é promulgada por D. Joana, irmã de Felipe e mãe de D. Sebastião, uma lei de sangue duríssima, para editores e impressores, e um controle severo sobre os livros, que ia até à pena de morte. Lei essa que vigorou durante todo o tempo da existência da Inquisição, de importância capital, pois estabelece de maneira precisa, a diferença entre a censura anterior à impressão e a censura posterior à publicação.

Em Espanha, a censura prévia era uma atribuição exclusiva do Conselho Real, correspondendo ao Estado, enquanto a censura a partir das obras impressas do livro, ficava no âmbito do Santo Ofício, entidade que publicava os catálogos dos livros proibidos e expurgados e vigiava pela sua aplicação.

Em Portugal a primeira intervenção da Coroa Portuguesa em matéria de censura, remonta a uma lei de Agosto de 1451, condenando ao fogo alguns escritos, mas fora este caso, são raros os vestígios da existência de uma censura literária em Portugal, antes da fundação da Inquisição. Exemplo da censura régia, está no privilégio concedido a Baltazar Dias em 1537, onde se pode ler que as obras devem ser examinadas e aprovadas, antes da sua impressão pelo mestre Pedro Margalho. Mas,

²⁰⁰ Uma comunicação apresentada num Congresso sob o tema *Inquisição Portuguesa – Tempo, Razão e Circunstância*, realizado em Lisboa, no ano de 2004. Agradeço ao autor a cedência do texto policopiado.

A partir de la nominación del Cardenal Infante Dom Henrique como Inquisidor General el 22 de Junio de 1539, la Inquisición ejerce plenamente la censura anterior y posterior a la impresión. (De Bujanda, 2007:449)

Em 1540, já o Cardeal D. Henrique estabelecia com a participação dos três dominicanos, F. Bobadilha, A. Salier e C. Valbuena, uma organização estável para o exercício da censura inquisitorial, que passou a ocupar-se de uma forma regular da censura anterior à impressão, conforme se infere, segundo De Bujanda, pelo número significativo de livros impressos com a aprovação explícita do Santo Ofício. Em 1547, no primeiro Índice de Livros Proibidos, o Inquisidor Geral, obrigava a um exame anterior à impressão, por parte da Santa Inquisição, disposição que se repetirá no Índice de 1561. Também a Inquisição portuguesa exercia uma censura sobre a vida intelectual na Universidade quer através das Teses dos alunos (nos Índices também constam teses), quer quanto ao teor das aulas ministradas pelos professores, que circulavam em cadernos manuscritos.

Em 1564, a Inquisição portuguesa aceita as normas romanas, nomeadamente a regra X, que obriga a que todo o escrito tenha, antes de ser impresso, a aprovação do Bispo ou do Inquisidor Geral. Deste modo, ficámos com duas censuras obrigatórias: a episcopal e a inquisitorial, embora prevalecendo a segunda. Em 1570, são retirados os inquisidores locais a favor da aprovação da inquisição central, até que a situação do ponto de vista legal se altera completamente, quando em 1576 é promulgada uma lei por D. Sebastião, estabelecendo que para além das duas anteriores, teria que haver também uma censura civil, o *Desembargo do Paço*, perfazendo, deste modo, uma tripla censura: Inquisitorial, Episcopal e Civil, sendo que será a censura inquisitorial que irá prevalecer e, ser predominante durante muito tempo.

É pois diferente, a maneira como foi exercida a censura preventiva nos dois países. Em Espanha, a Inquisição está à margem de toda a intervenção antes da impressão, enquanto em Portugal, é um órgão por excelência de censura prévia até à impressão, com repercussões sobre a edição impressa, e condicionando a natureza dos escritos publicados

J. M. De Bujanda assinala o limitado material disponível sobre as características e efeitos da censura portuguesa, lembrando que Sousa Viterbo estudou a acção do dominicano Frei Bartolomeu Ferreira, *O primeiro censor dos Lusíadas*, que durante 25 anos, de 1571 a 1597, foi a personagem central desta “tragédia”, que marcou a evolução da censura em Portugal, quer enquanto censor de livros, quer como autor do Índice de 1581.

Nas obras profanas, a censura na sua forma preventiva, não assinalava o que suprimia nem o porquê, nem dava indicação sobre os critérios dos censores, tal como na licença de impressão não se vislumbrava o que era corrigido ou expurgado, ficando no silêncio dos

deuses as matérias intervencionadas, que permitiram a concessão da licença. De Bujanda relembra a indicação de António José Saraiva sobre a fase secreta e a fase pública da aprovação dos livros. No período de trabalhos secretos, são propostos pelo revisor os termos e correcções a introduzir para a permissão de impressão

En numerosos casos el trabajo del censor no se limita a borrar palabras y frases. El censor es un verdadero corrector que cambia las palabras y los pasajes alterando el sentido original del texto que li dió el autor. El censor se convierte de una cierta manera en colaborador”. (De Bujanda, 2007:453)

Não foi este o papel desempenhado por Francisco Rodrigues Lobo na edição de *Eufrosina* de 1616? Assinou as emendas propostas pelo censor ou teve tanta intuição e foi tão bom aluno, que correspondeu à letra do requerido. Pena é que raras sejam as informações de revisão e aprovação conhecidas, que permitam avaliar o impacto que as obras sofreram. No caso da *Eufrosina*, ao contrário do que acontece com a *Ulysippo*, é possível avaliar o que foi suprimido e modificado nas edições seiscentistas (1616 e 1635) pela comparação com a edição original. Teremos oportunidade de ver, um pouco mais à frente, as transformações sofridas na versão castelhana.

J.M. De Bujanda sugere ainda que:

Podemos pensar, sin embargo, que un cierto número de escritos y talvez ciertas obras maestras de la literatura portuguesa, no nos han llegado tal como salieron de la pluma de sus autores en su versión original. Esta hipótesis aparece tanto más probable si se tiene en cuenta que los escritos publicados en Portugal durante más de dos siglos estaban sometidos a la triple censura, episcopal, civil e inquisitorial”. (De Bujanda, 2007:453)

Qual o impacto sobre a produção intelectual nacional destes três filtros e, até que ponto o resultado oferece textos alterados? Qual a influência da censura prévia na impressão, na quantidade e na qualidade das obras publicadas? I. Révah vê na censura prévia a causa da não publicação de muitos manuscritos que reuniam as condições para publicação.

Independentemente do número de manuscritos recusados e mutilados a que só uma catalogação apropriada, fundos de bibliotecas e dos arquivos portugueses, poderá dar uma resposta parcial, o que não oferece dúvida é que a censura anterior, funcionou como efeito de dissuasão sobre os autores, já que estes estariam cientes de que a obra não passaria, nem pelas normas da Inquisição romana, nem pelo Santo Ofício português. Esta situação, difícil de avaliar, descambou numa auto-censura, com consequências reais na criação e no eclodir de ideias novas, e,

Probablement que la ausencia casi completa en los Índices portugueses de títulos impresos en Portugal se debe en gran parte a la censura preventiva. Se encuentran unicamente una veintena de títulos impresos en las ciudades portuguesas de Lisboa com 11, Coimbra com 5, Evora com 4 y Goa com 1. (De Bujanda, 2007:453)

Um aspecto a que De Bujanda dá particular atenção é ao estudo das correspondências e divergências entre os Índices portugueses e castelhanos. Lembra que em *La censure inquisitoriale portugaise au XVI siècle*, Israel Révah afirmava categórico que,

en matière de censure des livres, le Portugal a occupé, à partir de 1551, une position d'avant-garde parmi les pays catholiques. L'expérience accumulée par les censeurs portugais a été utilisée, souvent avec beaucoup de retard, par les autres censures catholiques. Ce n'est nullement un hasard si le secrétaire de la commission du Concile de Trente chargée des questions de censure a été un moine portugais, Fr. Francisco Foreiro. (Révah, 1960:8)

Esta constatação, subscrita por Raul Rêgo e António José Saraiva é questionada por De Bujanda, oferecendo um ponto de vista um pouco contrário. Em sua opinião, relacionando os diferentes catálogos, verifica-se sobretudo uma grande receptividade, por parte dos portugueses, face aos congêneres romanos e europeus, ou seja, “Los inquisidores portugueses no son los autores sino los compiladores de la mayoría de las censuras”. O número das suas proibições é por isso muito reduzido.

Por outro lado, ao mesmo tempo que relativiza o papel e a influência preponderante de Francisco Foreiro proposto por Reváh, pois, quanto a si, foi sobretudo um trabalho colectivo da Comissão do *Índice*, relembra também a acção de Frei Bartolomeu dos Mártires, outro membro da Comissão em Trento, pela sua posição aberta e tolerante em matéria de censura.

É reconhecível a influência recíproca, entre as actividades de censura nas duas inquisições ibéricas, no entanto, não há documentação que permita perceber as razões das convergências e das divergências dos índices ibéricos. Esta reciprocidade de influências não impede a existência de diferenças importantes entre as duas inquisições. A principal divergência, encontra-se na atitude dos inquisidores em relação aos escritos espirituais e, aos de literatura profana. A portuguesa, menos crispada em relação aos escritos de devoção, mas muito mais intransigente que a espanhola, em relação aos escritos de cunho literário “que contienen pasajes osados desde el punto de vista moral”.

Para J. M. De Bujanda, talvez estas diferenças se expliquem pelas figuras dos próprios Inquisidores Gerais: O Cardeal D. Henrique, inquisidor durante quarenta anos (de 1539 a 1579), e Dom Fernando de Valdés, durante vinte anos (de 1547 a 1568). D. Henrique, homem

austero, não partilhava a desconfiança de Valdés em relação aos escritos espirituais. Muitas obras espirituais proibidas pela inquisição espanhola circulavam em Portugal, e até algumas, impressas com licença da inquisição lusitana, ao ponto de bibliotecas portuguesas conservarem exemplares raros condenados pela inquisição espanhola, que constituem hoje, uma fonte importante de estudo para a história cultural e religiosa dos dois países,

Por el contrario com respecto a los escritos literários que tienen una conotación obscena, Dom Henrique y la Inquisición portuguesa adoptan plenamente la regla VII del índice del concilio de Trento y prohibem ciertos clásicos de la literatura castellana y portuguesa como la *Celestina* de Fernando Rojas, *l'Eufrosina* de Jorge Ferreira de Vasconcelos, *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro y *Ropica pnefma* de João [de]Barros” (De Bujanda, 2007:457)

3.4. “Os livros não morrem apenas por si próprios, às vezes são destruídos”

Esta frase de Umberto Eco vem de novo à ribalta a propósito do impacto da acção da censura sobre a obra impressa do nosso comediógrafo. Vejamos então o que incomodava os censores nas comédias de Jorge Ferreira.

O que incomodava os censores na *Aulegrafia*?

Quanto à *Comedia Aulegrafia*, estamos em crer, se não conheceu o prelo a razão passará pela acção da censura preventiva. Num texto recente sobre a cópia manuscrita, atrás referida, e que se encontra na Real Biblioteca de Palácio, em Madrid, lemos que

Este manuscrito vem revelar que a impressão de 1619, ao contrário do que se tem vindo a julgar, conta com intervenções no texto, como supressões e alterações, quer de editores ou tipógrafos, quer de censores, que não terão sido muito brandos. Consta-se que a intervenção censória incide sobre os mesmos aspectos que a *Eufrosina* editada em 1616 por Francisco Lobo: anti-castelhanismo, linguagem obscena, carga erótica de algumas observações amorosas, aparentes desvios da doutrina, alusões a personagens bíblicas e a santos. O texto fixado nesta cópia de Madrid parece encontrar-se, pois, mais próximo do original de Jorge Ferreira de Vasconcelos do que o impresso em 1619. É por ele, portanto, que se deverá passar a ler a *Comédia Aulegrafia*. (Camões, 2008:195)

Efectivamente, a comparação da cópia manuscrita da *Aulegrafia* com a edição póstuma de 1619 permite verificar como foram introduzidas as diversas supressões e alterações ao texto impresso seiscentista e que no essencial segue o que aconteceu com a *Eufrosina* e seguramente se verificará com a *Ulysippo*, quando esta for encontrada.

O que incomodava os censores na *Ulysippo*?

É nos preliminares da 2ª impressão da *Ulysippo* de 1618, que se pode verificar que estamos em presença de uma edição expurgada e corrigida. A única e principal emenda assumida a pedido do Santo Ofício foi tirar o hábito de “beata” à personagem Constança D’Ornelas, conforme se pode ler na *Advertência ao Leitor* que especifica que

Vaivos a desejada Vlysippo emendada, & inteira, & pode isto assim ser facilmente, no mais que com Costança Dornelas mudar de trajo, pondose no seu próprio de viúva, renunciando o de Beata, que profanado cõ seus fingimentos, & mao trato, usava indevidamente, que em todo o al he o que sempre foi. (*Ulysippo*, 1618)

Através deste texto ficamos a saber que esta 2ª impressão seiscentista da *Ulysippo* passou à custa de emendas. A edição original entrara no Índice desde 1561 e há muito havia desaparecido completamente. Só meio século após a 1ª edição, e muitos pedidos para ser lida, foi possível levantar a proibição. Não é, pois, possível, por enquanto, verificar os cortes e alterações que o texto sofreu, a não ser pela declaração do editor atrás transcrita.

Aubrey Bell chama a atenção para um pormenor bastante curioso: na 1ª edição, a personagem Constança é chamada “beata” e na edição de 1618 aparece como simples “dona viúva”; segundo ele, o editor habilmente inutilizou a intenção da censura, denunciando a substituição, e declarando que, salvo esta mudança, ela continuava a ser exactamente a mesma pessoa que antes. Em termos práticos o editor encontrou maneira de denunciar a intenção da censura.

O que incomodava os censores na *Eufrosina*?

Já vimos que a *Eufrosina* entrou, conjuntamente com a *Ulysippo*, no Índice Inquisitorial de 1581, e que para Eugenio Asensio, muita matéria havia que justificasse a sua condenação. Voltou a entrar no Índice de 1624, mesmo depois da edição expurgada de Francisco Lobo. Passados 25 anos da primeira condenação, a 15 de Maio de 1616 o censor Frei Diogo Ferreira assina uma Licença onde escreve:

Pode-se imprimir este Livro, intitulado Comedia Eufrosina, emmendado pelo licenciado Francisco Roiz Lobo, & com as emmendas que também lhe fiz. (*Eufrosina*, 1616)

E que emendas são estas? Diz-nos Aubrey Bell na sua *Literatura Portuguesa* que

Depois de posta no *Index* de 1581, onde aparecia, sem nome de autor, encabeçando a lista da letra E, a *Eufrosina* foi reimpressa em 1616 pelo poeta Rodrigues Lobo, levemente alterada, isto é, expungida de alguns dos passos mais rudes e de todas as referências às Escrituras. (Bell, 1971:222)

Veja-se, então, em primeiro lugar, o trabalho de Rodrigues Lobo na *Eufrosina*. De Leiria, a 2 de Setembro de 1616, Francisco Rodrigues Lobo, escreve um *Prologo* apologético para a edição da *Comedia Eufrosina* endereçado a Dom Gastão Coutinho. A razão para editá-la teria nascido, segundo o poeta e responsável da edição refundida, do interesse e do desejo manifesto de Dom Gastão Coutinho ler a obra. É no entanto esclarecedor, o início do mesmo *Prologo*:

Ainda que todas as cousas prohibidas, obrigão a vontade a procurallas, mais que outras a que não põem preço e difficuldade (...) porque mais que todas o obrigava, a excelencia da sua linguagem, a propriedade de suas palavras, a galantaria de seus conceitos, a verdade de suas sentenças, a agudeza, & sal de suas graças: & sobre tudo ser Livro tanto em favor da lingua Portuguesa, que todos os seus afeiçoados o erão a elle; & tinham magoa de não poderem usar com liberdade da sua lição, por alguns descuidos, & erros que nella avia. (*Eufrosina*,1616)

Três razões pois concorrem para esta edição: uma disfarçada, a proibição e o desejo pelas coisas proibidas; a segunda, os descuidos e erros que nela havia, cuja correcção, por Francisco Rodrigues Lobo, mostra o cuidado com que trata de assuntos eróticos e religiosos ou que pudessem cheirar a reformismo, erasmismo ou protestantismo e, em terceiro lugar, o valor e a contribuição da obra para a Língua Portuguesa. Vem depois a declaração feita por Rodrigues Lobo que, embora com alguma dose de ambiguidade, mostra não ser ele o autor da comédia

Agora, que de novo sae ao mundo, emmendada, ou (para melhor dizer) restituída por my à impressão, a offereço a V. M. dando este piqueno serviço de sinal d'outros mayores, que ainda espero fazer. (*Eufrosina*,1616)

Na *Introdução* à sua edição da *Eufrosina*, Aubrey Bell refere as omissões e alterações da edição de Lobo, com resultados anedóticos, lembrando o parecer de D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos:

O confronto da versão castelhana com a edição de 1616 (resp. de 1786) já me mostrara que não eram alusões satíricas sobre costumes de clérigos e frades que indispueram os Inquisidores portugueses com Jorge Ferreira de Vasconcellos. A leitura do texto de 1561 confirmou o facto de eles riscaram e alteraram ou indicaram a Lobo para ele riscar e alterar sobretudo indecências e irreverências (isto é, alusões, de um lado: a personagens bíblicos e textos bíblicos, às almas do purgatório, a bem aventurados e beatificados ou beatas, a ídolos, divindades ou deuses (sem acrescento de gentílicos); e por outro lado: dizeres baixos e pormenores eróticos relativos ao *D. João* da peça e à sua alcouviteira (Bell,1919:XVI - XVII).

Portanto, e considerando as observações da colega alemã, para Aubrey Bell foram as matérias religiosas (questões bíblicas) e picarescas (pormenores da relação de Cariophilo com Philtra) que incomodaram os censores, e que se manifestaram nas *emendas* de Lobo. Asensio por seu lado, como já vimos, evidencia o ambiente de livre discussão e de referências camufladas a Erasmo que se respira na *Eufrosina*. António José Saraiva sintetiza os diversos pontos de vista:

Quanto à *Eufrosina*, deve-se a proibição, segundo o investigador que mais profundamente a estudou, à “atmosfera total da obra, nascida numa época em que eram maiores os foros da literatura e menores os receios do poder”, sendo de considerar também as “alusões aos amores do clérigo” e as “irreverentes citações da Bíblia em conjunturas eróticas”. A acção da Censura faz-se já sentir na 2ª edição da obra (1561) porque o autor – receando certamente que acontecesse a este livro o que acontecera à *Ulissipo* – intercalou como Pilatos no Credo um protesto veemente do seu respeito pelo clero. (Saraiva, 1962:170)²⁰¹

Podendo concluir-se com o atrás exposto que todas as comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos acabaram por serem proibidas e censuradas, pois todas as edições seiscentistas, *Eufrosina* de 1616, *Ulysippo* de 1618 e *Aulegrafia* de 1619, estão expurgadas.

²⁰¹ A 2ª edição da obra é de 1560. 1561 é a 3ª edição.

3.5. *La Eufrosina*. Tradução castelhana: sem *Proemio* e sem *Prologo*.

Temos vindo a falar da censura inquisitorial e o modo como ela se exerceu sobre as comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos. Quanto à *Eufrosina*, como temos vindo a mostrar, vários críticos foram enumerando o tipo de censura efectuado, pelo confronto da edição de Rodrigues Lobo com as edições primitivas. Sabendo que a tradução da *Eufrosina* vem incompleta quisemos reconhecer as transformações sofridas pelo texto de Jorge Ferreira de Vasconcelos na versão castelhana, no pressuposto de que só conhecendo e chamando à cena alguns aspectos específicos desta tradução, será possível descortinar que tipo de rumo ou orientação tomou a tradução de Fernando de Ballesteros y Saavedra publicada em 1631.

Importa identificar a edição matriz, ou edições, que serviram de base à tradução da *Comedia de Eufrosina*. Francisco de Quevedo no prefácio que deixou escrito para a edição de Ballesteros, mostra conhecer duas versões da comédia: a edição censurada de 1616 de Rodrigues Lobo e outra, ou outras, mais antigas:²⁰²

(...) y esta *Eufrosina*, de que carecíamos, porque su original no cerzenado por Lobo es difícil por los idiotismos de la lengua, y los Proverbios antiguos, y que ya son remotos a la habla moderna. (*Comedia de Eufrosina*, 1631)

Menéndez y Pelayo havia notado que “Mucho antes de salir á luz la edición expurgada de 1616 era conocida y celebrada entre nosotros la obra de Jorge Ferreira, que en Castilla no estuvo prohibida nunca”. (Menéndez Pelayo, 1910:CCXXXVII) Aubrey Bell, na *Introdução* que escreveu para a edição da comédia, também insistirá que a tradução castelhana “mostra a cada passo que não segue uma edição só, escolhendo à vontade entre a cerceada de Lobo e a antiga”. (Bell, 1919:XVII)

Não é difícil comprovar, pelo cotejo do texto traduzido com o texto de Lobo que, de facto, nem sempre a tradução segue o texto da comédia que Lobo editou, corrigida *de alguns descuidos & erros que nella avia*, mas que também insere variantes que se encontram em edições anteriores, não expurgadas, resultando numa co-existência, de facto, de dois textos na tradução.

Assim sendo, passemos à segunda parte da questão: qual a edição referida por Quevedo, que ele designa por “original no cerzenado por Lobo” e usada por Ballesteros, dado que existiam quatro edições anteriores à edição seiscentista de Lobo?

²⁰²Diz-nos Subirats que “Rodrigues Lobo suit la *Eufrosina* de 1566”. (Subirats, 1982:35)

Para Aubrey Bell, a referida edição é a quinhentista de Évora (1561), texto sobre o qual trabalha, divulgando-o na edição de 1919, e o único conhecido e manuseado pelos estudiosos portugueses, sustentando a tese de que a tradução optou por “uma *via media* entre as edições de 1561 e de 1616”.

Por ora, não é possível, precisar qual das quatro edições quinhentistas foi a edição usada. No entanto, tendo em conta alguns exemplos tomados como indicadores, e que passarei a mostrar, apontaria também no sentido da edição de 1561.

Baseada na comparação dos textos, pretendi observar alguns aspectos específicos desta tradução. Dada a extensão da obra, tomei como objecto de análise apenas a parte que se reporta à 1ª. cena do I acto.

Trata-se de uma cena extensa e importante. Nela dialogam, ou, como dizemos no teatro, contracenam, os jovens cortesãos Zelotypo e Cariophilo, personagens centrais do enredo. Deparam-se-nos os grandes temas desta comédia: um exarcebado nacionalismo e correspondente anti-castelhanismo, a defesa da língua, o desdém pelos juristas, liberdades de linguagem em questões eróticas, menções a figuras bíblicas e deuses pagãos, etc.,

Dado que a tradução castelhana assenta concomitantemente, ora numa edição antiga, como iremos ver, ora na edição de Lobo, comecei por verificar que tipo de alterações imprimiu Rodrigues Lobo ao texto original da *Eufrosina*, confirmando o que Jean Subirats havia dito quando sublinhou não serem estas diferenças mínimas.

Quando on y regarde de plus près, on constate que cette édition de 1616 est beaucoup plus infidèle et défectueuse qu’il n’y paraît. (Subirats, 1982:36)

Em seguida, inseri nessa linha de montagem o texto da tradução, descortinando opções tomadas pelo tradutor, aferindo em que matérias a tradução se afasta ou aproxima do texto de Vasconcelos, ou da versão de Rodrigues Lobo.

Tendo por fim em paralelo as quatro versões; a *princeps* de 1555 editada por Asensio, com as variantes de 1561 e 1566, a de 1560 revista pelo autor, o texto editado por Lobo em 1616, e finalmente a edição de Ballesteros de 1631, coloquei em aparato crítico os textos em questão (1ª cena do I acto), a fim de verificar que tipo de alterações foram introduzidas no texto castelhano. Seleccionei 30 exemplos, alguns dos quais passo a apresentar, agrupados segundo as seguintes tipologias:

- Supressão e censura por decoro:

1555-1561-1566	1560	1616	1631
“Ora vinde ca, por duas cousas dou contino graças a Deos. A primeira por me fazer portugues e não castelhano, nem algum desoutros cabrões, mais barbaros do juizo do que eles julgam a nossa lingoa (...)” p. 13.	<i>Idêntico.</i> p. 14.	“(...) a primeira por me fazer Portuguez, e não algum dessoutros barbaros, que o são mais do juizo do que eles julgão, que he a nossa lingoa.” fl. 7 r.	“Por dos cosas doy de ordinario gracias a Dios, La primera, por hazerme Portugues, y no alguno de aquellos mas barbaros de juyzio, que ellos juzgan a nuestra lengua (...)” fl. 1 v.

Neste exemplo verifica-se a omissão dos termos “castelhano” e “cabrões”, presentes no texto original, seguindo a versão expurgada de Lobo. Um caso de supressão de referência anti-castelhana e de vocabulário menos digno.

“A filha da puta estava bonita como ouro, de sua vasquinha amarela quartapisada, em mangas de camisa, seus cabelos atados com huma fita encarnada tam de verão que vos ride vos de mais Serea pintada. E por mais ajuda em me vendo ficou brasa.” p. 18.	<i>Idêntico.</i> p. 19	“(...) a rapariga estava bonita, como o ouro (...)” fl. 10 r.	“La rapacilla estava bonita como un oro (...)” fl. 5 v.

Anulação da linguagem desbragada. Substituição de “filha da puta”, no original, por “rapariga” na tradução, seguindo assim a versão de Lobo.

“Eu vi ja caualeirão dos da guarda, antigo como espada de lobo, contar por timbre de suas façanhas, que tirara freira de mosteiro per chamine. E aveis de presupor que a gentil senhora viria mais ferrugenta que alvião achado em pardieiro: (...)” p. 15.	<i>Idêntico.</i> p. 17.	“(...) contar por timbre de suas façanhas dessas finezas, e passar a linha dos estremos de Amor por huma gentil Senhora, mais ferrugenta (...)” fl. 8 v.	<i>Ausente.</i> fl. 3 v.

Dá-se uma omissão por decoro, por parte do tradutor, de toda a passagem sobre o episódio da freira, que na versão expurgada de Lobo nos surge apenas como “gentil senhora”.

- Substituição por motivos religiosos

“(…) os sospiros sam de Polifemo por Galatea: e as lagrimas de Geremias sobre Sião. Cariophilo – Per modo que vos diremos logo: Geremias, Geremias, no llores passiones tuyas.” p. 21.

Idêntico. p. 22.

“(…) os sospiros são de Polifemo por Galateu, e as lagrimas das filhas de Belo, sobre o irmão. [Ca.] Por modo que vos diremos, *Hieremias, ieremias no llores passiones tuyas*” fl. 12 r.

“(…) los suspiros son de Polifemo por Galatea; y las lagrimas de las hijas de Belo sobre su hermano. [Car.] Segun esso diremos, o Macias, o Macias, no llores passiones tuyas” fl. 7 v.

O texto da tradução segue a versão de Lobo, em que “as lágrimas de Jeremias sobre Sião” são substituídas pelas “lágrimas das filhas de Belo sobre o irmão”. Esta substituição pode ser entendida enquanto supressão da referência bíblica. Mais adiante, enquanto Lobo, talvez por descuido, refere Jeremias, a tradução “cria” outra referência, também não-bíblica, Macias. Exemplo também de castelhanização do texto.

- Contra – censura / matérias religiosas

“Cariophilo. – Esse mao, aveis de saber que dous estados ha que me quadram em extremo, doudo e pregador, e sabeis porque desenganam a seu salvo quem querem vinganse sem pao e sem pedra: (...)” p. 14.

Idêntico. p. 15.

“Sabei que hum dos estados, que me quadra em extremo he o de doudo (...)” fl. 7 v.

“Dos estados me agradan por extremo, el de el loco, y del Predicador osado (...)” fl. 2 v.

O texto da tradução restabelece o sentido original da obra em que o termo “doudo” se acha irmanado com o de “pregador”, contrariando a versão de Lobo, que omite o termo “pregador”. Note-se que, neste passo, o texto original critica a oratória e os oradores numa altura de fervor religioso e busca pela ortodoxia.

“(…) que eu vos digo que está em lei de primor de bom galante fogir desse atoleiro, com lhe poer a balisa do psalmista, *nolite tangere cristos meos.*” p. 16.

Idêntico. p. 17.

“(…) que eu vos digo, que esta em lei de primor de bom galante, fogir desse atoleiro com lhe por Baliza.” fl. 8 v.

“(…) y primor de buen galan: demas que es contra el limite dei Psalmista: *Nolite tangere Christos mesos.*” fl. 4 r.

O texto da tradução restabelece o sentido original da obra, ao passo que a versão de Lobo suprime do texto a referência aos Salmos e ao seu autor, e retira-lhe a citação latina.

Pode-se compreender a censura de Rodrigues Lobo, enquanto forma de não fazer coincidir o discurso profano com o religioso.

- **Contra – censura / matérias eróticas**

“Cariophilo. – Ahi fora eu homem pera obrar e nam contemplar. Mas quam prestes fizera dela hum pandeiro.” p. 31.

Idêntico. p. 30.

“[Ca.] Ahi fora eu homem.” fl. 17 v.

“*Car.* – Ahi fuera yo homem para obrar y no contemplar; más que presto la ablandara como una cera.”

A tradução não segue a versão de Lobo, a qual omite o carácter activo e não contemplativo de Cariophilo o que pode indicar, por parte do tradutor, uma retoma do espírito original, de tipo picaresco, da obra.

“Zelotypo. – Nos estavam minha prima e eu assentados em huma antecamara, e a senhora Eufrosina estava em hum eirado que vem sobre o rio, e de maneira que a via eu per antre huma guarda-porta d’ezguelha e crede que como pus os olhos nela nunca os mais pude tirar, e com trabalho encobria o meu enleio.” p. 32.

Idêntico. p. 31.

“(…) e crede que como pus os olhos nella, e com trabalho encobria o meu enleio.” fl. 18 r.

“(..) y como puse los ojos en ella, nunca los pude apartar, y con trabajo encubria mi elevacion.”

O texto da tradução restabelece o sentido original da obra na medida em que mantém o lado activo da personagem de Zelotypo, ao dizer que, depois de pôr os olhos no ser amado “nunca os mais pude tirar”. Esta acentuação de desejo erótico é apagada em Francisco Lobo.

A tendência da tradução castelhana

Vimos que falar da tradução da comédia é também falar do texto castigado por Francisco Rodrigues Lobo, essa edição que censura e adapta o texto de Jorge Ferreira de Vasconcelos, introduzindo alterações em matérias políticas; casuísticas; eróticas; religiosas; astrológicas; linguísticas; morais; para além de omissões que transformam radicalmente o sentido do texto, uma desfiguração, por vezes, com aspectos anedóticos. A tradução acabou fatalmente por afastar-se, por via da versão de Lobo, do texto primitivo da *Comedia Eufrosina*.

Mas se umas vezes a tradução segue a versão expurgada de Lobo, outras vezes escolhe também afastar-se desse texto, seguindo uma edição coeva e não censurada do texto de Jorge Ferreira de Vasconcelos. Uma terceira via segue também o tradutor, quando, não optando por nenhuma delas, inventa, a seu prazer, adaptando o texto a uma realidade que é a sua. O resultado ao longo dos tempos tem sido avaliado de forma díspar.

Manuel de Faria e Sousa, falando a propósito da tradução castelhana da *Eufrosina*, referia que “El primer libro que se escribió con la mira a ensartar refranes, i dichos graciosos fue (un *admirable acierto*) el que llaman *Eufrosina, malissimamente traducida en Castellano*. No se le sabe el Autor: diole ultimamente a luz Francisco Rodriguez Lobo, *muy diminuto*”. (Sousa, 1680:372) O que é verdade, pois de imediato suprimiu um extenso excerto do prólogo da comedia, onde se encontram matérias cabalísticas.

Menéndez y Pelayo não concorda com a avaliação de Faria e Sousa, embora reconheça, que ficou “algo abreviada” (Menéndez Pelayo, 1910:CCXXVII), um eufemismo se tivermos em conta as alterações de toda a ordem que se encontram de toda a obra, como: a omissão da carta da Índia (5ª cena - II Acto), a carta de Crisandor, muitos versos castelhanos cortados, etc., como ainda à ausência do *Proemio* e do *Prologo* da comédia, inexistências que se manterão em todas as edições castelhanas da tradução: 1631, 1735 e 1910.

Nem Menéndez y Pelayo, mesmo quando se reporta ao *Prologo* para mencionar a personagem João D’Espera Deus, parece reparar que este não consta na tradução! Será talvez a pensar nisso que a cataloga como “algo abreviada”? Lembra ele, no entanto que,

Hacer la comparación de ambos textos es tarea que peculiarmente incumbe á los eruditos portugueses, así como otra más importante, la de reimprimir críticamente la primitiva Eufrosina de las ediciones del siglo XVI, para que sepamos á ciencia cierta cuáles son las variantes que en ella introdujo Lobo. (Menéndez y Pelayo, 1910: CCXXXVII)

(...)

Entretanto, é possível dizer que a tradução de Ballesteros parece mostrar, através das variantes que escolhe e que também cria, que não se trata só de uma tradução linguística, mas é também uma tradução cultural, cujo exemplo menor, do excerto da cena que abordámos, foi a substituição de Jeremias por Macias, e exemplo maior será o da supressão do *Prologo* da comédia, com toda a sua ideologia de exaltação da vocação imperial portuguesa. Esta omissão, poderá ajudar-nos a ver sinais de uma apropriação, por castelhanização, do texto de Vasconcelos.

Em contrapartida, regista-se uma maior liberdade na tradução castelhana de Fernando de Ballesteros, que parece coadunar-se com as linhas de força da cultura espanhola,

conseguindo retomar e fazer reaparecer alguns elementos da versão original, não castigada por Lobo. São eles a picaresca e o tema do amante dissoluto. Exemplo gritante é o sacrifício da personagem don juanesca e imensamente sedutora de Cariophilo, que haveria de inspirar alguns autores castelhanos, como um D. João português, *avant la lettre*, precursor da universal personagem do burlador de mulheres de Tirso de Molina, e consequentemente também um dos pais do dissoluto *D. Juan* de Molière. Ao contrário do que aconteceu em Portugal, esta personagem haveria de renascer e desenvolver-se num espaço que lhe era culturalmente mais favorável.

O campo literário é conhecido. A esse propósito, Xavier Fernández, deixou-nos um interessante estudo, onde salienta a dependência textual de dois textos espanhóis (*Tan largo me lo fiáis* e *El Burlador de Sevilla*), face ao texto da *Comédia Eufrosina*, um desenvolvimento da tese defendida por Menéndez y Pelayo em *Orígenes de la Novela*, de que a *Comédia Eufrosina* teria sido uma das fontes peninsulares do *Don Juan* de Tirso de Molina.

El autor del *Tan Largo*, y en cierta medida el de *El Burlador*, tuvieron como parcial fuente de inspiración el texto de la *Comedia Eufrosina*, tan difundida por entonces en Portugal y en España. (Fernández, 1966:418)²⁰³

De facto, Cariophilo propõe-nos uma filosofia de imoralidade amatória idêntica à que viria a ser expressa por *Don Juan* de Tirso meio século depois. O burlador português, seria, assim, o antecedente certo do burlador espanhol. Conclui o investigador que há, portanto, uma dependência textual “desatendida hasta ahora”, pelos historiadores da lenda de *Don Juan*.

Também, sobre o itinerário do picaresco diz-nos Ulla Trullemans:

Es interesante que la literatura portuguesa cuando ya, según se cree, se leía el *Lazarillo de Tormes* en Castilla, produjese una obra que, con el teatro vicentino, ofrecía materia para una novela picaresca de cepa portuguesa. La *Eufrosina* hubiera podido ser precursora de la novela picaresca lusitana, pero así no sucedió. Si fue fuente del género picaresco no lo fue en Portugal, sino en España. (Trullemans, 1968:76)

E, se o texto dramático do elegante cortesão Jorge Ferreira de Vasconcelos não foi em Portugal fonte do género picaresco, justo será lembrar que, a fonte e matriz do universal *Don Juan* “el gran garañón de España”, poderá estar no prodigioso Cariophilo “el gran garañón” de Portugal, personagem da *Comédia Eufrosina*.

²⁰³ Um interessante estudo que retoma a ideia de Menéndez y Pelayo quanto à dependência textual destes dois textos castelhanos face ao texto da *Comédia Eufrosina*.

FIM DE CITAÇÃO

E o que é que tudo isto tem a ver com a censura? Tem tudo.

Verifica-se que a acção da Inquisição, essa “instituição de mil faces, um espaço de cruzamento de poderes políticos e religiosos, económicos e culturais” (Barreto, 2007:5), através dos seus censores, quase fez apagar a existência dessas obras. Nas suas comédias encontram-se matérias que não poderiam respirar em tempo e circunstâncias já tão contrárias a uma “subtileza erasmiana que advoga, sobretudo, a liberdade pensamento” (Rêgo, 1982:12).

Falar de um autor é falar da sua obra, do seu tempo e das circunstâncias em que decorreu a sua vida. Luis Filipe Barreto lembra, a propósito de Damião de Góis que “Acompanhar um percurso individual, que atravessa grande parte do século XVI, é um exercício de constante ligação do indivíduo ao mundo e à época que o fez e o viu nascer”. (Barreto, 2002:10)

Thomas F. Earle, no prefácio aos *Poemas Lusitanos*, falando de António Ferreira, retrata-o como “uma figura empenhada nos conflitos da sua época, uma voz poética que se esforça por se fazer ouvir no meio de uma conjuntura política e social muitas vezes hostil à mensagem do humanismo português”. (Earle, 2000: 6)

Jorge Ferreira de Vasconcelos começou por atravessar uma época marcada por um pensamento libertário e luminoso. Mas, com o avançar do século XVI, a atmosfera foi mudando. Neste contexto adverso, “os erasmistas inquietam-se e começam a ser inquietados”. (Rêgo, 1982:14) A tensão entre tolerância e intolerância foi-se agudizando, num jogo do gato e do rato, em que acabou por prevalecer, segundo António José Saraiva, o “ataque ao próprio espírito que anima o impulso humanista”.

Jorge Ferreira de Vasconcelos foi mais um caso. A sua obra sofreu os condicionalismos do seu tempo. Começou por ser uma obra amada, desejada, e mais tarde silenciada. No seu caso, porque o teatro a partir de Trento, em Portugal, reger-se-ia sobretudo por preocupações pedagógicas, e privilegiando os temas bíblicos nos enredos dos seus dramas, “Assumidamente ao serviço da Igreja Tridentina”. Vinga um “teatro de tema pio e sacro (...) de génese quase exclusivamente bíblica”, vinga um teatro simulacro assente na “ilustração duma verdade que se pretendia ensinar ou impor, sem dar azo a problematizações”. (Barbosa, 2008:94)

III Acto

Teoria e prática do teatro europeu e português no século XVI

1. Falemos de comédia

Para falar do teatro de Jorge Ferreira de Vasconcelos é imprescindível perceber o contexto literário e cultural em que a sua obra foi produzida, tal como ter presente o paradigma da comédia, a sua evolução, as diferentes contribuições críticas ao longo dos tempos e a sua recepção no século XVI. A revisitação da herança clássica é feita a partir de miríades de informações e de influências, resultando num processo de apropriação contínuo e em constante reformulação. Inserir Jorge Ferreira de Vasconcelos numa tradição teatral que vem da antiguidade até ao seu tempo, é permitir um melhor entendimento da sua obra.

1.1. -A história da comédia clássica greco-latina. Evolução do género.

Falemos da Comédia. A Comédia grega, tal como a tragédia, nasceu aquando das celebrações dionisiacas por volta do séc. VI a. C. Na *Poética*, **Aristóteles** refere que a sua origem remonta aos *cantos fálicos* apresentados nas procissões rústicas que acompanhavam pelos campos o *Phallos*, o símbolo da fecundidade, celebrando o poder de *Dionisos*. Nesse desfile rústico, onde se cantava e dançava, se comia e bebia e a algazarra era imensa, destacavam-se momentos cantantes e de diálogos incipientes, protagonizados por um cantor (solista) e um coro que lhe dava réplica. A esse conjunto barulhento, onde as injúrias, os vitupérios e as obscenidades eram vividas livremente, e apresentadas de aldeia em aldeia, chamou-se *Komos*, (festa popular), derivando para o termo grego *Komodia*, e depois para a palavra *Comédia*.

Nos países dóricos, a adopção e imitação destes festejos terá evoluído para esboços de comédias, sendo as primeiras comédias documentadas, as *farsas megáricas* de que nos fala Aristóteles “Comédias curtas, violentas com intenções políticas, ataques directos e virulentos contra homens bem conhecidos de todos” (Ureña Prieto, 2001:108). Não há registos destas comédias e segundo Aristóteles, foi **Susárião**, o primeiro que por volta de 570 a. C., escreveu comédias em verso. Um dos ecos dessa informação encontra-se na fala de Mercurio “& o primeiro que a vsou foy Susariaõ” (2v:21), no Prólogo da *Comedia Ulysippo*.²⁰⁴

²⁰⁴ Segue-se aqui a 2ª edição, de 1618.

Epicarmo

De Mégara, na Sicília, a Comédia passou para a Ática, esperando aqui cem anos até adquirir estatuto de género literário. Entretanto, na Sicília, a Comédia foi-se desenvolvendo, crescendo em tamanho, em acção, passando a desenvolver-se com princípio, meio e fim. De **Epicarmo** seu cultivador, ficaram alguns testemunhos e fragmentos, e também alguns *caracteres* que vieram a perdurar no tempo como, por exemplo, o *Parasito*, uma das mais felizes personagens tipo da galeria teatral, que se passeou com frequência pela comédia latina, e figura desde as comédias de Plauto até à comédia do Renascimento. Mas, não nos antecipemos, ouçamos este refinado adulator aquando do seu nascimento há 2500 anos:

Parasito - Vou jantar com quem me convida. Basta que me convidem. E, mesmo que não me convidem; o convite é supérfluo. À mesa sou espirituoso, faço rir toda a gente e louvo quem me convidou (...). Depois de ter comido e bebido à grande, vou-me embora (Freire, 1985:237)²⁰⁵

Este *Parasito*, “grande goleima”, será também personagem central da *Comedia Ulysippo*, e na esteira do seu antecessor, vangloria-se da sua esperteza “eu logreime dos bõs vinhos do senhor Caixeiro: comi por trinta homens antes da mesa posta” (249:16-18), na cena do banquete pago pelo Caixeiro dos Medices.

A pré-história da Comédia no mundo ocidental parece estar confinada a Epicarmo. Morreu por altura do nascimento de Aristófanes e é considerado o mais antigo comediógrafo grego. Sobre o criador do *Parasito*, António Freire refere, a propósito das suas comédias de costumes que

De maior interesse são as suas comédias de tipo social; e a chamada “Comédia de Caracteres” parece ter surgido pela primeira vez na Sicília, nos trabalhos de Epicarmo. Peças como “A mulher de Mégara” e “O rústico” podem muito bem ter sido estudos de caracteres. (...); nota-se nele uma simpatia humana, uma compaixão, que mais preludia Menandro do que Aristófanes. (Freire, 1985:237)

Segundo António Freire, sabem-se algumas coisas acerca das personagens de Epicarmo, desde a do *Parasito*, que tem vindo a ser referida, até à do *Soldado fanfarrão*, figuras que serão mais tarde retomadas por Plauto, mas nada se sabe sobre o enredo e a estrutura das suas comédias. Verifica-se um sentido moralizador, ou seja, uma utilização de

²⁰⁵ Em *O Teatro Grego*, António Freire informa que se trata de um fragmento de 15 versos de *Esperança ou Riqueza* de Epicarmo conforme refere “Robert Flacelière, *Histoire Littéraire de la Grèce*, Paris, 1962, p. 208” (Freire, 1985:238).

sentenças morais, que se verá reflectido mais tarde na obra de Menandro, pelo que se é “inegável a influência de Epicarmo sobre a comédia Antiga de Atenas”, também “o mundo moderno deve a este antiquíssimo mestre, através de Aristófanes, de Menandro, de Plauto e da *comedia dell’arte*, muito mais do que se pensa” (Freire, 1985:238)²⁰⁶.

A Comédia Antiga de Aristófanes

O estilo megárico - evocado por Zelotypo quando se refere ao “riso megariço” (22:1-2) do zombeteiro Cariophilo, na *Comedia Eufrosina* - associado ao siciliano Epicarmo, desenvolvido e potencializado na Comédia Ática, conhecida como *Comédia Antiga*, teve em **Aristófanes** a sua mais alta realização.²⁰⁷ Sobre a produção atribuída - ao todo “escreveu quarenta peças autênticas” - o tempo poupou um repertório de onze comédias, textos onde Aristófanes endereça a sua habilidade artística à política corrente, pondo em cena, de forma violenta, ridícula e satírica, os seus contemporâneos. Em *Os Cavaleiros*, do qual retiramos este excerto, é patente o nível demolidor da sua crítica:

Povo – E o Paflagónio, mais as suas tramóias, que castigo lhe vais dar, posso saber?
Salsicheiro – Nada de especial: vai só passar ele para o meu negócio. Há-de ir, sozinho, vender chouriços para a entrada da cidade: é vê-lo misturar carne de cão e de burro, como fazia com a política. Com uns copitos a mais, há-de pôr-se a insultar as marafonas, e a beber a água suja dos banhos públicos. (*Os Cavaleiros*, 1991:116)

Maria de Fátima de Sousa e Silva em *Crítica do teatro na comédia antiga* refere a “coragem para a invectiva pessoal”. Nas suas comédias, Aristófanes castiga o povo e os homens poderosos, endereçando aos seus calcanhares de Aquiles, flechas carregadas de puro veneno. Políticos (Cléon), filósofos (Sócrates) e literatos (Eurípedes), tudo lhe serve para, justa ou injustamente, com mordacidade requintada, pôr a nu as taras, vícios, erros e as motivações profundas dos que, sedentos de poder, pretendem governar o mundo. O excesso crítico, os ataques personalizados, numa liberdade de expressão desenfreada e com laivos de difamação, viriam a ser aproveitados contra si, provocando uma reacção dos poderes públicos, que se traduzirá em impôr à comédia, e ao seu autor, algumas limitações que perdurarão no tempo.

²⁰⁶ António Freire reporta-se aqui à obra *Greek Comedy*, de Norwook.

²⁰⁷ Tem a comédia, ao contrário da tragédia, dois momentos altos entre os gregos. O primeiro com Aristófanes, em paralelo com o culminar do período dos grandes trágicos, Sófocles e Eurípedes, um momento onde a comédia ática antiga, atinge o seu primeiro momento áureo. O segundo momento verifica-se com Menandro.

Quanto à estrutura formal, a *Comédia Antiga*, compunha-se de um *prólogo*, ou cena expositiva “mais longo e variado que o da *tragédia*, o *parados*”, momento da entrada em cena do coro composto de 24 coreutas mascarados; seguia-se o *agôn* (combate), lugar de debate do tema central, entre duas personagens; finalizando em tom festivo com o *êxodo/desfecho*, onde se pediam aplausos à assistência.

É de assinalar uma outra parte, também muito importante, a *parábase*, que aparecia geralmente no meio da peça. No palco vazio era apresentada/representada pelo chefe do coro, o corifeu, que, dirigindo-se ao público, exprimia as ideias pessoais e políticas do autor, afrontando e indicando os visados pelo próprio nome. O autor exprimia como cidadão os seus pontos de vista, chamando as coisas pelo próprio nome, mostrando os muitos enganos e desenganos da vida e a grande vaidade do mundo. Correspondia a *parábase* ao momento mais satírico da comédia. Sabe-se que o próprio Aristófanes interpretou alguns destes trechos, por serem demasiadamente violentos e perigosos para qualquer outro actor.

Este núcleo, a *parábase*, tão característico da *Comédia Antiga*, foi sendo cada vez menos tolerado pelos homens do poder e acabará por ser completamente posto em causa, morrendo de morte quase súbita, quando o Senado Ateniense, por maioria, votou a sua supressão. Já nas duas últimas obras de Aristófanes este núcleo está ausente, desaparecendo assim o momento do espectáculo mais polémico e político. Aristófanes, o autor mais expressivo deste período, encetou novos caminhos para um género recém-nascido, mas a declaração de guerra à má governação e aos excessos dos poderosos resultou, não só na sua interdição, mas também, na evolução e mudança da estrutura do género. Ver-se-á como no *Prologo* da *Ulysippo*, o comediógrafo dá conta desta evolução, evocando a história da comédia e alguns dos seus protagonistas.²⁰⁸

A Comédia Média de Antífanés

Segundo António Freire, o autor de *O Teatro Grego* a *Comédia Média* é um período de transição, reflectindo a nova tendência e o caminho evolutivo até à *Comédia Nova*,

O coro tornou-se menos importante; a *parábase* foi desaparecendo gradualmente, com a proibição estatal de se atacarem, no palco, personagens públicos, designando-os pelo próprio nome. (Freire, 1985:283)

²⁰⁸ Vd. III Parte – 3.2.2. O *Prologo* na comédia clássica de Jorge Ferreira de Vasconcelos e IV Parte – 4.6.1. Questões de enunciação no *Prologo* da *Comedia Ulysippo*.

A comédia passa a tratar mais dos enredos e intrigas da vida quotidiana, especialmente os enredos amorosos, nela se verificando muitas críticas misóginas ao comportamento e carácter feminino. O fragmento 221 de Antífanos dá-nos uma ideia da misoginia do seu autor:

Que me dizes? Ele casou-se? Mas, na última vez que o vi, ainda estava vivo e andava (Freire, 1985:284).

É de referir que a proibição do uso da sátira pessoal, por parte do grupo dos 30 tiranos, dá-se no contexto histórico e político da guerra do Peloponeso, com a consequente exaustão e perturbação graves da vida interna em Atenas. A conquista de Alexandre Magno e o desaparecimento da vida política da polis, o domínio da Macedónia e a perda da liberdade de Atenas, condicionaram e fizeram desenvolver novos interesses consubstanciados na vida particular, assente nos tipos sociais e inevitavelmente no abandono da sátira política, características que a *Comédia Média* virá a adoptar, e que traduzem bem os novos rumos e o processo de domesticação de um género incómodo.

O grupo dos 30, desferindo um xeque-mate à liberdade da *Comédia Antiga*, tal como ela se apresentava, contribuiu também para uma nova configuração do género. À comédia da Polis, praticada por Aristófanes, sucedeu a comédia de costumes, que irá perdurar no tempo. Antífanos e Alexis, tio de Menandro, foram os seus mais conhecidos autores.

A Comédia Nova de Menandro

Menandro marca o segundo momento alto da comédia, já no período helenístico. Com ele entramos na denominada *Comédia Nova*, distinta da *Comédia Antiga* e *Comédia Média*. São aqui introduzidas modificações técnicas de grande importância com impacto na futura prática dramática.

Primeiro, “A adopção do *prólogo*, à maneira de Eurípides, com carácter expositório”, elucidando o tema central da peça, mas sem recorrer a apartes rudes de aproximação à audiência como virá a ser utilizado mais tarde por Plauto. Depois, verifica-se “*A diminuição, do papel do coro*”. Este deixa de ser actor para apenas aparecer indicando o final dos *Actos*, constituindo estas participações uma espécie de interlúdios divertidos, mas estranhos ao tema central da comédia.²⁰⁹ Também “A divisão em cinco *actos*, destinada a tornar-se canónica,

²⁰⁹ Lembra o autor que venho citando que “Os *coreutas* eram, frequentemente, jovens embriagados, folgazões e turbulentos, que recordavam o [komos] ou orgia original da Comédia. A entrada do coro indicava o final dum acto”. (Freire, 1985:285)

entra em pleno vigor na Comédia Nova”, tomando aqui, não a designação de actos, mas partes, segundo o termo grego. Ainda, para António Freire, “A maior diferença nota-se na escolha dos temas e no modo de os tratar: o amor e a pintura de caracteres ocupam o primeiro lugar”. Por último, as críticas e invectivas políticas acabaram por desaparecer por completo.

Mas, se por um lado, se assiste a uma ausência de críticas políticas, também o tempo de paródias fantasistas parecia já pertencer ao passado, dado que

a fantasia desenfreada da comédia antiga não se adaptava ao gosto literário do século IV, que preludia o da época helenística. É o período dos prosadores, da reflexão filosófica e moral; admite-se a poesia, mas com a condição de se aproximar da realidade pela verosimilhança. O estudo dos costumes e dos caracteres estava na moda, como o demonstra a obra de Teofrasto, discípulo e amigo de Aristóteles, que lhe confiou a direcção do Liceu. (...). Menandro (cerca de 342 – 293 a. C.) tinha, nesta data, 23 anos (Freire, 1985:286).

Na sua casa de campo no Pireu, junto da sua amante Glicera, Menandro escreveu depressa e bem. Em trinta anos de escrita compôs 108 comédias. A obra de Menandro, até 1898, data das descobertas papirológicas, era apenas conhecida por fragmentos, testemunhos e ecos projectados pela comédia latina, já que foi imitado por Plauto e Terêncio, tendo o último traduzido a totalidade da sua obra para latim, desafortunadamente desaparecida num naufrágio. Em 1957 foi possível conhecer uma comédia inteira, de que apenas se conheciam excertos: *O Díscolo* ou *Misanthropo*, representada nas Festas *Leneias* em 316. Tinha Menandro 25 anos. Vejamos um excerto de *O Díscolo* de Menandro, na edição de Maria de Fátima Sousa e Silva:

Sóstrato – Num só dia, contratei um casamento, que nem um só dos mortais alguma vez pensaria que se realizasse.

Cnémon (rendido) – Levem-me. Talvez seja melhor aguentar a festa lá dentro.

Geta – Tens razão. Vencemos: (...) Oxalá que a Vitória, essa donzela filha de pai nobre e amante do riso, nos seja favorável! (*O Díscolo*, 1989:107)

O tema mais recorrente é o do amor contrariado que acabará em união pelo casamento. A caracterização das personagens é bastante realista, falando uma linguagem natural, grácil e espirituosa, mantendo uma coerência e constância dos caracteres, de acordo com o preconizado por **Teofrasto**, seu mestre, na obra *Caracteres*.²¹⁰

²¹⁰ A menção a Teofrasto aparece na *Eufrosina* (30:22-23). Menandro surge na *Eufrosina* (138:5) e na *Ulysippo* (5:13). Vitória é personagem na *Eufrosina* e Glicería na *Ulysippo*. O facto destes nomes habitarem as comédias de Vasconcelos, é elucidativo da presença do teatro clássico na sua obra.

Menandro ganhou para a posteridade o epíteto de “filósofo da Comédia”. As intenções morais, a simpatia dos seus caracteres, a ideia da sociabilidade e solidariedade são marcas distintivas da obra do “astro da Comédia Nova”. Um aspecto a ressaltar neste tipo de comédia, que lhe confere uma das características filosóficas “é a quantidade de sentenças gnómicas que nos ficaram em fragmentos dispersos como: «o amor do dinheiro é a raiz de todo o mal” (Freire, 1985:299), que já aparece na obra de Epicarmo.

Menandro é pródigo em máximas de grande elevação moral. Um novo ideal é expresso nas suas personagens, um mundo de decência, de afectos e de filantropia, de perdão e de reconciliação, ideais de uma fraternidade humana, onde o tema essencial é o Amor, sempre que possível vivido pela “união estável do casamento”. Em vez de lascívia encontramos a decência e o decoro, porque

Menandro nunca faz rir, com termos grosseiros e situações brejeiras, como Aristófanes. Como o seu imitador romano Terêncio, quase mais faz chorar do que rir; quase é mais trágico do que cómico: encanta, sim, pelo humano, pela verosimilhança, pela delicadeza e bom humor. (Freire, 1985:301)

Não é provável que Jorge Ferreira de Vasconcelos tenha conhecido alguma obra de Menandro, dado que o primeiro texto completo só foi encontrado em 1957, mas, o que não é difícil de encontrar são os inúmeros pontos de contacto e sintonias na obra dos dois comediógrafos. Por exemplo, o uso de sentenças é uma presença constante na obra de Ferreira de Vasconcelos e na *Aulegrafia* enaltece Sá de Miranda pelo “seu estilo sentenceoso, & muy limado”. A brandura, o decoro, o Amor vivido pelo casamento, são outros traços comuns, que terão sido recebidos, por via indirecta, através de Terêncio, por exemplo.

Continuarei, por isso, trilhando o caminho que nos leva à comédia latina, agora sim, uma influência directa, que se fará sentir na dramaturgia do século XVI. Uns comediógrafos seguirão mais a comédia plautina, outros, a comédia terenciana, que reflecte a comédia de Menandro, sabendo-se que autores latinos como,

Lívio Andronico, Énio, Névio, Plauto e Terêncio, entre outros, beberam fartamente nos mananciais da literatura helénica, de cujas obras extraíram não só o argumento para as suas, mas os moldes, as personagens e, por vezes, passagens quase literais. (Freire, 1985:301).

A comédia latina de Plauto

A influência de Menandro e da *Comédia Nova* na Comédia romana manifesta-se através das traduções/imitações feitas por Plauto e por Terêncio. **Plauto** querendo ressaltar a originalidade grega confessa o seu papel de tradutor para idioma bárbaro ou latino da comédia grega. Sobre a natureza dessas adaptações/imitações não há consensualidade. Posições extremas têm sido expressas, desde a aceitação de que estas reflectem também a sua própria e fecunda originalidade e inovação, face ao rio caudaloso que foi a criação dramática grega, até ao seu oposto, que é o de ser um mero adaptador dessa mesma fonte inesgotável, redução que, se tomarmos o exemplo do *Anfitrião*, parece injusta. Por outro lado, o chamar a si partes da obra de outrem, não constituía naquela época uma usurpação, mas sim a legitimação do saber. Sobre a originalidade e técnica aperfeiçoada, sabemos que Plauto

tornou os enredos gregos mais fársicos ou burlescos e os caracteres mais ridículos e grotescos; aumentou gradualmente o canto e a dança, fazendo das suas peças quase comédias musicais com desfechos alegres e jocosos; acrescentou referências romanas, não hesitou quebrar com a ilusão dramática e introduziu mais “suspense” e surpresa nas suas peças”. (Freire, 1985:302)

De facto, *suspense* não falta à comédia plautina. Este tipo de humor jocoso, assente na troca de identidades, na contra conspiração, no engano, etc., encontra-se a cada passo na sua comédia, constituindo uma marca distintiva do seu teatro. Carlos Alberto Louro Fonseca, refere a esse propósito, que o autor do *Anfitrião*, estava “mais preocupado com o divertimento dos espectadores que com a análise dos sentimentos das suas personagens, Plauto estava interessado, isso sim, em ensinar o público romano a rir-se das suas próprias divindades”. (Fonseca, 1988:9) Encontrou a gargalhada fácil e os favores do público romano, imortalizando-o, a ele Plauto, como mestre do entretenimento.

A sua obra conhecerá a maior fortuna e influenciará os vindouros, projectando-se no teatro do Renascimento europeu em geral. No caso português, encontramos seguidores de Plauto em Camões e em António José da Silva. As comédias de Sá de Miranda e de António Ferreira reflectem igualmente essa carpintaria. Por exemplo, a personagem de *O Cioso*, Micer Julio Mercader, que numa situação criada por si, perde a sua própria identidade, chegando ao ponto de perguntar “Quem sou eu?”, mais não é que o reflexo brincalhão da intriga plautina.

Em Ferreira de Vasconcelos, é o mesmíssimo Mercúrio do *Anfitrião* de Plauto que aparece no Prólogo da *Comedia Ulysippo*,²¹¹ como também no *Prologo* da *Eufrosina*, certas expressões da enunciação de João D'Espera Deus, como por exemplo, “quero declararme comvosco, e dizeruos quem sou e ao que vim./Ouuistes vos já de Jam d'Espera Deos” (Asensio, 1951:4), remetem para a personagem plautina “Agora, vou dizer-lhes quem me mandou e ao que vim, e, ao mesmo tempo, revelar o meu nome. (...); o meu nome é Mercúrio” (*Anfitrião*, 1988:19), para além do modelo castelhano das Celestinas, insistentemente apontado.

A comédia latina de Terêncio

Já atrás foi referido que **Terêncio** traduziu para latim as 108 comédias escritas por Menandro, mas que infelizmente esse trabalho acabou por desaparecer num naufrágio. Além dessa obra, deixou-nos, que se conheça, seis comédias da sua lavra.

É grande a diferença de estilo e de sensibilidade entre os dois mais altos comediógrafos romanos. Plauto segue a esteira de Aristófanes, e Terêncio aproxima-se de Menandro. O estilo de Terêncio em, *O homem que se puniu a si mesmo*, lida na edição de Walter de Medeiros, mostra um outro tipo de olhar, onde o poético ganha vantagem.

Torna sol-pôr o sol-posto. Havemos de regressar. Ao tal cantinho do dia onde a aurora nasce. E tinge devagar o céu inteiro. (Medeiros, 1992:9)

Há quem veja na obra de Terêncio um avanço no aspecto do aperfeiçoamento da técnica teatral, através de inovações como a supressão do prólogo com carácter expositivo (lugar onde os espectadores ficavam elucidados acerca do tema central da peça, utilizado quer por Plauto, quer mais tarde, pelos autores da comédia renascentista), por um prólogo que respondia a ataques, aproximando-se do que se entende como a *parábase* da *comédia antiga*, utilizado por Terêncio como uma maneira de provocar logo à partida, através da polémica, um certo “suspense” na obra.²¹²

²¹¹ Para além de Mercúrio e outras personagens como Astolfo, o par de velhos devassos (em verdade só Ulysippo é apontado como já com certa idade, enquanto Astolfo é mais novo), o par de matronas, Parasito, o enredo, a contra conspiração, etc., aspectos de que darei conta em pormenor na análise teatral da respectiva comédia.

²¹² Pergunto-me se na enunciação de João d'Espera Deus, no *Prologo* da *Eufrosina*, não se encontra este “suspense”, pela deambulação de assuntos antes de entrar, propriamente, no enredo da comédia e na apresentação das duas personagens, Zelotypo e Cariophilo, que irão desenvolver a acção dramática.

Grosso modo, as comédias de Plauto reflectem um humor fixado muito na zombaria e no ridículo à maneira ainda de Aristófanes, enquanto as comédias de Terêncio aproximam-se do estilo de Menandro, com contornos pedagógicos e filosóficos, plasmados ao ponto de sabermos ser difícil falar em Terêncio sem falar do comediógrafo grego.²¹³ Por consequência, Menandro e Terêncio partilham um certo lado moralizador, um humor delicado e brando, um humanismo que o Renascimento virá a desenterrar, e a adoptar, entre eles o nosso comediógrafo, por via terenciana.

Aqui chegados, e antes de passar para uma reflexão sobre os prólogos das comédias do teatro clássico português, onde com facilidade se detectam alguns aspectos e características que tenho vindo a apontar, parece-me necessário apresentar uma breve incursão pelas *Poéticas*, pois foi com estas obras, nomeadamente com a *Arte Poética* de Horácio, e as obras de gramáticos e comentadores, que, através dos tempos, foram sendo construídas as bases do estabelecimento e transmissão de uma teoria da comédia, pronta a ser usada pelos comediógrafos do Renascimento.

1.2. As Artes poéticas: Aristóteles e Horácio

Duas poéticas e dois autores fundamentaram a teoria literária ocidental. As *Poéticas* de Aristóteles e de Horácio.

Aristóteles

A *Poética* de Aristóteles, que chegou até nós, reporta-se praticamente à Tragédia e só de maneira accidental se refere a outros géneros e sempre em comparação com a Tragédia.²¹⁴ Embora o próprio Aristóteles se proponha falar da comédia e das distintas formas do cómico, sabemos que tal não acontece. De facto, só no capítulo V é que a comédia é abordada, mas em

²¹³ Menandro é a fonte comum dum teatro culto e algumas personagens tipo que os comediógrafos do Renascimento, e mesmo posteriores, receberam de Plauto e de Terêncio, projectam, ainda assim, as criações do comediógrafo grego e da *Comédia Nova*.

²¹⁴ Trata-se de um texto fragmentado e desordenado, pertencendo ao grupo de escritos acromáticos, também denominadas obras esotéricas, um conjunto de notas usadas pelo autor com um propósito didáctico, cuja conexão se realizaria nas próprias aulas ou quando achasse mais conveniente. Outra hipótese que pode justificar a obscuridade e incoerência do texto, poderá ser a existência de uma ou mais frases acrescentadas, ou mesmo passagens inteiras, cuja supressão no texto o tornaria transparente. (Garcia Yebra, 1999:10)

relação com a epopeia e com a tragédia. Sobre o II volume desaparecido,²¹⁵ aquele que trataria da comédia, ainda hoje provoca inquietantes e apaixonantes efabulações.²¹⁶

Segundo Eudoro de Sousa, mesmo aceitando que os filólogos de Alexandria não possuísem o texto integral da *Poética*, o que não lhe parece provável por constar no catálogo de Hermipo, estes deveriam estar familiarizados com a doutrina de Aristóteles,

Dessa familiaridade, testemunham os códices bizantinos, que nos transmitem numerosos *prolegomena* à comédia, os escólios *B* à *Ilíada* com os seus problemas “homéricos”, os gramáticos com as suas definições de géneros literários (Diomedes, Evântio, Donato), a *Ars Poetica* de Horácio modelada na do peripatético Neoptólemo de Párion, os fragmentos de Filodemo e Suetónio, os “argumentos” de tragédias e comédias, que remontam a Aristófanes de Bizâncio, etc.,. (Sousa, 1986:34)

Eudoro de Sousa propõe, na sua edição da *Poética*, uma explicação para o seu desaparecimento e que Valentín García Yebra praticamente transcreve na edição trilingue desse texto, explicação seguida nesta dissertação. Ao tempo de Aristóteles a comédia já teria uma certa ascendência em relação à tragédia, devido ao gosto do público, sendo mesmo muito possível que Menandro tivesse aproveitado as lições de Aristóteles, inseridas na *Poética*. Enquanto a teoria da tragédia ia sendo confinada ao gabinete dos eruditos, “a teoria da comédia se ia difundido e vulgarizando” nos sucessivos epítomes, “repelindo da tradição o livro que resumiu”, um livro que, inclusivamente, colocava tantos problemas de leitura.²¹⁷ Fosse através dos textos das comédias, fosse através dos tratados dos epítomes, ou das escassas informações da parte conservada da *Poética*, o certo é que a teoria da comédia acabou por fazer o seu caminho, independente do tão desejado como enigmático *Liber Secundus*.²¹⁸

Mais, Marvin Herrick, mostra de uma forma lapidar, como a influência da *Poética* no Ocidente só recomeçou a partir das versões produzidas em Itália no século XV e XVI, com Giorgio Valla (1498), e a 1ª edição greco-latina de Paccius (1536) publicada na edição

²¹⁵ Duas hipóteses se colocam: a primeira que refere nunca ter chegado a ser escrito e a segunda que desapareceu. A segunda hipótese não carece de plausibilidade.

²¹⁶ Conforme Umberto Eco em “O nome da Rosa”, cujo argumento se resume a uma história passada num convento, onde alguns monges retinham a obra escondida, não acessível, temendo que a comédia destruísse a ordem estabelecida, atingindo com o seu sarcasmo o próprio Deus.

²¹⁷ “La epitomización del libro II de la *Poética* no se justificaría probablemente por su extensión; pero otros motivos, como el deseo de suprimir la dificultad del planteamiento filosófico de un tema vulgarizado, pudieron inducir a ella” (García Yebra, 1999:15)

²¹⁸ Livro de história acidentada, de hibernação larguíssima de mais de mil anos, dando razão ao pressuposto de que os livros têm o seu próprio destino. Um destino a que não é alheia a mão do homem.

aldina.²¹⁹ De qualquer modo, é hoje consensual, que só relativamente tarde se encontra recepção à *Poética* de Aristóteles, pois os estudos sobre a transmissão do texto da *Poética*, bem como sobre os seus comentários, só aparecem impressos pela primeira vez em meados do século XVI com Francesco Robortello (1548), Madius (1550), Petrus Victorius (1560), Ludovico Castelvetro (1570), e outros em data posterior; ou seja, não foi directamente por via da *Poética* aristotélica que a teoria da comédia se estabeleceu.²²⁰

Horácio

Quinto Horácio Flaco escreveu dois livros de *Epístolas*.²²¹ É no segundo livro que se encontram as três epístolas, endereçadas a Augusto,²²² a Julio Floro e aos Pisões.

A *Epístola aos Pisões*²²³ foi considerada uma autêntica *Poética*, à qual se deu, desde logo, o título de *De arte poetica*.²²⁴ Esta epístola é uma das últimas obras de Horácio datada cerca de 13 a. C. Diferentemente do que acontece com a *Poética* de Aristóteles, encontra-se aqui uma clara primazia do teatro face a outros géneros. Mesmo falando de géneros como a epopeia, é sempre a obra dramática que está aqui a ser explicada.

Horácio começa por apresentar alguns princípios, na generalidade: Preferência pelo verosímil; a coerência das partes, submetida à lei da unidade temática e da harmonia das suas partes (v 1-41); a adequação da obra à força do poeta (v 38-41); a ordem, o momento certo; a

²¹⁹ A *editio princeps* da *Poética* é de Veneza, publicada em 1508, chamada aldina, em homenagem ao impressor Aldo Manuzio. (Garcia Yebra, 1999:18)

²²⁰ Sobre a evolução da recepção do texto da *Poética*, remeto para a edição das *Artes Poéticas* de Aníbal González, para quem a obra não teve ecos amplos no mundo antigo, constatado pela sua conservação fragmentária, ou mesmo, pela carência de qualquer comentário. (González, 2003:19)

²²¹ Horácio (65 a.c.- 8 a. C.) nasceu em Apulia. Escritor de êxito que se levantou da sua origem humilde. Foi apresentado, por volta do ano de 38 a. C, por Virgílio a Mecenas, que lhe ofereceu uma quinta em Sabina. Além das obras *Épodos* e *Odes*, deixou algumas *Epístolas*. Embora seja de considerar a precedência no género por parte de Lucílio, considera-se tratar-se de uma criação original, uma forma de composição poética, permitindo-lhe tratar qualquer tema do ponto de vista pessoal e objectivo, e escrever de uma maneira informal e coloquial.

²²² Nesta epístola já se encontram matérias de filosofia moral, do estado da poesia, e de como um poeta é útil à cidade, por aquilo que ensina, através de belos exemplos e bons preceitos, e a valorização do esforço de uma obra cuidada. Segundo Aníbal González “Rostagni consideró que la *Epístola a Augusto* era una apología que Horacio hacía de su propia *Poética*, puesto que aparecen ideas muy semejantes” (González, 2003:26), pretendendo Horácio ganhar adeptos para a nova escola, defendendo imitar a perfeição formal dos gregos, elevando a poesia pátria à altura das obras-mestras gregas.

²²³ Não se sabe sobre que família exactamente se fala no texto. Porfírio comentador de Horácio, 150 anos após a sua morte, oferece uma das interpretações, a família de Lucio Calpurnio Pisão, enquanto alguns filólogos modernos pensam tratar-se de Cneo Calpurnio Pisão. De qualquer modo, trata-se de uma famosa família, membros da gens Calpurnia. Também Filodemo de Gadara, poeta e filósofo, foi protegido do pai dos jovens de nome Lucio, e de Filodemo se conserva um tratado poético. Horácio e Filodemo, além de se ocuparem de problemas semelhantes de crítica literária, eram, sem dúvida, amigos, o que leva a considerar ser mais verosímil tratar-se do Pisão que viveu próximo de Filodemo. (González, 2003:26-27)

²²⁴ Segue-se aqui o texto da edição portuguesa de Raul M. Rosado Fernandes.

forma delicada e prudente, como que tiradas de “fonte grega”; o uso novo de palavras antigas, porque segundo o preceptista tudo morre, até as palavras, mas algumas podem adquirir novos valores, renascerem, se assim o quiser o uso (v 46-72); sobre a tradição que preconiza um determinado tipo de verso a utilizar em cada género dramático, pois “mesmo a comédia não quer os seus assuntos expostos em versos de tragédia”, sendo que o verso há-de estar adequado ao tema (v 86-98). Também “Não basta que os poemas sejam belos: forçado é que sejam emocionantes e que transportem, para onde quiserem, o espírito do ouvinte”, dirigindo-se ao coração deste, pois “se, porém, recitares mal o teu papel, dormirei ou cairei no riso” (v 98-112). Igualmente o estilo deverá ter relação com os caracteres, sendo que a cada um pertence um tom e um estilo próprio, e todos se devem servir de uma linguagem adequada ao seu carácter, mantendo o decoro (v 113-118).

A partir do que se convencionava chamar a segunda parte da *Epístola aos Pisões*, Horácio, começa a debruçar-se sobre a prática de cada género poético, sendo no dramático onde a poesia cumpre o máximo da sua essência mimética. Começa então a sua introdução aos preceitos da arte dramática aconselhando o autor:

Tu atende ao que eu, e o público comigo, desejamos, se quiseres que sentados esperemos o levantar do pano, até que o actor nos peça os aplausos. (v 152-155)

Reporta-se aqui à expressão “Vos plaudite” com que terminavam as comédias, por exemplo, as de Plauto, onde uma das personagens pedia, no final, aplauso do público, rubrica que também se encontra nas comédias de Ferreira de Vasconcelos. Uma outra das regras da poesia dramática “a propriedade própria de cada natureza”, prende-se com o estudo dos caracteres ou personagens, sendo necessário dar atenção aos atributos de cada idade, de acordo com o estudo dos caracteres da escola peripatética de Teofrasto (v153-178); também “Há acções que se representam no palco, outras, só se relatam depois de cometidas”, ainda que sejam mais débeis aos olhos do espectador,

Não faças, (...) representar na cena o que deva passar-se nos bastidores, retira muitas coisas da vista (v 183-184)

umas por serem incríveis, outras, porque são desagradáveis (v 179-188). Encontramos este princípio de decoro respeitado nas comédias de Vasconcelos. A título de exemplo, o encontro amoroso entre Eufrosina e Zelotypo é em diferido, relatado por Cariophilo. O cumprimento deste tipo de preceito tem sido muitas vezes entendido como um “defeito” uma “falha” de

qualidade dramática da obra. No entanto, vemos aqui que são preceitos preconizados por autoridades que Ferreira de Vasconcelos respeitava. A segunda regra dizia:

Que a peça nunca tenha mais do que cinco actos; (v 189-190),

preceito igualmente presente nas comédias de Vasconcelos. A terceira e quarta regras, que não intervenha um Deus para produzir um desenlace, a menos que este exija intervenção divina, e que nunca haja mais do que três actores em cena (v 191-194). Também refere a lei que prescreve o papel do coro, agora entendido numa relação com a acção desenvolvida em cena. A criação grega é, para Horácio, a única digna de imitação, porque detentora de uma técnica poética perfeita. À imitação latina, abandonando a senda grega, cantando feitos nacionais por meio de fábulas, pretextos e togadas, acabaria por faltar-lhe a elaboração formal e a insubstituível *ars*.

Quanto a vós compulsai de dia e compulsai de noite os exemplares gregos, mas os vossos avós louvaram os versos de Plauto e o seu espírito, admirando-os com muita indulgência, para não dizer com muita ignorância. (v 298-273)

Concluindo a sua dissertação sobre a originalidade, Horácio passa a relatar a história e evolução da comédia, a partir da comédia antiga cultivada por Aristófanes

A estes sucedeu a comédia antiga e foi recebida não sem vivo aplauso, mas a liberdade degenerou em vício e em abuso que teve de ser reprimido pela lei. (v 280-283),

e, não se detendo na *comédia média* de Aléxis e Antífanos (v 275-294), passa directamente para a *comédia nova* representada, entre outros, por Menandro e Filémon. Não é difícil aceitar esta *Arte Poética* como uma das fontes de Vasconcelos, inspirando-o para o seu prólogo da *Ulysippo*. Horácio aparece mencionado na *Ulysippo*, e na *Eufrosina*, uma das personagens refere que “Assi o diz Oracio na arte poetica” (181:4-5).²²⁵

Na parte final do poema, Horácio ocupa-se do poeta, ou seja, não da *art* mas sim do *artifex*. Um esquema correspondente ao que se encontra no tratado de retórica, o *Orator* de Cícero (González, 2003:31), e que, segundo Rosado Fernandes, enceta o capítulo da crítica literária. Aqui, o bom poeta necessita de uma preparação do tipo filosófico, como o indicado

²²⁵ Vd. IV Parte – 2.7. 12 razões e mais uma. Na 12ª: a biblioteca teatral na *Comedia Eufrosina*. O mesmo acontece nas outras duas comédias.

pelas fontes socráticas, porque “Ser sabedor é o princípio e a fonte do bem escrever”, sapiência saída da vida e dos costumes, razão pela qual,

Ao douto imitador aconselharei que atente no modelo da vida e dos costumes e daí retire vivido discurso (v 317-319),

remetendo para o *Exemplar uitae* - teoria helenística tirada de Aristóteles - segundo a qual a poesia seria a *imitação da vida*, asserção comprovada pelo que resta da comédia nova e, sobretudo, pelo *Díscolo* de Menandro.

Tendo como pano de fundo estes pressupostos, percebemos que Vasconcelos mostra nas suas inúmeras referências, quer filosóficas, mitológicas, literárias, etc., seguir os preceitos horacianos da obra dramática. Esta prática é baseada numa realidade conhecida a que se quer corresponder, regras das autoridades antigas que serão cruzadas com o imenso espólio de sabedoria popular, os anexins, que por sua vez, também correspondiam ao uso do seu tempo.

Para Horácio, a obra de arte tem que dizer algo para interessar o público, sob pena de ser forma sem fundo, e desprovida de interesse. (v 309-322) O poeta perfeito deve instruir, e o seu fim é o de ser útil, devendo combinar os dois aspectos: o da utilidade e o do prazer. Aliás, e seguindo os comentários na edição portuguesa, Horácio adota aqui os princípios da escola peripatética, da combinação das duas tendências, segundo a referência de Rosado Fernandes no passo de Neoptólemo, em “ Brink, Progolomena, p.120, n. I”:

para cumprir a sua função, o poeta perfeito deve entreter o espírito do ouvinte e assim também ser útil e ensinar (Rosado Fernandes, 1984:105).

Este pressuposto de ensinar e deleitar, encontra-se em toda a literatura renascentista, nomeadamente nas comédias, objecto de estudo desta investigação, aspecto que se encontrará até ao século XIX, no romantismo.

Segundo o editor português, Horácio criticava a tendência para as grandes digressões, elogiando a brevidade em Homero, *breuitas in rebus*, “Se algum preceito deres, sê breve, para que rapidamente aprendam e decorem as tuas lições” (v 335-338). Logo na sua primeira comédia, a *Eufrosina*, Ferreira de Vasconcelos manifesta o seu intento de querer escrever em português como se fosse Homero, e a brevidade pugnada por Horácio encontra-se quando o comediógrafo faz uso das sentenças, aliás uma das características marcantes do seu estilo. É de notar que a tradição das máximas, sentenças/anexins/refrões, estão ao serviço do “útil” e do “ensinar”.

Discorrendo quanto ao realismo, refere que,

As tuas ficções, se queres causar prazer, devem ficar próximas da realidade (v 339-341).

E, mais uma vez, é de lembrar como JorgeFerreira de Vasconcelos utiliza as realidades conhecidas, e como na sua obra se respira um realismo que a crítica literária sempre referiu.

Em nota de pé de página, Rosado Fernandes refere que a imagem da pintura relacionada com a poesia é frequente na antiguidade “a pintura é a poesia”, conforme Plutarco em *De gloria Athen*, 346 F, que diz:

ser a pintura poesia calada e a poesia pintura que fala. (Rosado Fernandes, 1984:109)

É de notar que Momo, a personagem do *Prologo* da *Comedia Aulegrafia* diz-nos que “pretende mostraruos a olho nu o rascunho da vida cortesã em que vereis hũa pintura que fala” (5:15-17), assim como faz a observação de outros preceitos como, quando diz, que a comédia “vos será representada per corrente, & aprazível estilo”. (5:19-20)²²⁶

Outro aspecto tratado é a condenação da mediocridade, porque segundo Horácio para ser poeta é preciso ter alfaías, alcançar uma certa altura, e “Apesar disso, tu nada deves dizer ou empreender sem a boa vontade de Minerva”,²²⁷ aconselhando a todo aquele que queira escrever uma obra, a dá-la primeiro a ouvir a um crítico, a seu pai, a outros, e que

em rolos de pergaminho ela repouse durante nove anos, pois o que não fôr a lume é ainda susceptível de correcção, mas palavra que for lançada já não pode voltar” (v 380-390).²²⁸

Ainda, acentuando o papel do trabalho ou da técnica na criação poética,

Há quem discuta se o bom poema vem da arte se da natureza: cá por mim, nenhuma arte vejo sem rica intuição e tão-pouco serve o engenho sem ser trabalhado. (v 406-409)

Conclui Horácio que o poeta perfeito deve conhecer-se a si próprio, quer por sua virtude, quer por críticos honestos, e convencido de que “la poesía está fundada en la

²²⁶ Texto da edição de 1619.Vd. III Parte – 3.2.2. O *Prologo* na comédia clássica de Jorge Ferreira de Vasconcelos e IV Parte – 3.6. Questões de enunciação no *Prologo* da *Comedia Aulegrafia*.

²²⁷ Quando a personagem Cariophilo diz na *Eufrosina* que “não convém ao porco contender com Minerva” está implícito que convém ter a protecção de Minerva, deusa da sabedoria e das artes, sem a qual não se podia esperar ser artista.No entanto, segundo o mesmo, há que fazer a obra, dado que “com Minerva mexe também a mão”.

²²⁸ Também a *Eufrosina*, segundo o seu autor, andou manuscrita “per muytas mãos deuassa”, até que este, após uma década, achou por bem entregá-la ao prelo.

sabiduría, en la prudencia, en la medida, Horacio va a darle un último golpe a la doctrina democritea y platónica del «furor poético»” apresentando-o como uma caricatura do poeta louco e maníaco. (González, 2003:33)

A recepção à *Arte Poética*, na Europa, está documentada pelos manuscritos e edições várias da obra, da qual destacamos a edição de Iodocus Badius Ascensius, de 1503, com comentário de Paris. Também, provavelmente, não é irrelevante para a obra dramática de Ferreira de Vasconcelos, a edição publicada em Antuérpia em 1553, de um comentário à *Arte Poética* feita por Aquiles Estaço, onde este se ocupa sobretudo da crítica textual, sendo este o primeiro trabalho português sobre esta obra de que há notícia (Rosado Fernandes, 1984:36).

Tentei mostrar como os dramaturgos renascentistas receberam de Horácio, os preceitos sobre a comédia, já que era escasso o que ficou enunciado na *Poética*, que ademais, como já atrás também foi mostrado, teve uma difusão tardia.

Outras regras surgiram mais tarde, como a “lei das três unidades” (ação, tempo e lugar), com Ludovico Castelvetro através da edição italiana da sua *Poética* de 1570, e com Jean de la Taille na sua *Arte de Tragédia* de 1572, entre outros, “asserções formuladas no Renascimento e que foram acrescentadas às *Poéticas* de Aristóteles e Horácio” (Cordeiro, 2006:24). Ver-se-á, no capítulo seguinte, como no século XVI se havia instalado um conhecimento amplo e fundamentado sobre o género comédia, sustentado no trabalho dos gramáticos sobre as obras de Terêncio, continuamente desenvolvido por reputados humanistas em edições comentadas, constituindo uma teoria e uma prática sobre a comédia no Renascimento.

1.3. Origem e desenvolvimento da Teoria da Comédia no século XVI

T. Marvin Herrick mostrou na sua obra *Comic Theory in the Sixteenth Century*, como Terêncio e os comentários à obra de Terêncio forneceram a principal matéria da discussão sobre a comédia no séc. XVI, e como na primeira metade do século, estes estudos contribuíram para as principais fundações das teorias da comédia no Renascimento.

Duas constatações nos oferece o autor. A primeira, de que as peças de Terêncio eram lidas e imitadas na Idade Média e até antes, por via do trabalho dos gramáticos Diomedes, Evântio e Donatus que estabeleceram as bases da longa tradição medieval, quanto ao modelo. A segunda, de que as comédias renascentistas foram modeladas pelas peças de Terêncio, assim como as tragédias o foram pelas peças de Séneca. Elio Donatus, no século IV, deixou escrito um tratado denominado *De Comoedia*, famoso comentário às cinco das seis comédias de

Terêncio, oferecendo aí uma análise e dois ensaios sobre a origem e desenvolvimento da comédia e tragédia (Herrick, 1964:4), que virão a estabelecer uma teoria da comédia, derivada largamente da prática de Terêncio, independente das duas poéticas descritas no capítulo anterior.

Refere Marvin Herrick que, durante o século XX, os críticos aceitaram as teses de J. Spingarn quando defendia que a teoria quinhentista da comédia se havia construído, praticamente, sobre as escassas bases do pouco que Aristóteles falou acerca da Comédia na sua *Poética* mas, que todo o estudante sério, nos estudos do drama, sabia que a comédia era florescente na Europa Ocidental, muito antes que o texto grego da *Poética* fosse redescoberto e traduzido para o latim, o que equivale a dizer que o estudo do estilo cómico nunca deveu muito à *Poética* de Aristóteles.²²⁹ Até porque os homens cultos só tomaram conhecimento da teoria da *Poética* de Aristóteles, após a edição greco-latino de Paccius de 1536 (1ª edição) e só ficaram familiarizados com a crítica dramática de Aristóteles, após os grandes comentários da *Poética* por Robortellus²³⁰ em 1548 e por Madius em 1550.

Mas, embora sabendo que essa influência só se veio efectivamente a reflectir depois de meados de XVI, não deixa de sublinhar que,

We know that scholars, playwrights, and critics of the Renaissance were discussing comedy long before the middle of the sixteenth century” (Herrick, 1964:1).

Quer isto dizer, e continuando a seguir por perto as formulações de Marvin Herrick, que havia outras autoridades antigas e bem conhecidas nos séculos XV e XVI que haviam falado sobre a comédia; é o caso de Cícero, Quintiliano Diomedes, e, sobretudo, Donatus, o gramático, retórico e comentador de Terêncio no século IV. E foram os humanistas do primeiro renascimento que olharam estes clássicos antigos como um legado sem preço, sobretudo em termos educacionais, e que assim conduziram os estudos do seu tempo, para uma importante fonte da teoria cómica, nomeadamente para Terêncio e os seus grandes comentadores. Erasmo²³¹ foi um desses grandes humanistas que falou acerca da comédia;

²²⁹ Para Marvin Herrick a contribuição de Aristóteles para a comédia no Renascimento foi, sobretudo, através do método crítico e alguns termos críticos, e que a *Retórica* de Aristóteles providenciou mais matéria de discussão sobre a comédia na metade do século XVI do que a *Poética*. (Herrick, 1964:3)

²³⁰ “Reconstruir el pensamiento aristotélico sobre la comedia o, al menos, construir una teoria de la comedia sobre bases aristotélicas (por analogia com la teoria de la tragedia) es el propósito explicito de Robortellus (1548), Madius, 1550), Giraldi Cinzio (1554), Trissino (1562) e Denores (1586), entre otros.” (Veja Ramos, 1996:533)

²³¹ Embora as anotações de Erasmo se reportem mais a preocupações com a métrica do que à crítica da comédia em geral. Mas, em outras obras suas encontram-se importantes observações sobre a comédia, em geral, e as de Terêncio, em particular. (Herrick, 1964:2)

Melanchthon foi outro, e ambos escreveram anotações e argumentos acerca das comédias de Terêncio.

Nesta obra de referência, cujo propósito maior foi proceder à análise da teoria do cômico do século XVI, M. Herrick enumera os mais importantes comentadores à obra de Terêncio, escolares que escreviam os seus comentários em latim, sobretudo italianos, franceses e alemães, cosmopolitas em termos de educação, cada um enfatizando aspectos diferentes, que iam desde os didático-filosóficos até ao estudo da própria estrutura dramática. Examinou os principais comentários sobre Terêncio, desde os trabalhos de Donatus do século IV até às anotações de Willichius, publicadas pela primeira vez em 1550, encontrando neles matéria crítica muito variável, na sua qualidade, sobre as comédias em geral e sobre as de Terêncio em particular. Também demonstrou que por meados do sec. XVI havia grande reflexão sobre teoria cômica, bem estabelecida na Europa Ocidental, numa conjugação onde a prática da comédia ia, a maior parte das vezes, lado a lado com a teoria da comédia. (Herrick, 1964:1),

Donatus and the rhetoricians dictated the theory of comic style. Terence furnished the models *par excellence*. (Herrick, 1964: 225)

Donatus e os comentadores terencianos dos séculos XV e XVI, com ajuda de Horácio, Cícero, e Quintiliano, providenciavam uma teoria da comédia satisfatória. De facto, diz-nos Marvin Herrick, Donatus e os Retóricos tomaram virtualmente conhecimento de todos os elementos que constituem o enredo da comédia, a caracterização, o sentimento e a expressão (*diction*).

1.3.1. De Comoedia de Donatus e a tradição dos Terêncio *Con comento*

Na esteira do trabalho de referência de T. Marvin Herrick, num estudo publicado em 1996, “El De Comoedia de Donato y los Terencios con Comento en el siglo XVI”, Maria José Vega Ramos, oferece-nos, uma ideia precisa e detalhada de como as peças de Terêncio, acompanhadas do comentário Donatiano, conheceram fortuna editorial e como a sua circulação e difusão foi praticamente ininterrupta.²³²

²³² O estudo sobre a recepção de Terêncio é de Lawton (1926/1970-72), a quem importam mais as imitações terencianas, do que o modelo analítico proposto pelos comentadores. O 2º volume é uma longa listagem de edições e traduções quinhentistas. Foram inventariadas 446 edições entre 1470 e 1610.

A edição *Princeps* com o comentário de Elio Donatus é de 1470, sendo que a partir de 1476 o *De Comoedia* passa a ser editado frequentemente junto com o *Corpus* terenciano, como também de forma independente do resto do comentário, formando parte de miscelâneas e de colecções de antiguidades.

Vega Ramos refere que em *De Comoedia*, embora de forma desordenada, é-nos oferecida informação vária acerca da comédia: definição e diferenças, origem dos géneros dramáticos, seus cultivadores, evolução cénica do género e até, inclusive, um conjunto de notas brevíssimas sobre a encenação, o vestuário e o acompanhamento musical. Também se encontra no texto o elogio a Terêncio, quanto às personagens, à verosimilhança, à justeza do tom cómico, à construção e riqueza do argumento e até informação sobre a estruturação das acções duplas,

En suma, el *De comoedia* de Donato contiene una propuesta para definir y conceptualizar el género cómico y una colección de datos sobre su historia y evolución (Vega Ramos, 1996:534).

A edição terenciana de 1496 inclui, inclusive, uma breve introdução com o título:

que és la comedia, por que se llama comedia y quién la invento, cuáles y cuántas son sus partes, cuáles sus miembros y cuántos sus actos (Vega Ramos, 1996:534).

E se após estas edições, os autores do renascimento ficaram de posse do *corpus* fundamental para a construção de uma teoria da comédia, também, por outro lado, o material liminar que acompanha os *terencios con comento* cresce espectacularmente por acumulação e justaposição durante a primeira metade do século até culminar com as grandes edições *variorum* de 1552 e 1560. A edição de Willichius de 1552, já inclui 16 opúsculos assinados por reputados humanistas como Erasmo, Melanchton, Escaligero, Faustus, ou Bembo.

O conjunto crescente dos *Praenotamenta* terencianos, incidem sobre três grupos de questões fundamentais, sendo os dois primeiros, segundo Vega Ramos, os mais relevantes para a formação de uma teoria da comédia no século XVI. Opto aqui por apresentar a reflexão da autora em transcrição quase literal, de tal modo me parece precisa a sua formulação:

1. Os tratados liminares que versam sobre a comédia, suas diferenças em relação à tragédia e convenções genéricas. Seguem muito de perto o padrão de *De Comoedia*, ou seja, os temas principais do Opúsculo de Donatus (étimo, de comédia, definição, diferença entre comédia e tragédia, partes da comédia), e a junção de outras fontes antigas como Diomedes e

Horácio, resultando uma exposição ordenada e oferecendo portanto, os princípios da teoria do género.

2. Os tratados liminares que abordam a reconstrução histórica do teatro da antiguidade clássica desde as suas origens, passando pela indagação sobre a reconstrução arquitectónica do edifício público que albergava a representação como, também, a reconstrução do facto social da encenação, através de notícias clássicas dispersas referentes ao lugar teatral, complexidade crescente na disposição e funcionalidade das partes, inícios das representações e sua institucionalização, jogos, poder nos actos públicos, figurinos e cenografia, *machines versatiles*, artifícios cénicos, construção dos coros, a forma das máscaras, inovações cénicas, utilização de instrumentos musicais. Relações descritivas e evolucionistas constituindo os primeiros intentos de **uma reconstituição** filológica para a reconstrução do teatro clássico.

Estas evidências, segundo a autora, não se fundamentam em achados arqueológicos, mas em *arqueología textual* que reconstrói o lugar cénico, mediante a colação e justaposição de testemunhos antigos dispersos (Vega Ramos, 1996:535). Estes aspectos muitíssimo importantes para a história do teatro, encontram-se dispersos em autores antigos, sendo que:

de Vitruvio procede la disposición de los escenarios trágicos, cómicos y satíricos; de Julio Pólux, la descripción de las vestiduras de los tipos cómicos; de Ateneo, la distinción de vários tipos de comedia y mimo, de los instrumentos que portaban los danzantes y de los lugares por los que realizaban su entrada en escena; de Luciano procede la reconstrucción de la danza teatral; de una colación de pasajes de Valerio Máximo, de Horácio, de Terencio y de otras autoridades, la descripción de algunas de las particularidades de la escena, como la presencia de altares, de telas pintadas, de flores o azafrán. La historia de la comedia que se incorpora a la poética quinientista procede, en gran medida, del esfuerzo anticuario de algunos prologuistas de Terencio o de autores cuyas obras habían aparecido editadas como material liminar (e. g., Badio Ascensio y J. C. Escalígero). (Vega Ramos, 1996:536)

3. Os tratados liminares dedicados ao estudo particular das comédias terencianas ou de alguma comédia singular. São geralmente *castigationes* que propõem emendas de leituras incorrectas.

É de assinalar, a propósito, que Marvin Herrick particularizou as castigações de Terêncio efectuadas por Georgius Fabricius, conhecido poeta e escolar alemão publicadas pela primeira vez em 1548. Segundo o investigador, Fabricius foi provavelmente o primeiro comentador de Terêncio do século XVI que deu alguma importância à *Poética* de Aristóteles.

Em 1502, surge a edição lionesa de Terêncio que inclui o *Praenotamenta* de Badio Ascensio que, pela sua expressiva difusão teve uma grande importância constituindo o primeiro tratado sobre a comédia que se escreveu no século XVI. Não só é um escrito teórico

não aristotélico sobre um género dramático, como ofereceu uma série de reconstruções antigas do teatro clássico, proporcionou a várias gerações uma informação compendiosa sobre as particularidades da comédia. Reproduz a doutrina donatiana e de Diomedes com algumas observações sobre a prática contemporânea do teatro. Esta obra exerceu uma grande influência sobre a teoria dramática francesa e italiana (Vega Ramos, 1996:536), e porque não dizê-lo, em Portugal.

Já atrás foi mencionada uma inventariação das edições de Terêncio de 1470 a 1660, saldando-se no espectacular número de 446 edições das seis comédias e algumas parciais, sendo a maioria francesas e italianas. De Espanha conhecem-se apenas 5. Quanto a edições portuguesas, numa consulta rápida ao catálogo da BNP não foi encontrada nenhuma mas, encontram-se aí 53 exemplares de edições de Terêncio, do século XVI,²³³ o que é um número altamente expressivo e significativo. Sabendo que as obras que circulavam muito estarão provavelmente representadas na colecção da Biblioteca Nacional, poderemos concluir que estas obras tiveram uma divulgação e difusão deveras impressionante. Encontra-se uma edição de 1532 de Erasmo – Basileia, uma de 1539 de Londres, uma colecção de 1540, pertencente ao Colégio da Companhia de Jesus, vários exemplares usados nos colégios.²³⁴

Esta abundância de exemplares legitima o pressuposto de que haveria um conhecimento generalizado destas obras. Quem quisesse escrever comédias, na primeira metade do século, teria acesso a essas obras, teria conhecimento das comédias de Terêncio *Con comento*, obras que formaram um caudal contínuo ao longo dos tempos, encontrando-se aí uma conceptualização do género cómico, bem como uma série de informações sobre a sua história e evolução: a teoria e prática no mesmo volume.

Permito-me fazer aqui um parêntesis. Na Idade Média, o termo comédia estava desprovido da conotação dramático-teatral, mas quando Jodocus Badius Ascensius organiza o famoso comentário horaciano, oferece uma síntese sobre as teorias, os estilos e os géneros na *Familiaria Prenotamenta* aonde aparecem os três géneros: narrativo, dramático e misto com a definição de comédia.²³⁵ No final de Quatrocentos começa a impôr-se a divisão horaciana em

²³³ Para um total de 152 exemplares de todas as épocas.

²³⁴ Cota res/542P; res/L166A.

²³⁵ Maria João Brilhante, em “Caminhos da herança clássica até ao teatro francês contemporâneo”, um estudo de 2003, reportando-se à tragédia em França nos séculos XVI e XVII, refere esta edição de Jodocus Badius de Terêncio, acrescentada com informação diversa sobre escritos de autores antigos como Donatus, Horácio, Suetónio e Vitruvius, entre outros, assinalando que “Trata-se provavelmente da compilação do que então se conhece sobre as origens do teatro, diferenças entre tragédia e comédia, espaços teatrais, jogos romanos” (Brilhante, 2003:208) É ainda referido neste trabalho a tradução da *Arte Poética* de Horácio por Peletier, em 1541, o contexto particular que se prende com o surgimento a partir dos anos 40, da escrita em vernáculo, associada no contexto em que a investigadora está a estudar, o francês, à defesa da língua francesa. Situação análoga preside a escrita da *Comedia Eufrosina* pelos anos de 1542-1543.

cinco actos, sendo lícito concluir que, em meados do século XVI, um autor que escrevesse obras que designasse por comédias, como é o caso de Jorge Ferreira de Vasconcelos, saberia exactamente que género estava a cultivar.

A partir de 1511 em diante aparecem os comentários de Petrus Marsus e Benedictus Philologus. Nesse ano, edita-se *De Comoedia Libellus* de Victor Fautus, que oferece algumas características diferentes, como a substituição da definição donatiana de comédia pela que figura no capítulo V da *Poética* de Aristóteles (Vega Ramos, 1996:537). Ou seja:

La conformación de una teoría de la comedia y de una idea del teatro antiguo se produce, en el siglo XVI, de forma acumulativa y por amalgama y síntesis de varias tradiciones: la tradición donatiana de *praenotamente* a las obras de Terencio (que incorpora, desde 1511, datos procedentes de los escoliastas griegos de Aristófanes) no solo conforma una teoría de la comedia de gran influencia, sino que también se integra con las especulaciones neoaristotélicas y permea, en grados variables, la reconstrucción hipotética del libro de la *Poética* de Aristóteles” (Vega Ramos, 1996:538).

Retomando a reflexão pioneira de Marvin Herrick, diz-nos este na sua obra que as comédias de Terêncio não esgotam toda a arte da comédia, embora a prática das comédias de Terêncio e a teoria dos comentadores, fossem indubitavelmente, os elementos mais influentes na literatura da comédia na Europa Ocidental. Ficaram, quanto a si, negligenciadas e de fora outras importantes e boas fontes da comédia, a saber: o drama medieval, as peças de moralidade, os interlúdios, as farsas e os episódios cómicos nalgumas peças de mistérios; Também para Herrick é considerável a influência de Aristófanes e Plauto²³⁶ nas comédias do século XVI e nas comédias dos séculos seguintes, como notável é o seu contributo para a prática cômica que, segundo o próprio, sempre foi muito mais importante do que a teoria e, sem dúvida, assim continuará a ser. Contudo, neste seu estudo, centrou-se nas fundações da teoria cômica, e esta teoria para si, foi largamente construída a partir do trabalho dos comentadores de Terêncio. (Herrick, 1964: 225)

Escrever sobre comédia no século XVI era o trabalho de homens letrados dirigido a homens letrados, ou seja, a formulação de uma teoria intelectual, que enfatizavam um estrito acatamento (*decorum*) do enredo, do carácter do sentimento e da expressão, como enfatizava as lições filosóficas sobre a conduta humana que vinham da literatura cômica. Por consequência, segundo Marvin Herrick, é em certa medida uma teoria que falha por não ter

²³⁶ Algumas razões são apontadas para o monopólio das comédias de Terêncio no século XVI, em desfavor de Aristófanes e Plauto: a desconfiança face ao tom e irregularidade destes autores e, por outro, a chancela do trabalho já desenvolvido pelo tutor de S. Jerónimo, tradutor da Bíblia do grego para o latim, o famoso gramático e retórico romano Elio Donatus.

em conta uma alargada prática dos comediantes. Mas, trazendo essa questão para tempos mais próximos, conclui advertindo que a nossa moderna teoria sobre a comédia literária ainda é intelectual, uma constatação certa e avisada, neste seu estudo devotado ao desenvolvimento da teoria cômica na primeira metade do século XVI. (Herrick, 1964:226).

Sobre a recepção da teoria da comédia em Portugal, o que há? Que edições? Se colocássemos a questão de saber o que é que os nossos escritores liam da antiguidade e como o faziam na primeira metade do século XVI, que teoria e que prática do cômico, e em que livros se transmitia esse saber, a resposta passaria, seguramente, pela existência destas obras.

Percebemos que pela recepção em Portugal da obra terenciana, Jorge Ferreira de Vasconcelos tinha ao seu dispor, com essas edições, obras para imitar, bem como comentários explicitando o que estava a imitar. Quanto ao contexto em que circulavam, é sabido que as comédias eram utilizadas como textos escolares para o ensino do latim. Elogiavam-se, sobretudo, as suas “formas coloquiais”. Em quase todas as edições se acrescentam “frases ou sentenças” seleccionadas que formam um acervo comum para os letrados. Em Salamanca utilizavam-se *terencios* para o ensino da retórica no século XV. Em Portugal, fosse na Universidade, fosse na Corte, onde um ensino personalizado era ainda melhor, a situação era análoga, pelo que os jovens aprendiam a escrever e sobretudo a falar nessa mesma tradição.

É tempo agora de deslocar esta apresentação para uma outra área crucial do teatro: o espaço teatral renascentista e a sua inscrição nas comédias quinhentistas.

1.4. O espaço cénico nas comédias do Renascimento

O Renascimento foi palco de uma verdadeira revolução do espaço teatral inspirada pela redescoberta da obra de Vitruvio, engenheiro e arquitecto romano do primeiro século antes de Cristo. No seu livro V, sobre locais públicos, apresenta um entendimento moderno da arquitectura e da construção de um edifício de teatro, suas fundações e acústica. Segundo Giovanni Attolini parece que a descoberta da obra vitruviana ocorreu em Montecassino em 1414. Posteriormente descobriram-se outros exemplares, pondo-se a hipótese de que todos eles dependessem de um único códice proveniente da época de Carlos Magno. A ausência, no Tratado, de uma iconografia que provavelmente deveria completar a obra, determinou uma considerável confusão na compreensão de algumas partes do texto, gerando interpretações de alguma forma discordantes. De acordo com Attolini, em toda a acepção “L’opera di Vitruvio è dunque l’occasione propizia che suscita non solo l’interesse ma anche e soprattutto lo studio e l’applicazione dei canoni architettonici dell’antichità”. (Attolini, 1988:53)

A descoberta dos dez livros da *De architectura*, não só determinou um interesse renovado pelo edifício teatral, como também veio provocar uma longa série de interpretações e comentários, que levaram à definição, essencialmente teórica, da ideia de teatro.

Os acontecimentos decisivos que marcaram esta transformação desenvolveram-se em Itália e dizem respeito tanto à história do Humanismo como à das Artes. O estudo filológico e arqueológico depressa inspirou o desejo de criar comédias e tragédias à maneira dos antigos e de as representar em teatros concebidos segundo os tratados de Vitruvio e das ruínas dos teatros romanos.

Por outro lado, o gosto pela arquitectura antiga coincidiu com a aplicação nas artes das leis da perspectiva. Os arquitectos e os pintores aprenderam a ver as coisas em três dimensões. Brunellechi, o pai da Arquitectura do Renascimento, Leon Baptista Alberti e Bramante trouxeram para a arquitectura a ilusão da perspectiva no espaço. Piero della Francesca e Paolo Uccello na pintura, Ghiberti e Donatello na escultura, entre outros, sistematizaram o uso da perspectiva, direccionando o olhar, numa linha direita, em direcção ao infinito. Embora o modo de representação em perspectiva fosse já conhecido pelos Egípcios, pelos Gregos e pelos Romanos, foram os Italianos de quatrocentos que privilegiaram esta visão antropocêntrica, num mundo modelado à sua medida.

Essa visão, empolgante para os artistas e para o público, sobretudo para um público de corte, foi trazida quer para o *décor* da festa como para o *décor* do teatro. Da convergência de todas estas tendências irá resultar um compromisso “aux aspirations et aux goûts artistiques de la Renaissance – entre la scène en perspective et l’architecture du théâtre antique”. (Jacquot, 1986:VIII)

Ao longo do século XV foi-se desenvolvendo o teatro à italiana, que deu forma ao pensamento humanista que concebia uma nova concepção do mundo e do lugar do homem, alicerçada na antiguidade e no uso da perspectiva, que “cherche et obtient la ressemblance entre la représentation et la vision qu’un homme peut avoir de la réalité”. (Surgers, 2000:67) Ao contrário do que acontecia com o teatro medieval, a representação passa a ter lugar numa construção específica, um teatro fechado e coberto, que se organiza em torno de um plano vertical de simetria, separando simbólica e materialmente o espaço da ficção (os actores a representar e o cenário em perspectiva), do espaço da realidade (do público).

Segundo Cruciani “La storia del teatro nel Rinascimento è il definirsi di una forma, il passaggio dal «luogo degli spettacoli» al teatro, dagli spazi per le rappresentazioni allo spazio del teatro, qualificato e significativo prima del suo uso; è il punto di arrivo di tensioni complesse e non univoche, di sperimentazioni e tentativi”. (Cruciani, 1987:213) O teatro à

italiana exprime um pensamento desenvolvido durante o Renascimento, segundo o qual há uma equivalência e correspondência entre a realidade e a ilusão, entre o mundo e o teatro. O palco é o lugar da ilusão, que se torna tanto ou mais eficaz, quanto o espectador, para além de estar necessariamente imóvel, estiver mais próximo do ponto a partir do qual se constrói a perspectiva, ou seja do eixo de simetria do teatro, o chamado lugar do Príncipe. O teatro à italiana não possibilita a todo o público, pela sua disposição desigual, a mesma verosimilhança da ilusão, o que reflecte o facto de ter sido inventado por e para uma elite, de uma sociedade hierarquizada.

O cenário à italiana é construído segundo as leis da perspectiva, que faz com que objectos distantes pareçam estar mesmo longínquos, permitindo dispor pelo espaço do palco, uma série de “châssis” onde estão representados planos perpendiculares ou oblíquos, que em relação aos planos frontais dão a ilusão de volume. Para dar a ver a mudança de lugar da acção, bastava por exemplo, substituir os “châssis” que representavam uma cidade pelos de uma floresta.

O primeiro exemplo conhecido do uso da perspectiva num cenário de teatro data do início do séc. XVI, um *décor* de Pellegrino da Udine, para uma representação de *La Cassaria* de Ariosto, na grande sala do palácio ducal de Ferrara, aquando das festas de Carnaval de 1508. Tratar-se-ia de uma pintura de fundo, dando a ilusão de um grande espaço, diante do qual os actores representariam, sem o poderem transpor. Um outro exemplo documentado de um cenário com o uso da perspectiva foi assinado por Genga para as representações do Carnaval de 1513 em Urbino. (Surgers, 2000:77)

No caso dos cenários de Baltazar Peruzzi, para a representação em 1514 de *La Calandria*, comédia do cardeal Bibbiena, ou para *Les Bacchis* de Plauto em 1531, as perspectivas desenvolviam-se no espaço, através de uma sucessão de planos diferentes, funcionando como um baixo-relevo, o qual os actores também não podiam atravessar. Ao princípio ainda se adoptava o uso de “cenários pintados” com ruas achatadas, mas na época da estreia da *Cassaria*, em Urbino, no ano de 1513, o cenário ganhou alguma profundidade em perspectiva. Baltazar Castiglione escreve uma carta ao conde Ludovico Canossa, acerca dessa montagem, descrevendo-a como “uma cidade com ruas, palácios, igrejas e torres, tudo em relevo”. (Berthold, 2001:284) Vasari fez também a descrição desses cenários. Relata a versão de uma montagem executada por Baltazar Peruzzi, em 1514, perante o Papa Leão X, em Roma, e onde segundo Vasari, seria difícil de imaginar como num espaço tão pequeno se poderiam recriar tantos edifícios e ruas, que não pareciam falsos, mas tão verdadeiros quanto possível, e a praça não uma coisa pintada e pequena, mas real e muito ampla. (Surgers, 2004:78)

Sebastiano Serlio, teórico e arquitecto, discípulo de Peruzzi, mostra como era possível construir no palco, uma vista de ruas com colunatas e *loggias*, torres e portões, projectada na distância. De acordo com as três categorias do teatro humanista, Tragédia, Comédia e Pastoral, Serlio na sua *Architettura* publicada em Veneza em 1545, estabeleceu três tipos de cenário, inspirados nas indicações de Vitruvio. Para a Tragédia - *scena trágica* - uma arquitectura de palácio, para a Comédia - *scena cómica* - a vista de uma rua e, para a Pastoral - *scena satírica* - uma paisagem arborizada. Para a comédia concretizou que “As cenas cómicas mostram casas particulares com janelas, segundo a disposição das residências comuns”. (Berthold, 2001:287)

Com Serlio, em meados do século XVI o cenário em baixo-relevo transforma-se em meio-relevo, dilatando o espaço da ficção, com a implantação dos “châssis” segundo a convergência da perspectiva, prolongando o espaço ao fundo em *trompe-l’oeil* por uma tela pintada, e avançando à frente através de um proscénio. Admite-se que as portas das casas do primeiro plano da perspectiva pudessem ser atravessadas pelo corpo dos actores, embora estes representassem essencialmente no proscénio.

Os desenhos de Peruzzi e o tratado de Serlio, deram início a um processo criativo que depressa desejou pôr as coisas a mexer em palco. *Grosso modo*, os artistas e o público foram confrontados com uma primeira fase estática, com os volumes equilibrados e em que o movimento parecia poder destruir a harmonia, e uma segunda fase dinâmica, agora o reino dos engenheiros maquinistas, onde a imaginação plástica era completada com aparições e transformações. Quando a obra representada requeria a pluralidade de espaços de acção, esta era assegurada não pela justaposição, mas pela sucessão de cenários no mesmo palco, efectuada com a ajuda de maquinaria de cena, que a Idade Média não tinha ignorado, mas que agora adquiria uma nova função.

Em Serlio aparece claramente “ce souci de varier les effets de lumière, d’animer la scène par les mouvements des figurants et des danseurs. Pour animer le décor même, on s’inspirera de deux traditions; celle du théâtre médiéval, grand pourvoyeur en merveilleux avec ses trappes, ses automates, celle de la scène antique qui suggèrera l’emploi des périactes et des châssis coulissants”. (Jacquot, 1986:VIII)

1.4.1. Ecos de Vitruvio e de Serlio em Portugal e nas comédias de Vasconcelos

Já atrás foi referido que Vitruvio deixou uma obra monumental, *De architectura libri decem*, em dez livros, e que no livro V dava indicações precisas de como construir um teatro. Esta obra foi redescoberta no Renascimento, época em que se fizeram as primeiras traduções. Sabe-se de uma tradução encomendada por D. João III ao matemático e cosmógrafo Pedro Nunes, trabalhada por volta de 1541, mas que não chegou a ser impressa e que entretanto se perdeu. Henrique Leitão no capítulo “Sobre as “obras perdidas” de Pedro Nunes” refere-se a essa tradução, possivelmente comentada, do *De Architectura* de Vitruvio, mostrando a pertinência da existência desta tradução, a partir de um inventário de livros à época do arquitecto espanhol Francisco de Mora e do facto de Pedro Nunes aparecer citado no prefácio do *Vitruvius Teutsch*, Nuremberg, 1548. (Leitão, 2002:66)

É muito curioso que na *Comedia Eufrosina*, escrita por volta de 1542, o *Proemio* do autor abra com a referência a “Dinocrates architector”, o arquitecto da cidade de Alexandria que se apresentou face a Alexandre Magno vestido de Hércules, uma história segundo o nosso comediógrafo contada por Vitruvio. É muito possível que a menção a este arquitecto romano esteja relacionada com a tradução em que Pedro Nunes trabalhava nessa mesma altura. Sylvie Deswarte lembra, a propósito deste episódio sobre Dinocrates, que “Mais uma vez, o dramaturgo está muito próximo de Holanda, que também se apresentará em 1571 como «aquele valoroso Dinócrates, arquitecto de Alexandre Magno» na lembrança ao rei D. Sebastião *Da Fábrica que falece à cidade de Lisboa*”, e como “Estas metáforas arquitectónicas que dão forma ao pensamento fazem parte integrante de uma explosão de interesse pela teoria da arquitectura e por Marcus Vitruvius Pollio”. (Deswarte, 1992:171)

Mas, se o conhecimento acerca da obra de Vitruvio poderia ser anterior, dado haver já duas edições em latim e outras em lingua italiana, o mesmo não poderia acontecer com a divulgação da obra de Serlio, que entra em solo nacional pela mão de Francisco de Holanda. Regressado a Portugal, de Itália, em 1541, aonde permaneceu durante quatro anos (1537-1541), oferece o seu livro *Da Pintura Antiga*, a D. João III. Nessa obra refere no capítulo 43º “Da pintura architecta” os preceitos de Vitruvio. E, por coincidência, ou não, nesse mesmo ano, D. João III encarrega Pedro Nunes²³⁷ de traduzir os dez livros de Vitruvio. Francisco de

²³⁷ “Em Abril de 1541, toda a Corte estava agitada por uma verdadeira efervescência arquitectónica e discutia a questão da fortificação de Mazagão como o lembra Momo, personagem do prólogo da *Comédia Aulegrafia*, aproveitando para apresentar a comédia «como uma pintura que fala” (Deswarte, 1992:175). Esta constatação de Sylvie Deswarte levá-la-á a uma reflexão e a uma nova proposta sobre a data de composição da *Aulegrafia*, antecipando-a para (1542-1543), um ano depois da redacção da *Eufrosina*.

Holanda menciona os nomes dos mestres com quem contactou em Roma: Miguel Ângelo, Bramante, Baltazar de Senna, António de Sangallo, arquitecto do Papa, Jacopo Meleguino, também arquitecto do Papa, acabando por dizer que “o último destes é Bastião Serlio, bolonhês, que escreveu a *Architettura*, o qual me deu na cidade de Veneza o seu livro da sua própria mão” (Holanda, 1984:83).

Lemos na nota oferecida pelo editor, acerca de Serlio, que eram oito os seus livros, sendo que os seis primeiros foram editados entre 1537 e 1551. O sétimo livro em 1575 e o oitavo após a sua morte (perdido) trataria da arquitectura militar. (Alves, 1984:111) Pelas datas de edição dos vários livros, que não começaram pelo primeiro, o livro a que se reporta Holanda deverá ser o 4º livro que foi o primeiro a ser publicado, em 1537, e que trata das ordens arquitectónicas baseadas em Vitruvio.

Felicidade Alves, falando sobre a cronologia das traduções de Vitruvio, refere que “1522 – data deste ano a mais antiga edição que se encontra na Biblioteca Nacional de Lisboa (Florença, oficinas de Giunti, 1522”. (Alves, 1984:104) A tradução seguinte é a portuguesa de 1541 de Pedro Nunes, que “desapareceu totalmente”. A tradução portuguesa é a primeira edição em língua estrangeira, dado que depois da edição *princeps* em 1486 em latim e a de 1511 também em latim, somente apareceram traduções italianas. A edição em língua francesa é de 1547 e só em 1582, aparece uma edição castelhana por Miguel de Urrea, em Alcalá de Henares. (Alves, 1984:104) Este episódio parece demonstrar que a Corte de D. João III patrocinava e respondia aos grandes desafios culturais que então se colocavam, quer no domínio da Ciência como no da Arte.

Focalizando-nos um pouco mais no âmbito teatral, interessa reter que o V livro de Vitruvio, que contempla os teatros antigos, estaria então a ser traduzido pelo cosmógrafo real, e que provavelmente seria tema de conversa. É óbvio que para autores cultos, como seria o caso de Jorge Ferreira de Vasconcelos, a obra era legível em latim. Quanto ao 2º livro de Serlio, editado em Veneza em 1545 e que “trata da perspectiva, com um notável tratado de cenografia” (Alves, 1984:111), é difícil avaliar se Francisco de Holanda o conheceria ou não, pois sairia impresso em altura um pouco mais tardia ao seu contacto com Serlio em Veneza. Mas é possível imaginar, senão em livro manuscrito, pelo menos em conversa, que essa e outras matérias poderiam ter sido abordadas entre o bolonhês e o português, e que ecos desses diálogos viessem a ser debatidos na corte portuguesa.

Já foi assinalado como na corte de D. João III se enviava gente estudar para o estrangeiro para aprender matérias várias e de como volvidos alguns anos os resultados dessas experiências eram integrados na cultura e nas mentalidades portuguesas. Algumas novidades

foram as comédias de Sá de Miranda, trazidas da sua viagem a Itália (1521-1526), a tradução de Vitruvio por Pedro Nunes (1541) e a obra sobre *Arquitectura civil e militar* de Francisco de Holanda, fruto também da sua permanência e convívio em Itália (1537-1541), obra iniciada por volta de 1541. Nessa corte viveu o nosso Jorge Ferreira de Vasconcelos como moço de câmara do Infante D. Duarte até 1540 (que teve como mestres André de Resende e Pedro Nunes) e, depois, como moço de câmara do próprio rei D. João III. É pois natural que a sua formação na casa real contemplasse o acesso a muitas dessas informações, relatos, desenhos, impressões sobre matérias várias que acabariam por povoar e espicaçar a imaginação e a criatividade do jovem cortesão. Na sua obra, os ecos da revisitação da antiguidade e dos novos desafios que se colocavam ao novo homem são abundantes.

Na altura em que escreveu as suas comédias e o seu *Livro de cavalaria*, Ferreira de Vasconcelos, está conectado com o seu tempo mas, numa situação paradoxal. Por um lado, chegavam do exterior a respiração de ares livres, pagãos, bebidos na beleza e harmonia antiga cujo centro era o homem, por outro, viviam-se as consequências de uma crise religiosa que se saldou com o Concílio de Trento e que viriam a contaminar essa mesma respiração libertária. Os portugueses tiveram em primeiríssima mão os ecos do que de novo se estava urdindo, mas não tiveram aquelas condições de corte para o desenvolvimento de um teatro renascentista erudito e, lamentavelmente, essa janela aberta devido a circunstâncias várias, cedo foi fechada.

Entre as primeiras representações oferecidas pela Academia Pompiana em Roma em 1486, com a produção de *Hipólito*, e a estreia do primeiro teatro renascentista, o Teatro Olímpico de Vicenza, sala de espectáculos inaugurada em 1584 com o *Édipo Rei* de Sófocles, passaram-se cem anos. Construído por Andrea Palladio, após colaborar com Barbaro na edição comentada que este fez de Vitruvio em 1556, propôs-se a tarefa de reconstruir um teatro romano antigo, fiel a Vitruvio. Cópia reduzida transposta para um espaço fechado. Foi acabado por Vincenzo Scamozzi que transformou as vistas pintadas em vielas praticáveis, situando o ponto de fuga da perspectiva para além da cena, nas telas de fundo vistas através de três entradas, intensificando assim a ilusão de profundidade, seguindo as indicações de Serlio. Resumindo, “A inauguração do Teatro Olímpico de Vicenza foi o fim de um processo que começou como uma ilustração de textos, a transposição de temas clássicos, expressos apenas em palavras, para a sua representação corporal e palpável (...) Um século mais tarde, não era mais a palavra que predominava, mas a organização cénica”. (Berthold, 2001:292) Duas datas que marcam em Itália, um ponto de partida e um ponto de chegada.

Em Portugal, Jorge Ferreira de Vasconcelos produziu entre esses dois marcos. Mesmo sem o edifício de teatro, a sua obra navegou em rota segura, pois não lhe faltavam todos os outros instrumentos de navegação teatral. Em termos teóricos o comediógrafo poderia ter tido acesso ao conhecimento do pensamento renascentista sobre o edifício teatral, sobre o teatro à italiana e o cenário em perspectiva. Nas suas comédias percebe-se o movimento das personagens, o aproximarem-se e o afastarem-se, o que permite pensar que, pelo menos conceptualmente, estivesse contemplada a possibilidade concreta da existência de uma maquinaria que acompanhasse esse movimento, tal como as deslocações que as suas personagens por vezes fazem entre um espaço urbano e outro mais distante, fosse suportada por essa mesma possibilidade técnica. Contudo, não é forçoso que assim fosse, pois que o pacto com o espectador e a convenção dramática, poderia dispensar essa “verosimilhança”. Tanto mais que estamos numa época experimental, com processos complexos e contraditórios. Mas, em verdade, não era necessário conhecer a teoria de Vitruvio para escrever as suas comédias uma vez que estas ideias circulavam nos meios eruditos da época.

Ver-se-á na IV Parte, aquando da análise do texto das comédias, como se encontra nos textos um espaço cénico que poderá ter sido conhecido por descrições teóricas, esboços, ou a partir de gravuras onde estavam presentes a perspectiva e a profundidade, apontando inequivocamente uma filiação ou ligação a modelos teatrais renascentistas no âmbito do espaço teatral, trabalhado pelos cenógrafos do renascimento, cuja referência maior é a personalidade de Serlio e o seu *Tratado de Architectura teatral* de 1545.

2. A cultura teatral no Renascimento português: Dois autores e dois géneros

2.1. - Introdução

No plano estritamente teatral esta é uma época de produção heterogénea, de cruzamento de diferentes géneros dramáticos, representados em espaços diferentes e para públicos diferentes. Pela documentação existente, constata-se serem diversos os locais de representação, serem diversos os agentes (de semiprofissionais aos estudantes, clérigos...) serem diferentes as condições de produção (pagos pelo rei, pelos nobres, pelos burgueses ricos, não pagos...) e diversos públicos conforme as circunstâncias.²³⁸ Quanto ao tipo de textos envolvidos ver-se-á o auto peninsular, a comédia humanista, e como isso reflecte a transformação dos modelos e códigos de referência.

Sabemos que desde os meados dos anos 20 coexistiam duas correntes estéticas de escrita de teatro, que se pode traduzir, *grosso modo*, pelo cultivo da medida velha, cujo maior cultor na corte foi Gil Vicente, e a medida nova tida por mais recente, que abarca os primeiros tempos da novidade da comédia em prosa introduzida por Sá de Miranda.

Digamos que, se a querela assentava entre expectativas estéticas, contrapondo o *Auto* em verso à *Comédia* em prosa, rapidamente foram os dois dramaturgos da Corte extremando posições, endereçando-se expressivas farpas pessoais que extravasam o foro dessa mesma escolha estética. Mais do que rivalidade literária, parece que Gil Vicente com a faceta satírica que lhe é reconhecida, se terá “atirado” a Sá de Miranda na *Comédia Sobre a Divisa da Cidade de Coimbra*, quando escreve aí num certo momento “clérigos coimbrões que, com mui largas pousadas, mantinham as regras das vidas casadas”. Sabemos hoje, como isto é certo e justo duplamente porque, não só se aplicava ao cónego Mendes de Sá pai de uma prole de cinco filhos, bem colocados na vida (como Sá de Miranda e o seu irmão estudante em Salamanca e futuro governador do Brasil), como se estendia com plena propriedade ao próprio dramaturgo.²³⁹

Neste capítulo falar-se-á de Gil Vicente e Sá de Miranda, por duas razões. A primeira, atrás exposta, prende-se com o facto de cada um deles *per si* ser autor de referência de um género cultivado, a segunda, por subscrever a tese de Eugenio Asensio quando afirma que foi

²³⁸ Vd. III Parte – 5. Práticas teatrais em Portugal no século XVI.

²³⁹ Cf. documentação secreta descoberta pelo P^a. António Domingues de Sousa Costa no Arquivo do Vaticano (Earle, 2003:87). Remeto para o próximo capítulo dedicado a Sá de Miranda, mostrando como à luz das novas informações, se descobriu o seu duplo estatuto, de sacerdote e homem casado.

face a estes dois escritores que Jorge Ferreira de Vasconcelos teve de afirmar a sua originalidade (Asensio, 1951:LXIV).

2.2. - *Gillo Vicentius poeta Comicus*

... GIL, autor e também actor (...) Se não escrevesse tudo em romance vulgar, servindo-se antes do idioma latino, teria ganho renome não menor que o de MENANDRO na Grécia, ultrapassando ainda a graça maliciosa, o sal ático de PLAUTO o Romano, e a lepidez dos escritos de TERÊNCIO, tanto quanto esses deixaram atrás de si os restantes que em púlpitos, orvalhados (unguentados) com a linfa do PARNASO, mereceram palmas festivas. (Michaëlis de Vasconcelos, 1949:10)

Pelas palavras de André de Resende, escritas após a representação do *Jubileu de Amor* em Bruxelas em 1531 e, publicadas em Bolonha em 1533, dando conta ao monarca D. João III do sucesso dessas festas feitas em honra do Príncipe D. Manuel, verificamos o valor e o apreço que o humanista Eborense mostra pelo “poeta cómico”²⁴⁰

Há três décadas que Mestre Gil se havia estreado como poeta áulico ao irromper pela câmara da rainha, num dia (7) de Junho de 1502, após o nascimento do futuro D. João III. Sabe-se que a Rainha D. Leonor, já viúva, ao assistir à representação do *Auto da Visitação* ou *Monólogo do Vaqueiro*, pediu a sua reposição para o Natal seguinte, contribuindo com esse gesto para o incitamento a uma actividade continuada. Reconhecido o seu talento, gozou de um êxito incontestável, que se manteve até ao fim, mesmo após a “catástrofe de Bruxelas”,²⁴¹ altura em que a rainha D. Catarina de Áustria, o parece ter “convidado”, segundo o parecer de Dona Carolina, na sua *I nota vicentina*, a um certo retiro com o pretexto de compilar as suas obras (Michaëlis de Vasconcelos, 1949:19). Mesmo assim, como sabemos, continuou a produzir todos os anos e só parou à data presumida da sua morte em 1536, com o expressivo título, a *Floresta de Enganos*. Trata-se de um teatro encomendado pela Corte, mantido pela Corte e, antes de tudo, destinado à Corte.

Mas, o que parece chocante para alguma investigação vicentina, é o facto de após esses trinta anos de activo e sistemático labor “Do teatro vicentino temos apenas textos, facto paradoxal quando confrontado com a insistente (e acertada) caracterização de Gil Vicente

²⁴⁰ Carolina Michaëlis informa que a caracterização feita por Frei André de Resende, sobre Gil Vicente, se fundamenta no espectáculo presenciado em Bruxelas, pois desde o ano de 1513 que havia saído de Portugal e antes dessa data tinha vivido recluso no Convento de S. Domingos em Évora, não falando da hipótese de Resende conhecer algumas das peças através da edição. Refere a filóloga alemã que foi ele “o primeiro que equiparou o cómico português a PLAUTO”. Note-se que o vocábulo *Púlpito*, aparece no sentido de “lugar na boca do teatro onde representavam os comediantes” (Michaëlis de Vasconcelos, 1949:62), enquanto para Vicente, relaciona-se com o lugar de onde se endereça um discurso.

²⁴¹ Remeto para III Parte – 5.2. O teatro na Corte – a representação do *Jubileu de Amor* em Bruxelas.

como «encenador e contra-regra das suas próprias peças» (L. Keates, 1962:78)”. (Ferreira, 2004:7) Alberto Ferreira ressalta a propósito que “o paradoxo sinaliza bem o reduzido peso que o teatro tinha, pese embora o lugar que ocupou na corte, perante os dispositivos da cultura oficial, que dele não quis guardar memória”. Note-se que se trata de uma arte efémera. Lembremos também que D. João III não dispensava música, e no entanto, não ficou disso documentação, ou pelo menos ela ainda não foi encontrada. De qualquer modo, não esqueçamos que foi o próprio rei que mandou Gil Vicente reunir e copiar os autos.

Também Sousa Viterbo, em 1903, se queixava da falta de informação documental, lamentando que Mestre André de Resende em vez de se aprimorar na elegância do verso latino não se tivesse concentrado numa descrição jornalística/realista da festa com nomes de artistas intervenientes, e tudo o mais que contribuiu para o êxito de uma representação. Mais não fizeram Garcia de Resende a propósito da representação das *Cortes de Júpiter*, ou mesmo Damião de Góis verificando-se “a quase inexistência de referências à vida teatral nos cronistas”. (Ferreira, 2004:7)²⁴² Outros eventos tiveram mais sorte, como por exemplo, o Torneio de Xabregas, em 1550, descrito ao pormenor por Jorge Ferreira de Vasconcelos e Francisco de Morais.²⁴³

Impõe-se então a pergunta: como é que uma actividade de três décadas consubstanciada na produção de quase meia centena de peças²⁴⁴ compostas e representadas nos meios áulicos durante os reinados de D. Manuel I e de D. João III, que segundo os historiadores o favoreceu ainda mais do que o seu pai, contando com benefício e o apoio mecénático e protecção de D. Leonor de Lencastre, mulher de D. João II, não foi descrita pelos coevos com mais pormenor, como hoje apreciaríamos? A resposta a um trabalho de teatro do qual ficou pouca memória²⁴⁵ estará mesmo no paradoxal “reduzido peso” do teatro? Não temos certezas, pois a mesma falha de recepção e de documentação aparece em relação à música, como já atrás referido. Ou será necessário descobrir o impacto destas actividades

²⁴² Um dos textos vicentinos com mais informação contextual é, justamente, a tragicomédia chamada *Cortes de Júpiter*, representada em 4 de Agosto de 1521 celebrando a partida da Infanta D. Beatriz de Sabóia e que Almeida Garrett virá a evocar em *Um auto de Gil Vicente*. Também esta representação, “é relatada diferidamente por Garcia de Resende, que se lhe refere como comédia em prosa, mas sem indicar o nome do autor e a descrição não sendo, como se sabe, capaz de dizer dos modos da representação; Damião de Góis assinala o evento real que lhe dá origem (a partida princesa) mas nem se refere à representação” (Ferreira, 2004:7).

²⁴³ Vd. III Parte - 5. 6. O teatro de Corte na Rua – Xabregas 1550.

²⁴⁴ Um total de 46 Autos (Bernardes, 2005:813).

²⁴⁵ Porque para Osório Mateus, auto, significa representação, acção dos corpos, quer dizer que “De qualquer modo, por muita memória que tivesse ficado, o que se poderia sempre dizer dos autos de Gil Vicente é que houve muitos e não há nenhum. São acções perdidas porque o trabalho de teatro não fica todo na memória digital”. (Mateus, 2002:268)

doutra maneira, através de outro tipo de documentação?²⁴⁶ E, por outro lado, quanta documentação espera nos Arquivos por ser descoberta, exumada, permitindo abrir clareiras neste como noutros âmbitos?

“Gil Vicente, mestre de retórica... das representações”

Embora todo o trabalho de Braamcamp Freire no sentido de esclarecer definitivamente a questão de Gil Vicente “ourives” a partir do documento “Gil Vicente trovador, mestre de Balança”, não permitisse documentalmente comprovar que dramaturgo e ourives fossem uma e mesma pessoa, o genealogista eliminou uma outra outra tese, que o dava também como Mestre de retórica de D. Manuel I. António Dias Miguel, em “Gil Vicente, mestre de retórica... das representações”, dá conta de documentação existente na Torre do Tombo que comprova a sua dupla condição de mestre de retórica e das representações,

Afinal, como diziam os velhos genealogistas do séc. XVI e do XVII, Gil Vicente foi sempre mestre de retórica. A confusão está em que o poeta não foi mestre de retórica de D. Manuel: ao designativo falta acrescentar «das representações», para ficar tudo certo. Gil Vicente fica, assim, situado no seu verdadeiro lugar de topa-a-tudo no teatro quinhentista, particularmente em relação à Corte. Além de autor, ensaiador, encenador, compositor de música para canções cantadas nos autos e até, em grande número de casos, autor das letras das mesmas canções. (Miguel, 1985-1986:269)

Deixemos, pois, o Homem que fazia os “aytos a el-rei”, e a sua “misteriosa” biografia, que afinal é como a de tantos outros, como por exemplo, a de um oficial do mesmo ofício, o universal Shakespeare e foquemo-nos da sua obra, na perspectiva de que produziu e apresentou um número considerável de espectáculos que pontuaram e influenciaram o imaginário da corte em todo o primeiro terço do século XVI e também do povo durante os séculos seguintes.

Falando então da cultura teatral de quinhentos e do que o público aúlico presenciou durante três décadas ininterruptas, podemos dizer que esse público se habituou a ver autos de devoção e moralizantes a que não terá sido alheio o espírito franciscano da sua mentora e

²⁴⁶ Por Carta régia de 29 de Novembro de 1520, D. Manuel pedia que a Câmara de Lisboa ouvisse e seguisse as indicações de Gil Vicente, em tudo que dissesse respeito às festas em preparação para a entrada dos reis na cidade, no ano de 1521: “E Gil Vicente, para receber D. Manuel e D. Leonor, mas também os nobres da corte portuguesa e a comitiva de muitos fidalgos castelhanos e flamengos que vinham no séquito da rainha, concebeu uma representação que, conciliando o sagrado e o profano, a citação clássica, traços de um imaginário popular e urbano e o exotismo de longínquas paragens, celebrava o rei D. Manuel e o seu poder, comemorando os fastos de uma monarquia que era, de acordo com o sonho manuelino, a prefiguração de um império universal começado a cumprir.” (Buescu, 2005:81)

mecenas, como também a sua protecção à admirável capacidade satírica de Vicente “logrando manter, quase sempre, em relação à Corte (i. é, aos valores e comportamentos que nela preponderavam) um distanciamento crítico que muitas vezes se traduz em atitudes de franca reprovação”. (Bernardes, 2005:812) Esta capacidade de crítica haveria de custar-lhe, como sabemos, alguns dissabores. Carolina Michaëlis de Vasconcelos sustenta a tese de “autor perseguido” pela sua liberdade no dizer e audácia no pensar, perseguição que, segundo a filóloga alemã, irá culminar com a entrada de sete títulos no *Index* de 1551, e o desaparecimento total de quatro deles. (Michaëlis de Vasconcelos, 1949:596) Uma perspectiva diferente é dada em 2001, pela cronologia inserida no CD-ROM *Gil Vicente – Todas as Obras*, onde parece ter sido cada vez mais reconhecido pelo rei).²⁴⁷

Gil Vicente na tradição dramática do seu tempo

Paul Teyssier, em 1985, no seu livro *Gil Vicente – o autor e a obra*, lembrava que é preciso voltar periodicamente aos textos, “lançar sobre eles um olhar novo moderno e desmitificador, propondo criativamente uma interpretação global apta a satisfazer as exigências de entendimento crítico dos homens do nosso tempo”. (Teyssier, 1985:contra-capá)

Esta percepção e metodologia é adoptada por José Augusto Cardoso Bernardes ao referir que, descontando a influência comprovada do teatro castelhano, Juan del Encina e Lucas Fernández, na inspiração pastoril, e nas comédias com Torres Naharro, durante muito tempo se acreditou “que o escritor se encontrava desligado de qualquer tradição dramática, entendendo-se que o seu teatro nascia essencialmente da observação da realidade e da adopção experimental de fórmulas mais ou menos improvisadas”. (Bernardes, 2005:812)

A obra de Gil Vicente seria vista como tendo pouco mais, atrás de si, do que os Momos de saudosa memória, evocados por Sá de Miranda, entremezes, tropos, etc., tese cada vez mais abandonada, preferindo-se a ideia que coloca a obra de Gil Vicente estreitamente relacionada com outro tipo de modelos técnico-dramáticos, em uso *fora* da Península, já que no espaço francês existia, até ao primeiro terço do século XVI, um conjunto considerável de *corpus* dramático que incluía farsas, moralidades e mistérios, permitindo entender a obra vicentina num todo coerente, quanto a formas e temas, integrando e “reconduzindo Gil Vicente ao seio da grande tradição do teatro europeu medieval”. (Bernardes, 2005:813)

²⁴⁷ António Dias Miguel refere a propósito que, embora se não tenham calado nos últimos anos a voz dos seus detractores “não se pode queixar muito da falta de generosidade de D. João III” (Miguel, 1985-5:270)

Lembremos que nessa mesma perspectiva reflectiu António José Saraiva quando afirmava que na obra de Gil Vicente se realizava uma síntese do teatro europeu tardo-medieval.²⁴⁸

Como consequência desta integração e do encontro de novos sentidos propõe Augusto Cardoso Bernardes que se estude a origem do teatro vicentino e seus pressupostos doutrinários, não a partir da cultura de Gil Vicente, como sempre é referido mas, deslocando a discussão e os estudos vicentinos, para o âmbito da Arte, sendo pois, no universo estético, que o dramaturgo deverá reaparecer com mais sentido e propriedade.

É de salientar que, embora afastando-nos temporariamente do tema “tradição dramática” sobre o qual venho discorrendo, parecer ser esta uma proposta sumamente produtiva. Fosse a recepção crítica nesse sentido, pelo menos em relação à produção dramática de Ferreira de Vasconcelos, e já não seria preciso que Eugenio Asensio viesse à lide, em 1951, lembrar que “Esta qualidade estética parece medio olvidada por la mayoría de los críticos portugueses de hoy” e que apenas Karl Vossler em *Südliche Romania*, em 1940, havia encarado a *Eufrosina* como obra de arte.

Mas, e voltando ao tema central, Gil Vicente não influenciou as mulheres e os homens do seu tempo, apenas através das representações dos seus autos, cujo exemplo melhor documentado que se conhece é a representação do *Jubileu de Amor* na capital flamenga.²⁴⁹ Também exerceu influência com os textos impressos “polo meúdo”, as famosas folhas avulsas, que circulavam, como é o caso de: *Inês Pereira* [1523], *o Juiz da Beira* [1525], *amiúde impressas*, e que chegavam a um público mais vasto.

Teve esse público e/ou leitor acesso a textos que atravessam géneros tradicionais da Península como a (écloga e a comédia), e outros de ascendência francesa, (farsas moralidades ou mistérios). O próprio Gil Vicente, na Carta Prefácio de *D. Duardos*, haveria de classificar a sua obra em *comédia*, *farsa* e *moralidades*, propondo-se em 1522, ocupar-se do género comédia, o menos cultivado por si, mas que entendia ser o mais requintado, e o mais de acordo com o gosto do tempo.²⁵⁰

Comédias, de inspiração cavalheiresca, ilustrativas de um período mais tardio coincidindo com a subida ao trono de D. João III em 1521, agora numa tentativa de satisfazer um público mais exigente, centrando-se e apostando “na retórica da palavra e das emoções,

²⁴⁸ José Augusto Cardoso Bernardes lembra que “torna-se muito aconselhável, considerar também a possibilidade de a imitação se ter processado directamente a partir do próprio *corpus* das «moralités» francesas e flamengas da época, que tiveram ampla circulação por toda a Europa e que Gil Vicente não pode deixar de ter conhecido de forma directa ou indirecta” (Bernardes, 2005:813)

²⁴⁹ Cf. III Parte – 5.2. O teatro na Corte – A representação do *Jubileu de Amor* em Bruxelas.

²⁵⁰ Sobre o uso da designação de comédia e como Gil Vicente classificou o todo da sua produção, remeto para o estudo de António José Saraiva *Gil Vicente e o fim do Teatro Medieval*.

tornando presentes os ingredientes principais do imaginário cavaleiresco e sentimental”, e concertado também em ocupar outros espaços estéticos, face à crescente afirmação do teatro humanista. A adopção destes novos caminhos estéticos, por parte de Gil Vicente, seria a forma de responder à nova situação, de transição,

A circunstância vital de Gil Vicente (que às vezes devia parecer-lhe verdadeiramente «inexorável») era a Corte, cujas preferências literárias se dividiam entre os romances de cavalaria e a poesia [cancioneiril] do amor cortês, deixando pouco espaço de manobra disponível para um género tão inovador como a comédia. Sobretudo, sem dúvida a vicentina: experiência artística e aventura intelectual avançadas demais para o seu momento histórico”. (Reckert, 1992:149-150)

É a partir destes três géneros: o da *comédia* com seus casos de amor; o da *farsa* de enganos morais, e, a *alegoria*, universos estéticos e distintos que o poeta dramaturgo vai construindo no seu estado puro, ou entrecruzando-os e formando um todo de realização dramática, uma obra sem ímpar, que é a catedral vicentina que hoje conhecemos.

Também não podemos falar de Gil Vicente sem referir as duas facetas que mais nitidamente atravessam a sua obra dramática e poética: A Sátira e o Lirismo. Sobre a primeira, diz-nos Carolina Vasconcelos, que levado pelo seu talento aristofânico, Gil Vicente foi às vezes longe de mais com invectivas directas e virulentas, tal qual o próprio Lutero, e Aleandro no campo oposto.

Recorde-se as circunstâncias desse tempo. As Cortes de 1525, celebradas em Torres Novas, são um ano nefasto para o país. Aí foram lançadas as sementes da Inquisição que marcam época na história da intolerância, segundo a opinião de Alexandre Herculano. Gil Vicente escreveu as suas sátiras mais fulminantes, portanto, em época pouco propícia. A título de exemplo, o *Auto da Feira* é precisamente desse ano, que por sua vez é também o ano da morte da sua protectora, a rainha “velha” D. Leonor. Aqui fustigou “com o látego da ironia, sempre a rir, cada vez mais inexoravelmente, os vícios daqueles que, (...) cercando os reinantes, cuidam, (...) apenas de medrar e fazer medrar parentes e aderentes” (Michaëlis de Vasconcelos, 1949:17).

Vilão - Os homens hão-de seguir
a opinião geral,
porque já em Portugal
quem não costuma mentir
não alcança um só real.

Que os homens verdadeiros
não são tidos nãa palha:
os que são mexeriqueiros,
mentirosos, lisonjeiros,
esses vencem a batalha.
Aí não haja merecer,
nem servir com diligência.
Quem quiser ter de comer
trabalhe por aderência:
haverá quanto quiser.

Por este excerto “Gil Vicente mostra-nos como os privilégios, os alvarás, os empregos se obtinham na Corte não por mérito mas por favoritismo, ou para empregar a palavra da época, por “aderência”.²⁵¹ Segundo António José Saraiva este fenómeno de “aderência” característico da Corte, a que não era alheio o dinheiro distribuído pelos que podiam fazê-lo, era provavelmente o tema do auto perdido, incluído no *Índice* de 1551 sob o título *Auto da Aderência do Paço*, um tema tratado insistentemente também por Jorge Ferreira de Vasconcelos nas suas três comédias.

Falando agora do lirismo vicentino, Stephen Reckert, num artigo muito importante sobre teoria teatral, comédia e renascimento, datado de 1992 e retrabalhado para a edição de *Teatro Castellano* em 1996, insiste em que Gil Vicente é antes de mais um grande poeta, e um poema é a sua obra-prima absoluta, o *Don Duardos*, fazendo suas as palavras de Dâmaso Alonso quando “a calificó como «Una de las obras más poeticamente bellas» da literatura de língua castelhana de todos os tempos”. (Reckert, 1992:141: 1996:XV) Vimos recentemente como lirismo e drama não são incompatíveis, pelo contrário, podem oferecer momentos de raro e intenso dramatismo, apoiados por uma dramaturgia e encenação competente.²⁵²

Mas, outras possibilidades oferece o dramaturgo, para além das duas facetas referidas, focando um mundo de *Figuras* e almejando para elas o seu resgate e redenção. Por isso, recordemos o *Auto da Alma*, obra de síntese que combina sátira e lirismo, interpretado por Cardoso Bernardes como,

uma sùmula da temática vicentina, encarnando a alma todas as personagens humanas que povoam os autos, representadas na sua fraqueza e vulnerabilidade e encarnando o diabo e o Anjo as diferentes possibilidades de Queda e Resgate que se colocam ao homem

²⁵¹ Vejamos o conceito à época do termo *Aderência*. “Como entre outras nações não há cousa que signifique esta diabólica palavra, tanto como entre nós, não tem palavra que a explique; só aqui a entendemos, por grande mal da República, porque esta *aderência* é a que entre nós impede de fazer-se justiça e executarem-se as leis, e que os prémios das virtudes ou bons feitos se dêem aos indignos e se tirem a quem os merece”. (Leão, 1983:303)

²⁵² Refiro-me à encenação de Ana Zamora do *Don Duardos* apresentada no Teatro Nacional D. Maria II. Tive a oportunidade de rever a mesma produção no Festival de Almagro e o resultado foi ainda mais esplendoroso, pelo espaço, um claustro dominicano, em que decorreu o espectáculo.

português de Quinhentos, seja ele o Escudeiro parasita, o vilão tentado pela riqueza e pela posição, a Mulher sensível e enganosa, o soldado aventureiro e ambicioso, o frade concupiscente, o velho ensandecido, etc. etc., (Bernardes, 2005:820).

Foi esta paleta de géneros, de personagens densas sob o ponto de vista humano, temas e situações que durante três decénios povoou o imaginário dos que terão visto e lido as obras de Vicente. Foi este o seu paradigma teatral, com que se tiveram de confrontar e medir, quer os cultivadores do género Peninsular, quer os que viriam a abraçar a invenção italianizante. Foi este o seu legado, que alcançou recepção imediata e fortuna em Espanha, fazendo-se sentir ecos muito vivos da sua obra em nomes como Calderón de la Barca e Lope de Vega ou nos “autos sacramentales”, *corpus* genológico bem definido e que um grande número de autores castelhanos cultivou em finais de Quinhentos, como refere Idalina Resina Rodrigues, e que Stephen Reckert sintetizou dizendo que “Hasta llegar a Lope de Vega y la comedia nueva, la escena peninsular no alcanza más alta cima que la obra de Gil Vicente”. (Reckert, 1996:contra-capá)

Retomando alguns questões do início, sem resposta satisfatória, recorro mais uma vez às pistas e à sensibilidade de Reckert quando aponta uma aparente contradição ou paradoxo sobre a recepção do teatro vicentino. Se, por um lado, a comédia vicentina é pela sua estrutura dramática precursora do teatro espanhol do *Siglo de Oro* e, pela sua liberdade, ironia e subtileza inovadora demais para o seu tempo, por outro lado, “o espírito de abertura que respirava ia já ficando obsoleto em face dos novos tempos sombrios que se aproximavam a passos gigantes”. Acrescente-se que, alguns anos mais e desapareceria a venturosa e esplendorosa Corte portuguesa “único espaço físico possível, por exíguo que fosse, para uma comédia “portuguesa”.²⁵³

Não foram os tempos e as circunstâncias de feição, e por isso, ainda segundo Reckert, mais alguns anos esta comédia será “por la sabia mano gobernada” de Lope de Vega, agora espanhola de veras, tomando outros caminhos, democratizando-se nos *corrales*, “multiplicando-se portentosamente em autores, textos, representações e subgéneros – e do efêmero momento vicentino ficaria apenas a memória” (Reckert, 1992:149/150). E o *requiem* Reckertiano lembra que até essa memória foi amputada, porque se é certo que Lope se lembrou dele, foi só enquanto autor de *autos*, nunca de *comédias*.

²⁵³ Espaço e tempo que não haveriam de durar muito, segundo Stephen Reckert, pois entre o ano da sua morte em 1536, que é também o ano do estabelecimento da Inquisição, e 1540, o ano do primeiro auto de fé, já desaparecera Mestre Gil. Por isso, para o lusitanista inglês quem morreu com a pátria não foi Camões que ainda a pôde ver a sumir-se “numa austera e apagada vil tristeza”, mas Gil Vicente que logo na década de 40 saiu de cena.

Para finalizar esta incursão, insisto na arrumação de ideias e de pessoas. Manuel Calderón lembra que D. Dâmaso Alonso em 1942 “señala el carácter fronterizo del *Don Duardos*, a caballo entre la Edad Media y el Renacimiento” (Calderón, 1996:XLVI), entendendo que o Renascimento, mais do que um período cronológico, deverá definir-se como um estado de espírito, “uma sensibilidade globalmente *renovadora*”, buscando no antigo caminhos novos, segundo as circunstâncias do espaço geográfico e do tempo. No contexto peninsular, o que mais se verifica “é a coexistência de obras cujo medievalismo essencial procura disfarçar-se sob uma «fermosa cobertura» de estilemas e tópicos italianizantes com outras, ainda medievais pela forma, mas cujo conteúdo não só *renovador* mas *inovador* extravasa dos estreitos moldes formais que por enquanto não soube romper” (Reckert, 1992:140/141). É a esta categoria de “vinho novo em odres velhos” que pertence a obra de Gil Vicente, diz-nos o estudioso vicentino.

Não estavam mal servidos os Portugueses do século XVI com um dramaturgo desta envergadura. Ele alimentou em matéria de poesia dramática, com o seu gosto a imaginação, o gosto dos cortesãos da corte portuguesa renascentista. Uma referência que embora desafiada pelos novos gostos, novas opções, e novas condições político/culturais conseguiu impor-se, se não na presença, como seria desejável, na ausência, que segundo o povo é mãe da Saudade.

2.3. - Sá de Miranda

Vítor Aguiar e Silva no seu texto *Modernidade e Tradição em Sá de Miranda* refere ser um facto histórico-literário incontestável ter sido o poeta “quem introduziu na literatura portuguesa, as formas poéticas e dramáticas do Renascimento italiano”. (Silva, 1994:X) É comum referir-se que por volta de 1521 e até 1526 viajou por Itália, como cumpria a um homem culto, ou que se queria cultivar.²⁵⁴ Sá de Miranda procurou na fonte a realidade renascentista, e essa fonte era a Itália, “centro criador por excelência da cultura, do pensamento e das artes em toda a Europa.” (Aguiar e Silva, 1994:XIII) Tem sido permanentemente sublinhado através dos tempos, que Sá de Miranda conviveu com as

²⁵⁴ À luz da descoberta de nova documentação poderá este período vir a ser ampliado. Elementos novos sobre a biografia de Sá de Miranda, e do meio em que as duas comédias foram escritas, encontram-se em *Chartularium Universitatis Portugalensis* (1288-1537), vols 10-13. Magnífica colecção que contém todos os documentos sobre alunos e professores da universidade portuguesa até à sua transferência definitiva para Coimbra em 1537.

maiores figuras da cultura, como Pietro Bembo, Sanazarro e com Vittoria Colonna, marquesa de Pescara, de quem se orgulhava de ser ainda familiar.²⁵⁵

José Vitorino Pina Martins, o seu mais destacado e devotado estudioso, numa sessão da Academia da Ciências de Lisboa deixou estupefacta a audiência quando revelou em primeira mão novos dados biográficos sobre Sá de Miranda: o local e data exacta de nascimento; Coimbra, ano de 1487, a sua (desconhecida) condição de sacerdote, o sentido prático do poeta, exemplificativo de como este soube tirar o máximo partido dos regulamentos complexos que regiam a vida religiosa. Mais tarde, numa recensão de 1996 para o *Dicionário de Literatura Portuguesa*, e tendo como pano de fundo os documentos recém descobertos do Arquivo Secreto da Biblioteca do Vaticano, Pina Martins declarava que “O que Carolina Michaëlis de Vasconcelos e Teófilo Braga escreveram sobre as suas relações com os poetas italianos da década de 20 – entre os quais, além da própria Vittoria Collona, Pietro Bembo, Sanazarro e ainda outros - carece de fundamento sério”. (Pina Martins, 1996:317)²⁵⁶

De retorno, na passagem por Espanha, é comum dizer-se que terá conhecido a obra de Garcilaso de la Vega e de Boscán. Esta passagem, e sua imediata influência, tem gerado leituras díspares e controversas acerca de quem de facto teria introduzido em primeira mão os novos modelos na Península. Vítor Aguiar e Silva contraria a perspectiva de José Ares Montes, para quem foi através da experiência castelhana, no ano de 1526, que o poeta se teria aventurado nos novos caminhos. Perspectiva que, segundo o investigador camoniano, mais não mostra que “um castelhanocentrismo que pretende obsessiva e despropositadamente, sem provas documentais nem outras razões credíveis, subordinar os grandes surtos inovadores da literatura portuguesa dos séc. XVI e XVII à influência directa e imediata da literatura castelhana” (Silva, 1994:XIX). Além do mais, insiste Aguiar e Silva, se Boscán explica e data a sua “conversão” à poética italianista em Granada no ano de 1526, após um diálogo com Andrea Navagero embaixador de Veneza, junto de Carlos V, que necessidade teria Sá de Miranda de ir buscar essa influência a Boscán quando tinha atrás de si, e ao mais alto nível,

²⁵⁵ O historiador Joaquim Veríssimo Serrão, no artigo “Sá de Miranda: O homem antigo face ao Portugal moderno”, em *Figuras e caminhos do Renascimento em Portugal*, em 1994, observa o facto de que a experiência da vida se extrai de muitos versos de Sá de Miranda. E não está só neste juízo. O tempo e os documentos haveriam de demonstrar como biografia e obra se entrecruzam, iluminando e dando novos sentidos aos textos.

²⁵⁶ Seguindo esse trilho, T. F. Earle em “Traição e amargura nas comédias de Francisco de Sá de Miranda”, diz ser gratificante mostrar aquilo a que chama hipóteses tentadoras, ou seja, de como certos textos projectam uma experiência pessoal vivida, passível de ser lida e confirmada pela existência de documentos. Diz-nos ele que “No que respeita a Sá de Miranda, uma série de descobertas feitas pelo P.e. António Domingues de Sousa Costa no arquivo secreto da Vaticana trouxe à luz várias informações de uma relevância capital para o estudo da personalidade e da obra do poeta”. (Earle, 2003:87)

anos de estadia e convivência nas cidades italianas! E, se for confirmada a proposta de datação de 1523-1524 para a escrita de *Os Estrangeiros*, defendida por T. Earle, inferida pela leitura dos textos, Sá de Miranda, já antes de entrar em solo ibérico, era autor de nova invenção, a saber, a comédia à maneira clássica e italiana.

A viagem italiana

Fidelino de Figueiredo refere que quando Sá de Miranda chegou da sua viagem italiana não trazia consigo a novidade dos tesouros das literaturas clássicas, pois as bibliotecas de manuscritos, cujos catálogos chegaram até nós mostram a existência de clássicos.²⁵⁷ O que Sá de Miranda trouxe da sua viagem pela Itália, foi “a revelação do gosto literário, que se inspirava na sua leitura, no esforço de penetração dessa velha cultura e se comprazia na sua imitação”, como também trouxe “o repúdio das tradições medievais e dos que elas haviam criado em matéria literária”. (Figueiredo, 1944:116)

Este repúdio pelas velhas formas não é absoluto, nem seria possível uma ruptura total. No caso da poesia, hesitou entre a medida nova e a medida velha; ou ainda como homem e filósofo, oscilou entre a inquietação reformista e o conformismo religioso. Para Aníbal Pinto de Castro, muito do que Sá de Miranda escreveu, se pelo seu conteúdo temático é renascentista, formalmente, por vezes, é medieval. Como era, aliás, a literatura portuguesa do seu tempo, que ele conheceu, antes da sua ida a Itália. Por isso Sá de Miranda deve também ser visto e compreendido como um homem de charneira. A produção teatral constituirá uma exceção, como à frente se verá.

Mas, vindo à nossa tenção, da sua viagem à Itália trouxe “leituras, exemplos, modelos, que o conduziram, por entre dificuldades e resistências, mas também com a benevolência e o apoio de importantes personalidades, a instituir uma ruptura no sistema da literatura portuguesa”. (Silva, 1994:XV)²⁵⁸ Uma experiência estética e cultural que lhe permitiu trazer bagagem cultural farta, e chegado a Portugal presenteou os seus conterrâneos com algumas novidades consentâneas com a época. E o espírito da época eram as inovações literárias

²⁵⁷ E, citando Fidelino de Figueiredo, através dos catálogos da biblioteca do Condestável de Portugal, D. Pedro, (o amigo do marquês de Santillana), e de D. Manuel I, infere-se sobre o conhecimento do italiano Bocaccio, pai da novela galante, por intermédio de uma tradução castelhana. Dante aparece citado por Zurara e Petrarca figurava na livreria do Condestável. De facto, prossegue o erudito, folheando os catálogos dos incunábulo e das obras impressas nas tipografias quinhentistas, acham-se obras de autores gregos e latinos como: Cícero, Epícteto, Plauto, Marcial, Aristóteles, Ovídio, Plínio, Marco Aurélio, Vergílio, Tito Lívio, Séneca, o filósofo e Horácio. (Figueiredo, 1944:115)

²⁵⁸ Sobre o sentido e as circunstâncias desta polémica ruptura, remeto para o ensaio de David Mourão-Ferreira “Sá de Miranda: Inovação e polemismo” de 1981.

italianizantes. Para o teatro, escreveu duas Comédias, que, segundo Pina Martins, são escritas à maneira de Ariosto, e uma tragédia *Cleópatra*, hoje desaparecida.

Fontes italianas no teatro de Sá de Miranda: Ariosto

José Pina Martins, por entender que é como poeta que Sá de Miranda se impõe na literatura portuguesa, por diversas vezes parece querer penitenciar-se de pouco ou nada se ter ocupado do teatro mirandino. Não deixa no entanto de comentar que:

O teatro de Sá de Miranda procura introduzir em Portugal a comédia de Ariosto. Se o limitado êxito do teatro mirandino não levou o dramaturgo a gozar da popularidade do teatro vicentino, de cunho popular – as comédias *Os Estrangeiros* e *Os Vilhalpandos*, são como neoclássicas, de um aristocracismo evidente –, o português em que os diálogos estão vasados elevam Francisco de Sá de Miranda ao nível de um grande escritor castiço que António Ferreira imitou e o próprio Fernão Lopes de Castanheda, considerou modelarmente magistral. (Pina Martins, 1996:318-319)

Também para Jean Subirats, mais do que com o teatro de Plauto ou Terêncio é com a *commedia erudita* italiana que as comédias mirandinas apresentam filiação directa. (Subirats, 1982 Tomo I:125) Do que não há que duvidar é que o nosso futuro “guarda-cabras”, durante as apetecíveis e gozadas primulas italianas se empastou e se embebeu de Ariosto.²⁵⁹

Mendes dos Remédios refere que o comediógrafo italiano apresentou a Comédia *Cassaria* no Carnaval de 1508. Depois, voltou a apresentá-la ao público de Ferrara, a 14 de Janeiro de 1529, e pela primeira vez, uma versão em verso, transposta da prosa que tinha corrido durante vinte anos, numa roupagem “più bella”. Donde, conclui o editor das comédias mirandinas que “O que Miranda presenciou foi a representação da *Cassaria* de Ariosto em prosa, pois em 1529, data da versão em verso, já estava de volta a Portugal” (Remédios, 1933:1048).

²⁵⁹ Ariosto, foi autor de cinco comédias, e um dos primeiros a compôr comédias em prosa. Escreveu *La Cassaria* em 1509, *I Suppositi* em 1508, *Il Nigromante*, *Lena* e *Gli Studenti*. Além de Ariosto, devemos considerar também as obras de Maquiavel, *A Mandrágora* em 1525 e *Clizia*; Bibbiena com *La Calandria* de 1513; Castiglione em *Il Libro del Cortegiano* e Aretino com *La Cortigiana*, *Il Mavescolo* e *Gli Iponiti*.

Outras fontes: Plauto e Terêncio e Comédia Nova Helénica

Relembremos que Sá de Miranda, nas cartas dirigidas ao Infante D. Duarte e ao Cardeal D. Henrique, cita claramente as fontes imediatas, a *Cassaria*, de Ariosto, e os modelos da comédia plautina e terenciana.

Num estudo recente, Aires do Couto, analisa e mostra os inúmeros pontos de contacto entre as comédias mirandinas e as dos dois comediógrafos latinos, salientando que Sá de Miranda quis modernizar o teatro português tal como o havia defendido Horácio nas *Epístola a Augusto* e *Arte Poética*, a propósito do teatro latino. As conclusões a que chega o autor do artigo, são importantes e denunciam uma vez mais, o tremendo equívoco de que padece o teatro português,

gostaríamos de deixar claro que o teatro de Sá de Miranda não se limita ao arremedo do teatro clássico, ele representa o início de uma nova corrente dramática, e embora alguns críticos o considerem mais como exercício de estilo do que como verdadeira obra literária, no entanto, o seu valor, enquanto comédias neoclássicas, é significativo, sobretudo pelo seu carácter inovador e de renovação e pelo facto de ter aberto, enquanto modelo, as portas às peças de António Ferreira (*Bristo* e *Cioso*), Jorge Ferreira de Vasconcelos (*Eufrosina*, *Ulysippo* e *Aulegrafia*) ou até, de algum modo, de Camões (*Anfitriões*). (Couto, 2004:33)

Justiça feita, mais adiante falar-se-á do legado e da influência de Sá de Miranda em relação a Jorge Ferreira de Vasconcelos.²⁶⁰

Antecedentes Peninsulares

Já aqui foi referido como em Sá de Miranda confluíam duas realidades distintas: uma herança tardo-medieval, de conformismo religioso e uma herança humanística tendo como modelo e centro o Homem, pressupondo não uma síntese, mas uma co-habitação de géneros, num ambiente cultural que se pretendia “moderno”, mas que respirava o antigo.²⁶¹

Giuseppe Tavani, justamente, procurou isolar nas comédias eruditas de Miranda as características nacionais ou de tradição mais largamente ibérica que diferenciam estes textos da coeva produção humanística europeia, sobretudo italiana, procurando demonstrar “que o teatro de Sá de Miranda possui uma fisionomia própria, gerada pela confluência de duas

²⁶⁰ Vd. III Parte – 4.4. Comédia portuguesa à maneira italiana e clássica: Sá de Miranda.

²⁶¹ É natural que com essas realidades, endógena e exógena, Sá de Miranda reagisse aos novos modelos clássicos de maneira muito diversa da que foi possível a um Niccolò Machiavelli ou a um Ludovico Ariosto (Tavani, 1988:415).

concepções teatrais antitéticas, com a tentativa, sem sucesso, de fundir os particulares das duas tradições: a clássica-humanística e a medieval-ibérica”. (Tavani, 1988:415) Concluindo que, se algumas das personagens mirandinas vêm da velha comédia latina, como sejam Pompónio e Mário, vindos de Terêncio, outros têm, contudo, raiz portuguesa, por exemplo, em Gil Vicente.

E, o uso de sentenças, foi um dos meios que Sá de Miranda utilizou no seu universo poético, o mesmo acontecendo na sua produção teatral. É de referir que Carlota de Almeida de Carvalho, em *Glossário das Poesias de Sá de Miranda*, inventariou os provérbios de que o poeta lançou mão, aproximando-nos ainda mais da visão de Adrien Roig, quando, e reportando-se apenas a *Os Estrangeiros*, nos diz que: “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” (Roig, 1983:27), como aliás, podemos dizer de outro teatro quinhentista português.

As características nacionais do teatro mirandino

Torna-se muito produtivo o trabalho realizado por Giuseppe Tavani ao enumerar uma série de particularidades a que apelidou de “as características nacionais das comédias de Sá de Miranda”, pretendendo mostrar como Sá de Miranda não teria conseguido impor um projecto de teatro purista mas, um resultado híbrido. Uma série de cedências, de concessões, “num equilíbrio entre inovação e tradição”. A saber:

1º. Para Tavani, o teatro mirandino é menos licencioso e desbocado que o teatro latino e italiano.²⁶² É de notar que pode tratar-se de um traço característico da cultura portuguesa, e que a noção de “licenciosidade” varia de cultura para cultura. Mesmo na cultura medieval portuguesa há muito menos “desbocamento” que na francesa, por exemplo. Na cultura portuguesa anterior ao século XVII as referências à sexualidade tendem a ser apagadas, verificando-se uma espécie de filtro que se abate sobre as referências eróticas. Veja-se o que

²⁶² O investigador italiano não se decide. Por um lado, não acredita que se deva essa moderação da linguagem e de situações dramáticas à acção preventiva da Inquisição, mas, por outro lado, tendo em conta que a opinião dos coevos é de que, justamente, Sá de Miranda seria um autor licencioso, é levado a concluir que pelo “facto de não ter chegado até nós nenhum manuscrito autógrafa das suas comédias antes da primeira edição feita por iniciativa do cardeal-infante seria possível pensar numa rigorosa censura exercida pelo inquisidor-geral sobre os textos que o poeta lhe confiava. (Tavani, 1988:416)

acontece com alguns géneros importados da poesia provençal ou com o romanceiro tradicional (cantigas da mal-maridada).²⁶³

2º. O aporuguesamento da comédia, através de brincadeiras à maneira do gosto ingénuo e popular. O uso do português, aproveitando as expressões coloridas do povo, as exclamações saborosas. Um esforço para introduzir traços populares numa língua que, sob outros aspectos, era áulica.

3º. “Sobreposição de elementos tradicionais e de elementos inovadores”. Os tipos da comédia clássica e italiana como o *servus* de Plauto e Terêncio, o *fâmullo* de Ariosto são aqui substituídos pelo *privado*, designação tipicamente ibérica do servidor de confiança de um nobre e mais tarde do ministro todo-poderoso do rei. O *leno* clássico e o *ruffiano* italiano ficam como *alcouviteiro* e *casamenteiro*. O *parasita* de Ariosto torna-se o *truão* Devorante. (Tavani, 1988:420)

4º. Gosto do provérbio, mesmo que não citado na sua forma original, e da frase sentenciosa, que representam um regresso contínuo à tradição popular. É de notar que os provérbios são também uma marca de uma cultura da oralidade, tal como os romances: o discurso numa época em que pouca gente sabia ler. Para além deste aspecto assinala que “Nas comédias mirandinas encontramos para designar o diabo três nomes tradicionais, tipicamente medievais, forjados nos moldes daqueles que aparecem na *Copilaçam: Pêro Botelho, João d’Espera em Deus* e o *pesadelo*”. (Tavani, 1988:423)

5º. Jogos de palavras, ou seja, os tão coloridos trocadilhos como: “Eu falo em iguarias, não em alegorias”, ou a utilização de uma pronúncia popularizante como *Mancias*, em vez de *Macias*.

6ª. Presença das marcas da cultura oral no texto erudito, “Provérbios, sentenças, imprecações, levam continuamente a atenção do espectador para aspectos da vida portuguesa e constituem, como foi dito, uma referência explícita a um filão popular-tradicional já utilizado dramaticamente no teatro vicentino”. (Tavani, 1988:424)

7º. A descrição das “grandes festas de toiros, canas e momos”. (Tavani, 1988:425)

8º. Animosidade anti-espanhola como “... o Francês rouba-te e convida-te, o Espanhol sempre quer senhorear”, como se lê em *Os Estrangeiros*.

²⁶³ Remeto para um estudo realizado por Jorge Dias, numa perspectiva antropológica, *Os Elementos Fundamentais da Cultura Portuguesa*, onde o antropólogo oferece uma visão muito curiosa e polémica sobre a “personalidade base” dos portugueses. Segundo a sua opinião, as características fundamentais do Ser Português relacionam-se com o “ostinatismo”, a “imobilidade” e a “contemplação obstinada”. O que lhe permite defender que “Além disso, a literatura portuguesa manteve até hoje o carácter lírico. A vocação para o género épico e dramático foi sempre menor, e até mesmo os *Lusíadas* valem muito pelo seu fundo lírico. Os romances actuais são, da mesma maneira, falhos de acção, parados”. (Dias, 1985:45)

9º. Numerosas referências às *trovas de improviso*, as *esparsas* e à *arte de trovar*, típicas da poesia cortesã dos séculos XIV e XV.

É de notar que estas características apontadas por Guiseppe Tavani, são reconhecíveis igualmente nas comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos. Na verdade uma das razões desta deambulação por Sá de Miranda prende-se com o que se poderá chamar de fontes mirandinas do teatro de Vasconcelos, tema de reflexão que desenvolverei adiante.

É por este esforço de adaptação da nova invenção ao gosto nacional que Tavani afirmará que Sá de Miranda “Sendo embora o introdutor em Portugal das novas concepções poéticas e dramáticas, continua profundamente português na maneira de adaptar as inovações à *forma mentis* do seu povo”. (Tavani, 1988:427) Na sua opinião, Sá de Miranda teve um objectivo que foi o de “recriar em Portugal um teatro humanístico capaz de rivalizar com o italiano”. Os ecos dessas novas concepções dramáticas estão presentes inteiramente, mas “o choque contra o muro de indiferença, ou antes, da irrisão da pátria” tê-lo-á levado a mascarar as suas comédias com outros elementos. Dito doutro modo, entraram “à socapa, como que de contrabando, as novas concepções poéticas e dramáticas”. (Tavani, 1988: 415-6) Isto, porque para Tavani, embora o ambiente cultural fosse italianizante nos hábitos e práticas desde D. João II, não tinha ainda acolhido nenhuma das inovações irradiadas da Itália, vivendo pautado pela produção de Gil Vicente, onde, no entanto, já surgem “experiências” com cunho renascentista.²⁶⁴

O papel inovador de Sá de Miranda em Portugal

Fazendo justiça ao ditado de que a *cada cabeça sua sentença*, Mendes dos Remédios reforça o pendor italiano da obra dizendo que:

²⁶⁴ Sobre o ambiente cultural encontrado pelo poeta, e como este soube insinuar-se nele de forma a chegar ao seu propósito, encontramos respostas concisas e satisfatórias em Vítor Aguiar e Silva quando diz que “Ao regressar a Portugal, Sá de Miranda utilizou habilmente o seu prestígio e a sua valia na corte para defender e avalizar, digamos assim, as suas inovações literárias (...). Exactamente porque o *campo literário* em Portugal, no tempo de Sá de Miranda, se reduzia a um restrito círculo que tinha o seu centro na corte, é que se tornava possível que alguém como Sá de Miranda, desfrutando de elevado prestígio social e cultural, recebendo a benevolência do Rei, do Príncipe D. João e do Infante Cardeal D. Henrique e contando com a amizade de grandes senhores e validos, se abalançasse à aventura de contrapor à tradição literária medieval a *modernidade* literária renascentista. D. João III, cujo espírito *moderno* foi inequivocamente realçado por um historiador da cultura com a autoridade do professor Silva Dias, via certamente com bons olhos as inovações trazidas de Itália pelo seu súbdito e cortesão”. (Aguiar e Silva, 1994:XVII)

Miranda seduzido pelo renascimento italiano não se limitou à reforma lírica que após o seu regresso a Portugal tratou de implantar por si e pelos seus admiradores. Trouxe também do país clássico o gosto pelo teatro e assim quis fazer conhecer cá um pouco do que lá tinha visto. Traduziu, ou melhor acomodou e apropriou à scena portuguesa as duas Comédias bem portuguesas pela linguagem, mas que nos costumes, entrecho, referências e propósitos sam [sic] de todo em todo italianas. (Remédios, 1933:1069)

Pina Martins, igualmente, no seu monumental estudo *Sá de Miranda e a Cultura do Renascimento, I*, subscreve a opinião anterior,

Consagraremos ao teatro mirandino uma atenção particular e procuraremos relevar que, nele, ambientes, personagens e situações são muito menos nacionais do que aquilo que pensam alguns críticos (Pina Martins, 1972:26).

Parece então tratar-se de uma questão de proporção, difícil de apurar e nada consensual, a que opõe o investigador italiano Giuseppe Tavani e os dois eruditos portugueses, o serem as comédias mirandinas mais ou menos italianas ou nacionais.

Do que não tem dúvidas Crabée Rocha é que Sá de Miranda percebeu uma coisa importante, ou seja, “o quanto a mentalidade portuguesa se assemelha à italiana, e que as formas teatrais de lá poderiam utilmente ser transplantadas para cá”. (Rocha, 1958:30) Para ela, a ideia atrevida e necessária, de insuflar vida nova ao teatro nacional, teria obedecido a um propósito mais geral do que fazer pirraça a um oficial do mesmo ofício.

Quanto à dicotomia sempre trazida à ribalta: Inovação *versus* Permanência, esta é, quanto a si, inteiramente desadequada, sobretudo se se falar de teatro, porque foi nas duas comédias, de inspiração clássica e renascentista, que Sá de Miranda se mostrou “mais radical e desabrido como crítico de costumes”. (Rocha, 1958:30)²⁶⁵ Sublinhe-se que, mais do que crítica de costumes, aspecto que está presente em todo o teatro quinhentista não religioso, Sá de Miranda teve um papel inovador na sua obra dramática, pela maneira como apresentou a sua ficção, elaborada através de uma “intriga”. Por isso, é de subscrever o justo parecer de Crabée Rocha, quando assinala que se

O embate com a rotina caseira atenuou necessariamente o seu entusiasmo, e, em muitos aspectos, a sua acção de reformador parece-nos indecisa (...) Em matéria de teatro, porém, verifica-se, com júbilo, que levou corajosamente ao fim o seu propósito renovador, sem qualquer vacilação. (Rocha, 1958:28)

²⁶⁵ Aires do Couto em “As comédias de Sá de Miranda, «Arremedos de Plauto e Terêncio»”, analisa os pontos de contacto entre as comédias de Sá de Miranda e as dos dois comediógrafos latinos, seguindo a leitura de Tavani quando se referia a concessões num “equilíbrio entre inovação e tradição” como também retoma a perspectiva apresentada por Andrée Crabbé Rocha. (Couto, 2004:13)

A comédia clássica e suas características

É possível imaginar o entusiasmo do poeta que no seu regresso das repúblicas das letras e das artes (1526-7), se apressa em transpor para as letras e cultura nacional a experiência recolhida pelas cidades italianas. Passou para a prosa e, em estilo aldeão, castiço, trouxe, segundo o próprio, as principais fontes de inspiração da dramaturgia cômica da Itália renascentista. Em cena, pôs os preceitos da comédia renascentista, a prosa, a divisão nos cinco actos, apresentando-nos em primeiríssima mão, a comédia clássica, fundada na imitação dos comediógrafos da antiga Grécia e da antiga Roma.

Como vimos, a novidade mirandina não assentava em casos concretos, imediatos, retirados da vida quotidiana. Não se tratava de sátiras de costumes dos vizinhos e amigos, de gente próxima identificável, com relação directa com a vida de Lisboa, mas sim de apresentar teatro, personagens, intrigas, com diálogos divertidos e saborosos.²⁶⁶ Com os olhos postos na antiguidade, afastava-se do tempo coevo e dos lugares ambientes conhecidos. Os seus modelos e matérias eram longuínquas. Testadas desde a antiguidade, as personagens são:

- O jovem mancebo inconstante, gastador e libertino
- O severo pai de família, ora velho sovina, ora hipócrita e desavergonhado
- A matrona
- A cortesã esperta
- A mãe proxeneta
- O criado maroto, descarado e manhoso
- O alcoviteiro
- O soldado fanfarrão mas falso valente
- O parasita, um dos papéis de sucesso da comédia latina
- A jovem moça, modesta e virtuosa
- O jurista

A acção da comédia desenrola-se num espaço urbano, de esquina da rua, encruzilhada, espaço cénico que virá mais tarde a ser tipificado por Sebastião Serlio como *scena comica*; explora e naturaliza situações dramáticas já experimentadas (confusão de homónimos, como no caso dos dois Vilhalpandos); apresenta um fundo crítico derivado de males comuns: os desmandos de Roma e a cobiça dos velhos, críticas à medicina, aos doutores juristas e, no

²⁶⁶ C.-H. Frèches, insistirá na existência de um fim revolucionário em Sá de Miranda que foi o de “remplacer l’auto satirique ou la farce de type vicentin, avec sa galerie de paysans ou de citadins lisboètes, c’est à dire, la comedie de moeurs ou la revue d’actualité, par des pièces plus fondamentalement théâtrales, selon le modèle laissé par Plauto et par Térence». (Frèches, 1964:82)

caso mirandino, como também em Gil Vicente, as personagens como o ermitão e as falsas beatas, à maneira da sátira anti-clerical. Por fim, introduz o tema dos conflitos amorosos que acabam sempre bem, numa boda por exemplo.

Processos e técnicas teatrais em Sá de Miranda

Sá de Miranda sistematiza dois processos: O monólogo e duplo solilóquio, seguido do diálogo. “O monólogo, espécie de meditação em voz alta, (...) será empregado largamente pelos comediógrafos renascentistas; o aparte, sabiamente aproveitado, o reconhecimento inesperado, a agnição, como diziam os críticos, é utilizado em ampla medida” (Figueiredo, 1944:119).

Do ponto de vista da análise dramática, todos estes processos conferem saber ao espectador, caracterizam as personagens e informam sobre o desenrolar da acção. Por exemplo, uma nova personagem entra em cena, mas já lá se encontra uma outra que fica à escuta, informando-se da situação e emitindo altas reflexões. Ou seja, a personagem que ouve informa o público dirigindo-lhe apartes (recurso dramático), comentando a acção ou os acontecimentos, contribuindo para um jogo de cumplicidade entre personagens e auditório.

Para Frèches são características que fazem com que “dans ce théâtre imparfait, ni le drame ni le jeu ne sont totalement contenus dans le dialogue ou ne naissent exclusivement de lui” (Frèches, 1964:83). Essa leitura poderá ser refutada por uma análise do texto à luz da perspectiva teatral. Além que, é preciso ter em conta que estamos numa comédia de intriga que vai sendo construída por situações, que por sua vez constroem a acção, ao contrário do teatro peninsular onde se tende a contar tudo em cena.

Neste capítulo falei de dois autores, de duas estéticas lideradas, uma por Gil Vicente, um dos mais altos expoentes do teatro europeu, outra por Sá de Miranda. O primeiro, a escrever em verso peninsular e, o segundo, comédia em prosa em língua vernácula, dois vultos de referência que atestam, entre nós, o esforço e a invenção, configurando duas maneiras de fazer teatro no Portugal de Quinhentos. Foi importante perceber de que maneira Sá de Miranda abriu caminho à dramaturgia clássica portuguesa e como conhecendo as características da comédia clássica em geral, e a mirandina em particular, permite entender melhor as influências e proximidades com o dramaturgia posterior. Por fim, saber que a inovação dramática mirandina constitui uma das fontes nacionais das comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos.

3. – As preceptivas nas obras dramáticas portuguesas do século XVI

Maria Idalina Resina Rodrigues, em “A comédia clássica portuguesa” refere que, não se encontrando na Literatura dramática portuguesa de Quinhentos uma preceptiva própria, é possível recolher, contudo, muitas opiniões dispersas, “informações avulsas” sobre as preceptivas e prática teatral nos versos dos autos tradicionais, como acontece na prosa das comédias de Sá de Miranda e de António Ferreira (Rodrigues, 1987:205). Não mencionou, contudo, o comediógrafo Jorge Ferreira de Vasconcelos, nem o núcleo de material sobre o estilo cómico que se encontra nos prólogos das suas comédias, na *Aulegrafia*, e sobretudo na *Ulysippo*, verdadeiros manuais sobre o género.

Sugestionada pelo estudo acima citado, irei neste capítulo, procurar localizar os tais preceitos em mais alguns textos dramáticos, para além das assinaladas por Idalina Resina, obras de dramaturgos que contribuíram para a silhueta do teatro quinhentista. Essas “informações” são enunciados nos quais se encontram regras ou disposições sobre composição dramática e sobre teatro e que resgatados da sua dispersão, em diversas obras e autores, poderão fornecer-nos uma ideia de conjunto de preceitos ou preceptiva, como passarei a designá-la, que os nossos autores dramáticos mostram seguir.

3.1. - Auto peninsular

Nalguns autos portugueses descobrem-se registos que indicam a reacção dos diferentes cultores do Auto Peninsular à forma clássica projectando, dessa maneira, uma teoria do género cómico. Falamos de obras como: *O Auto da Lusitânia* de Gil Vicente; *A Natural Invenção* de António Ribeiro Chiado; *O Auto dos Dois Irmãos* de António Prestes; *O Auto dos Sátiros* de autor anónimo e *O Auto del Rey Seleuco* de Luís de Camões.

Estas obras abordam e tratam alguns temas como: o teatro dentro do teatro, o binómio verso *versus* prosa, auto *versus* comédia, a extensão da comédia, as autoridades latinas, ou seja, aqui se encontra o registo de alguns aspectos polémicos que alimentam a opção dos artistas e o gosto do público. Um dos exemplos é a obra dramática de Camões, onde se encontram partes escritas em verso e outras partes em prosa, ou em Ferreira de Vasconcelos que insere matéria em verso dentro de uma escrita dramática em prosa, reconhecendo-se, deste modo, o conjunto de influências diversas a que estavam sujeitos os autores do século XVI.

Gil Vicente no *Auto da Lusitânia*, sem saber que lhe reservaria a posteridade o epíteto de fazedor de “vinho novo em odres velhos”, dá o pontapé de saída, misturando texto em prosa no argumento da peça e texto em verso nas falas das personagens:

Licenciado: E pera claro cimento
E a obra não ser escura,
Direi em prosa o argumento;
Porque a cousa que é segura,
Procede do fundamento. (*Lusitânia*, 1983:560-561)

Também em a *Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra*, põe na boca do *Peregrino*, personagem que apresenta o argumento, o seguinte: “Já sabeis, Senhores/que toda a comédia começa em dolores...” uma informação que está de acordo com a preceptiva do género.

António Ribeiro Chiado, no *Auto da Natural Invenção* oferece-nos um auto dentro de outro auto.²⁶⁷ A um dado momento vemos como a personagem *Dono da Casa* está impaciente com a demora do início do auto, reclamando exasperado pela chegada urgente do *Autor*. Depois de se ver confrontado com a entrada atribulada da companhia na qual vem integrado um negro que toca e canta um vilancete,²⁶⁸ entra o *Representador*, começando a dissertar sobre a história da comédia greco-latina:

Representador: Os antigos costumavam,
como lereis nessas rúbricas,
representar às repúblicas
por figuras o que usavam,
e ordenavam
dos seis cônsules os quatro
que houvesse aí teatro
onde se representavam.

E nos dias feriais
era o tal seus exercícios
pera escusar outros vícios
doutros vícios desiguais
que cuidais.
Era esta ãa arte sobida,
Discreta, mas mal sentida
De nécios irracionais.

²⁶⁷ Cleonice Berardinelli conjectura sobre o nome da obra, dizendo que “Caberia, talvez, a este auto a designação dada, por conter ele a tentativa de representação de outro auto, e, portanto, apresentar a criação dramática em seu devir, em seu processo de *invenção*”. (Berardinelli, 1994:31)

²⁶⁸ Sobre a presença do negro nas obras dramáticas portuguesas, nomeadamente na obra de Jorge Ferreira de Vasconcelos, remeto para o estudo de José Ramos Tinhorão “Os negros em Portugal: uma presença silenciosa”, de 1997.

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

(*Natural Invenção*, 1994:55-56)

Mas, não fica por aqui a prelecção acerca da história da comédia e das diversas designações que foi tomando o espectáculo teatral. Também uma outra personagem, dá mostras de conhecer outros aspectos da comédia clássica, como o tempo que podia durar uma representação:

Mateus: Oh! Não sejas tão delgadia!
Nunca fostes em Itália,
onde se fazem comédias.

Ora ouvi-me ãa grandeza
que vi dentro em Veneza:
vi que se representou
ũa cena que durou
seis horas, si, per certeza,
e mais, ninguém se enfadou.

(*Natural Invenção*, 1994:73)

Uma “cena” com seis horas, leia-se um espectáculo muito longo - sabemos que muitos deles tinham entremezes musicais, com danças e máquinas de efeitos surpreendentes - serve, porventura, muitíssimo bem, algum propósito crítico e zombeteiro do autor, caso não se trate somente de “reverência” e “apreço” face à comédia clássica, como sugere Idalina Resina (Rodrigues, 1987:206). Aliás, a menção ao tempo da representação das comédias será um assunto recorrentemente a florado. Por exemplo, num espectáculo a que assisti em Madrid, intitulado *El Buscon de Quevedo*, a um dado momento, a personagem central, ao falar sobre comédias, profere quase no final da peça a referência jocosa de “ocho oras que dura la comedia”, embora não fique claro, se este comentário é do próprio Quevedo, ou do adaptador do texto.²⁶⁹ Também sabemos que no teatro jesuítico, na segunda metade do século XVI, as tragicomédias duravam dias inteiros, segundo o autor de mais sucesso no género, o P^a Luís da Cruz.

²⁶⁹ *El Buscon de Quevedo*. Autor: Francisco de Quevedo. Direcção: Francisco Negro. Teatro Muñoz Seca, 2007.

António Prestes, oferece no *Auto dos Dois Irmãos*, um outro exemplo e uma outra perspectiva da querela auto *versus* comédia, verso *versus* prosa. Esse auto mostra como os pressupostos eruditos da inovação italiana e seus autores, eram conhecidos e reconhecíveis pelo público, sendo inclusivé recebidos com zombaria,

seguem Ariosto Italiano pera lançarem o português das contraditas, imitam Petrarca, lêem Sanazarro, escrevem Garcilazo, não porque lhe cheguem, mas para com esses zombarem de nós outros autores formigueiros (Rodrigues,1987:206)

Também no texto **anónimo** *Auto dos Sátiros*, descoberto por Eugenio Asensio no tão evocado filão madrilenho²⁷⁰, encontramos este tipo de informações num tom igualmente sarcástico e demolidor. Trata-se do excerto entre o escudeiro *Pêro D'Abreu* e o *Mordomo*, também referido como *Dono da Casa*, a propósito de uma representação,

<i>Pêro D'Abreu:</i>	Quem deste auto autor?
<i>Mordomo:</i>	He comedia de Terêncio, cousa de muyto primor. (<i>Auto dos Sátiros</i> , 1974:388)

A que os escudeiros respondem com gozo e crítica, ao mesmo tempo que ironizam sobre o estilo

<i>Luis de Saa:</i>	Eu nunca vy tal entrada, nem representar tam galante.
<i>Pêro D'Abreu:</i>	Que pratica tam delicada e tam nova e desusada!
<i>Mordomo:</i>	Mas como vem elegante!
<i>Luis de Saa:</i>	Este autor seraa lido e mais muyto bom latino.
<i>Pêro D'Abreu:</i>	Ho estilo estaa divino, he muy discreto e polido, que eu nam perdo delle o tino. (<i>Auto dos Sátiros</i> , 1974:390)

Em 1950, Eugenio Asensio fazia questão de sublinhar, interessar-se por esta obra não tanto pelo seu valor poético intrínseco mas, pelo valor que tinha para a História do Teatro

²⁷⁰ Após a procura de Ramón Menéndez Pidal, na Biblioteca Nacional de Espanha, em Madrid, de obras portuguesas pertencentes à escola vicentina, foi ainda possível a Eugenio Asensio encontrar e descobrir dois novos textos de cujo paradeiro não se fazia qualquer ideia: o *Príncipe Claudiano* de Baltazar Dias, proibido pelo Índice de 1624 e que se supunha absolutamente perdido e o *Auto dos Sátiros*, que supõe ser totalmente desconhecido, por nunca ter sido mencionado em bibliografias nem em listas inquisitoriais.

Português as imensas informações contidas nesses mesmos textos, sobre a prática da representação no século XVI. Dizia o lusitanista castelhano que, destinado a um público cortesão, o seu valor poético é reduzido mas,

En cambio ofrece un vivo interés para la historia del teatro. Es un arca de Noé de las tradiciones escénicas, una suma de histrionismo que recoge las convenciones dominantes en las tablas al final del reinado de D. João III. La extensión de la obra ha permitido al anónimo autor combinar temas y motivos sumamente variados.

Se muestra reacio al teatro humanístico que venía de Coimbra. Son varias las flechas irónicas que le dispara: cuando califica su obra de comedia terenciana, cuando alude a los conocimientos latinos del autor, o cuando compara el burlesco concurso de belleza de las dos criadas con el juicio de Paris. Sin embargo mucho podía enseñarle la comedia renascentista. (Asensio, 1950:187)

De facto, é difícil hoje avaliar a dimensão da disputa, de quão assanhadas foram as guerras dos “géneros”, a reacção a um contexto em que a nova cultura teatral se ia impondo mudando o gosto das classes privilegiadas, uma mudança favorecida pela Escola ao apresentar em dias festivos um repertório de peças plautinas ou terencianas.

Como último exemplo desta deambulação pelo Auto Peninsular, à procura de uma pragmática do género cómico e onde se encontrem simultaneamente ecos sobre a comédia clássica, irei falar do *Auto del Rey Seleuco* de **Luís de Camões** e aqui, mais uma vez, nos encontramos com reflexões de Asensio, desenvolvidas numa sugestiva perspectiva teatral. Segundo o lusitanista, esta é uma obra que suscita não poucos problemas pois, desde logo, “hay que poner en cuarentena el método de trabajo de la generación positivista” (Asensio, 1974:286),²⁷¹ dado que os críticos que representaram em Portugal o método histórico e positivo, leia-se W. Storck, Carolina de Vasconcelos, Teófilo Braga e José Maria Rodrigues,

se interesaron más por las referencias biográficas escondidas tras la corteza, que por su técnica teatral o por su valor poético. (Asensio, 1974:285)

E porque é a técnica teatral que interessa aqui focar, seguimos as propostas de Asensio e o seu breve exame da técnica dramática e da conjuntura teatral vivida pelo autor de *Seleuco*, abordando um tema com raízes longínquas, mas munido de um novo sentido, dado por Camões, esse “Caballero e hijo del Renacimiento”.²⁷² Sobre *Seleuco* diz Asensio que,

²⁷¹ Sobre o tema ver Vanda Anastácio “El Rei Seleuco, 1645 (Reflexões sobre o «corpus» da obra de Camões)” em 2005 e “Nota Breve acerca de «El Rei Seleuco»” publicado em 2006.

²⁷² O tema do Rei Seleuco teve popularidade europeia. O episódio de Estratónica e de Antíoco aparece a cada passo nos livros renascentistas. Em Portugal João de Barros em o *Espelho de Casados* (1540) e Jorge Ferreira de Vasconcelos na *Eufrosina* (1555), glosaram o heroísmo do Rei Seleuco. A melancolia de Antíoco, “doente de amor” encontra-se na personagem de Zelotypo na *Eufrosina* e também em Grasydel de Abreu na *Aulegrafia*. Na

Senãla esta pieza la resistencia de la primitiva técnica y convenciones del auto a la penetración del teatro realista que llegaba de Italia. (Asensio, 1974:286)

Refere também como Camões faz ligeiras concessões à escola nova, ao empregar a prosa nas primeiras cenas, a *licenzia* final no epílogo da peça, como também na ideia geral e tom da apresentação feita pelo *Mordomo/Dono da Casa*, e que Asensio refere como próêmio. Para si, esta fala inicial toca ao de leve os tópicos correntes da *comédia* humanística, trazendo ainda a obra uma novidade: a sátira aos *praguentos*, os maldizentes da época, que é muito engraçada, cômica e sempre actual.

Como se pode verificar, o texto da *Comédia d'El-Rei Seleuco*²⁷³ tem duas partes bem diferenciadas. A primeira escrita em prosa, uma espécie de alargado “paso cómico”, sem nenhuma relação com a restante peça em verso, mais lírica do que dramática e que, segundo Asensio, continua a tradição dos poetas palacianos, mostrando como:

La técnica del teatro primitivo se revela en múltiples aspectos. La narración se mezcla con la representación y – lo mismo que en el Filodemo – las patéticas escenas del desenlace no son presentadas, sino contadas por tercera persona. Los temas de actualidad penetran en las escenas cómicas, lo que, por contraste, da a las figuras de *siso* una lejanía simbólica. (Asensio, 1974:287)

Cada uma das partes poderia ter sido escrita antes ou depois, de tal forma é a sua independência, não deixando essa particularidade de provocar estranheza, conforme se pode ler em “El Rei Seleuco, 1645 (Reflexões sobre o “corpus” da obra de Camões)”, de Vanda Anastácio. Verdadeiramente são duas peças distintas, incluídas no mesmo programa de edição e de representação. Procurando antecedentes desta combinação, Asensio refere que a “*sacra rappresentazione*” se serviu amiude de “*frotolle*”, ou passos cômicos independentes:

algunos de ellos pintaban el teatro por dentro, los preparativos y riñas de los actores antes de la función. Las aperturas de los espectadores, el cierre de las puertas, el temor de quedarse en la calle, dan materia al diálogo de dos amigos que va al frente de la *Comedia de Sepúlveda*. (Asensio, 1974:286)²⁷⁴

A situação cénica e o diálogo entre o escudeiro, o moço e o autor, são semelhantes aos do *Auto da Natural Invenção* de Chiado, coincidência que segundo Asensio, não pode ser fruto do acaso. Por fim, saber quem imitou quem, ou que relação têm ambos com a

literatura, porque o tema foi tratado até em áreas como a Medicina, Camões teve como fonte e sentido os *Trionfi* de Petrarca. “Nuestro poeta leyó con admiración los *Triunfos* del Petrarca, cuyo rastro se encuentra hasta en Os *Lusíadas*”. (Asensio, 1974:292)

²⁷³ Designação adoptada por Vanda Anastácio na edição de 2005 do *Teatro Completo de Luís de Camões*.

²⁷⁴ Publicada em Madrid, 1901. No manuscrito lê-se: “Sevilla 1547” (Asensio, 1974:286).

precedência italiana é de difícil apuramento. E se Camões, através da fala de Ambrosio quando comenta o engano de texto do representador, se orgulha da sua nova invenção, é verdade que já no *Seleuco* é mencionado o nome de Chiado (Anastácio, 2005:265), autor que parece ter reunido consenso entre seus pares, pois tanto Camões no *Seleuco*, como no texto da edição póstuma da *Aulegrafia*²⁷⁵ aparece mencionado com simpatia.

O que parece não constituir dúvida é que *Seleuco* é considerado um texto de charneira, projectando duas correntes – a peninsular em verso, e a comédia erudita em prosa, através dos antecedentes italianos, e da comédia humanística castelhana, segundo os exemplos atrás fornecidos por Eugenio Asensio. Depois, ainda espelha duas obras dramáticas contemporâneas: *O Auto da Natural Invenção* de Chiado, e a *Bristo* de António Ferreira.

Logo no início da obra Camões coloca a personagem *Mordomo* ou *Dono da Casa* a nomear o género que se vai representar: “ũa farsa” usada à maneira de “Isopete” que, segundo Vanda Anastácio, é “uma das designações de Esopo, o autor latino das fábulas, muito reeditado durante o século XVI”. Não deixa de ser curioso que, tendo Esopo escrito fábulas, se fale aqui de “farsa”.²⁷⁶ Provocador, dirige-se ao público declarando que quem não gostar mude de sítio, como por exemplo ir ao Boticário da Rua Nova. Veremos, como este tipo de interpelação ao espectador está presente logo na primeira comédia de Ferreira de Vasconcelos, a *Eufrosina*. No contexto português, este *Mordomo*, no tom e no propósito, faz lembrar a personagem de João D’Espera em Deus, apelando ao favor do público, por um novo autor em nova invenção, à maneira da comédia clássica e renascentista.

Seguindo caminhos e sugestões de investigadores contemporâneos, como Bermejo Giner, para quem é ponto obrigatório a revisão dos manuscritos e impressos conservados desse período “que puedan contener y aportar alguna noticia de cómo concebían los autores dramáticos del Siglo de Oro y sus espectadores su actividad” (Garcia-Bermejo, 2003:527), dediquei este capítulo a identificar algumas preceptivas ou pragmáticas que se encontram nalgumas obras dos dramaturgos cultores do *Auto Peninsular* português. Não faltam preceptivas no texto do *Seleuco*. Não faltam também no texto dos *Sátiros*. Aí se encontra, como vimos, a percepção e reconhecimento do teatro com matriz greco-latina, bem como a presença de uma série de preceptivas, indiciando a dinâmica entre a teoria e prática do teatro

²⁷⁵ Note-se que na versão manuscrita da Real Biblioteca de Palácio, quem aparece mencionado é Bernardim Ribeiro, o que é muitíssimo curioso. Vd. IV Parte – 3. *Comedia Aulegrafia*. Mesmo assim, embora não venha da mão do autor, é indicativo da recepção calorosa que teve ao tempo.

²⁷⁶ O testemunho único que chegou até nós desta peça é tão tardio (1645), que se pode duvidar da autenticidade do emprego deste termo.

português do século XVI, aqui tratado do numa óptica de aproximação ao teatro de Jorge Ferreira de Vasconcelos.

3.2. - Comédia Clássica Portuguesa

Ainda na perspectiva que os preceitos da Poética, no que diz respeito à actividade teatral se encontram inseridos nos textos dramáticos, irei agora prosseguir esta exposição, apresentando algumas asserções expressas nos *Prólogos* das comédias de três autores que escreveram ao estilo clássico, italianizante, a chamada Comédia Renascentista. Não é difícil de constatar como a partir dos *Prólogos* da comédia portuguesa, se pode apreender uma Teoria do Género Cómico.

3.2.1 – O *Prologo* na comédia clássica de Sá de Miranda

Sabemos que foi **Sá de Miranda** (1487-1558) quem introduziu, entre nós, “as formas poéticas e dramáticas do Renascimento italianos”. Depois de cinco anos viajando por Itália trouxe bagagem cultural farta, e chegando a Portugal presenteou os seus conterrâneos com algumas novidades consentâneas com a época. E o espírito da época consistia em inovações literárias italianizantes. Para o teatro, escreveu duas Comédias que, segundo Pina Martins, foram compostas à maneira de Ariosto.

O propósito renovador de Sá de Miranda encontra-se sobejamente documentado no prólogo de *Os Estrangeiros*.²⁷⁷ Nesse texto panfletário, de declaração de princípios, insere alguma doutrina de um género novo, em território nacional. Na dedicatória que antecede o *Prólogo* da Comédia endereçado ao Infante Cardeal D. Henrique,²⁷⁸ Sá de Miranda, depois de proclamar que é coisa nova o que vem apresentar, pede à maneira dos antigos, o amparo para a sua obra, citando os autores latinos com os quais o género Comédia se relaciona. A saber: os dois comediógrafos Plauto e Terêncio e Ariosto. Citará ainda Horácio, para confirmar o lugar de estima que os antigos dedicavam à comédia, entendendo-a como “ua pintura da vida

²⁷⁷ A crítica aceitou que esta Comédia tivesse sido escrita entre 1527-1528. Recentemente, T. Earle propõe, com base em documentos recentes, novas datas de escrita: “A versão publicada em 1559 por João de Barreiros foi a primeira a ser escrita, segundo todas as probabilidades entre Junho e Dezembro de 1522, enquanto Sá de Miranda residia em Itália”. (Earle, 2005:115) Note-se que se trata do mesmo impressor das obras de Ferreira de Vasconcelos.

²⁷⁸ Que também virá a acarinhar as comédias de António Ferreira.

comum”, fixando nessa dedicatória o enquadramento que, ao tempo, teria a revisitação das obras literárias da antiguidade.²⁷⁹

No *Prólogo* que se segue, dá conta da história desse género dramático, a sua evolução, o seu esquecimento, e por fim o seu ressuscitar. Entra a personagem *Comédia* “pobre velha estrangeira” e, sabendo de antemão a estranheza que irá provocar na audiência, inicia o seu monólogo: “Ora me ouvi, dir-vos-ei quem sou, donde venho, e ao que vim” (Miranda, 1937:119)²⁸⁰, imitando o *Anfitrião* de Plauto, na enunciação da personagem Mercúrio: “Agora, vou dizer-lhes quem me mandou e ao que vim, e, ao mesmo tempo, revelar o meu nome” (Fonseca, 1988:19) que, por sua vez, reaparecerá na enunciação de João D’Espera Deos, na *Eufrosina*.

Fácil é constatar o registo pedagógico com que o autor conta a história e a evolução da *Comédia*.²⁸¹ A personagem *Comédia*, personificação do feminino, afirma peremptória não querer mudar de nome, nem de natureza ou género, ou seja, não ser “*trasladada para Auto*”, podendo ver-se aqui a intenção de separar a sua obra de outras precedentes, como as de Gil Vicente, demarcando-se do auto “popular” e medieval que ainda dominava a Corte portuguesa.

Quanto ao objectivo é explícita, pois diz que “Eu trato de cousas correntes, sou muito clara” dando a entender, tratar-se de comédia de costumes e ter a pretensão de agradar a todos. Além de traje, trás também “lingua de mulher”. Muito animada, apressa-se a dar início à representação do enredo, dizendo-nos que a acção se passará em Palermo, na Sicília, um espaço de memória literária, podendo funcionar como uma evocação a Epicarmo.²⁸² À maneira de Plauto, principia por apresentar os pressupostos da cena, ou seja, a convenção dramática que colocará a audiência presente, os portugueses, no lugar de estrangeiros.

Pelo “poder” que diz possuir, o poder da ilusão, ou melhor, da convenção teatral, toda a audiência se sentirá no local aonde se passará a acção, ou seja, em Palermo, numa rua concreta, vendo uma casa concreta, um jovem mancebo saindo de sua casa, seguido pelo seu

²⁷⁹ Na *Carta* endereçada ao Infante D. Duarte, o irmão mais novo de D. João III, o mesmo a quem Ferreira de Vasconcelos serviu como moço de câmara até 1540, oferece a sua comédia *Vilhalpandos*, referindo-se ao novo género estético como “comédia (...) aldeã e mal ataviada”, e voltando a referir os latinos Plauto e Terêncio, a comédia italiana em prosa de Ariosto e os comentários de Horácio.

²⁸⁰ II volume, na edição de Rodrigues Lapa.

²⁸¹ Para David Mourão-Ferreira esta tendência didáctica devê-la-ia, de alguma maneira, ao íntimo conhecimento das “*Poéticas* de Aristóteles e Horácio, que ele não largava de mão”, segundo transmite o seu biógrafo seiscientista (Mourão-Ferreira, 1981:29). Veja-se o estudo de Marvin Herrick, atrás referido.

²⁸² Também de Palermo era o humanista Cataldo Sículo, que viveu em Portugal alguns anos. Preceptor de príncipes e membros de aristocracia foi, segundo Costa Ramalho, o introdutor das ideias do humanismo greco-latino renascentista no nosso país, a partir de 1485 “e que só recebeu, em paga, maus tratos, ingratidão e a inveja dos portugueses”. (Ramalho, 1994:31) Este cultor das Belas Artes, escreveu em latim, e as suas obras serviram uma minoria, um dos quais Sá de Miranda, que iria efectuar a “revolução literária”.

aio, etc..., e todos falarão Português, embora as mesmíssimas personagens ostentem expressivos nomes latinos. Remata à maneira latina com a frase “Ouvi e favorecei-me”. Pelo que diz, como diz, e como finaliza o prólogo, fácil é detectar o parentesco formal e conceptual deste prólogo estereotipado. E se a personagem Comédia, como já foi referido, é absolutamente inspirada no Prólogo do *Anfitrião* de Plauto, também se verá como este modelo e estes preceitos vão ser retomados no Prólogo da *Comedia Ulysippo* de Ferreira de Vasconcelos.

3.2.2. – O *Prologo* na comédia clássica de Jorge Ferreira de Vasconcelos ²⁸³

Na IV Parte desta investigação, será apresentada a análise dos prólogos da *Eufrosina*, *Aulegrafia* e *Ulysippo*, estudados sob o ponto de vista da enunciação. Neste capítulo procurarei somente realçar a presença da preceptiva dramática indicada por Jorge Ferreira de Vasconcelos nos prólogos das suas comédias, sendo que se verificará alguma sintonia com outros prólogos da dramaturgia clássica, nomeadamente com os das comédias de Sá de Miranda.

A Comedia Eufrosina

Não deixa de ser significativo que Vasconcelos tenha escolhido como “autor ou representador” desta sua primeira comédia, o velho João D’Espera Deos, judeu errante, personagem da tradição foclórica (aludida por Sá de Miranda em *Os Vilhalpandos*), para apresentar no *Prologo*, o ainda novo género dramático.²⁸⁴ Nesta comédia em prosa, auto-caracteriza-se como “velho” e “estrangeyro”, (como a personagem Comédia de *Os Estrangeiros*, que se descreve como uma “pobre velha estrangeira”). Também aqui são evocados uma série de autores gregos, insistindo Vasconcelos na filiação clássica greco-latina, entre eles, Davo, Édipo, e com eles, uma conhecida sentença proveniente de uma das comédias de Terêncio “Sou Davo, não Édipo”, dado que João D’Espera Deos, refere, a um certo momento, que:

²⁸³ Diana Alves no seu estudo sobre a *Ulysippo*, dedica um capítulo aos prólogos, enquanto “elementos estruturantes das comédias de Ferreira” (Alves, 2008:193).

²⁸⁴ A este propósito, remeto para o II volume de *Jorge Ferreira de Vasconcelos – Visages de son oeuvre et de son temps* de Jean Subirats.

alguem diz jaa: Dauo sou e nam Edipo (*Eufrosina*, 1951:5)²⁸⁵

que, no contexto apresentado, segundo Jean Subirats, simboliza o autor cómico, o porta voz que fala pelo seu criador, alguém “qui affirme être un dramaturge sensé et refuse d’être Oedipo”. (Subirats, 1982:355)

Mas João D’Espera Deos é também o deus romano Jano “eu sou como Jano”,²⁸⁶ movendo-se entre a cultura clássica e a tradição oral portuguesa, reflectindo-se na personagem uma sobreposição paradoxal na atitude e na linguagem, um encontro entre o moderno e o antigo, aquilo que Diana Alves refere como “uma atitude simultaneamente plautina e histrionica medievalizante”. (Alves, 2008:194) De facto, à guisa de “bouffonerie” entra “fouto” dizendo-se “em feiçoão de servir aa scena”, proferindo uma das frases que já sabemos ser à maneira de Plauto

quero declararme comvosco, e dizervos quem sou e ao que vim. (*Eufrosina*, 1951:4)

Mas, se Jorge Ferreira de Vasconcelos retoma neste seu *Prologo*, a interpelação da comédia à maneira clássica, seguindo a esteira de Sá de Miranda: “Ora me ouvi, dir-vos-ei quem sou, donde venho, e ao que vim”, como já vimos atrás, também introduz variantes como a polémica sobre o confronto de duas grandes opções, pois,

Outros por ventura mais escrupulosos secaces de moderno estilo contrario aa gentilidades, dirão que deixe as agoas de Focas, e por Hélice e Cinosura tome a Partenice *ab initio* creada (*Eufrosina*, 1951:6)

Ciente da dicotomia entre o antigo e o novo mostra querer fazer evoluir a sua comédia por uma espécie de síntese, e com essa opção produzir um resultado novo, pois vêmo-lo pugnar por

Eu sou dos que requerem Aretusa e comedia no mais maçorral estilo. (*Eufrosina*, 1951:7)

Neste seu *Prologo* encontram-se ainda preocupações do seu tempo que fazem parte do cânone renascentista, como, por exemplo, a valorização da língua vulgar sobre a latina,

²⁸⁵ “Esta ingénua declaração *Dauos sum, non Oedipus* (194) – que figura em todas (ou quase todas) as colectâneas de sentenças latinas”. (Medeiros, 1988:180)

²⁸⁶ Jano/*Janus* foi o deus romano que deu origem ao nome do mês de Janeiro. Era o porteiro celestial, representado com duas cabeças, simbolizando os terminos e os começos, o passado e o futuro.

Eyvos de falar mera lingoagem. Nam cuydeis que he isto tam pouco: que eu tenho em muyto a portuguesa, cuja gravidade, graça laconia, e autorizada pronunciaçam nada deve aa latina, que Vala exalça mais que seu imperio. (*Eufrosina*, 1951:7)

coexistindo com preocupações didáticas, de moralização e de entendimento sobre noções éticas, da consciência, da responsabilidade e da justiça, aspectos presentes nas comédias de Menandro e de Terêncio.

É visível que Jorge Ferreira de Vasconcelos tem a noção da extensão dos seus textos, mas que defende essa sua característica e gosto, o seu estilo pessoal, desculpando-se sentenciosamente com dizendo que “o muito mal se pode dizer em pouco”. Quase no fim do *Prologo*, dá conta, à maneira de outros prólogos, do enredo da comédia, usando a expressão canônica “Tem as primeiras partes Zelotypo cortesão”, uma designação teatral, usada antes que o termo “actos” tivesse sido vulgarizado pelos impressores renascentistas.

Depois de apresentar as personagens, com algum “suspense”, o que hoje diríamos com alguma contenção dramática, propõe que sejam as personagens a contar o argumento. Mas, e adiando a execução do que prometeu, profere um discurso de uma meia centena de linhas, a propósito de questões cabalísticas, aparentemente desligadas do tema da comédia, mas que poderia criar um efeito de reconhecimento do público, dada a importância que a discussão em torno da “astrologia judiciária” adquiriu na época.²⁸⁷ Finalmente, à guisa de remate e de despedida, declara

Agora dayme ouuidos prontos pera o que segue, fauorecendo o nouo Autor em noua invençam. (*Eufrosina*, 1951:11)

uma forma habitual do porta-voz do autor pedir a atenção e o favor do público para a obra, cuja fábula vem contar uma história de amores à beira do Mondego, acabando em bem como compete a uma comédia.

Do ponto de vista formal, este *Prologo* é, no seu início e no seu fim, absolutamente similar aos prólogos de Plauto e de Terêncio. Em Joã D’Espera Deus existe “une vision ironique de l’auteur” fazendo lembrar, o tipo de texto da *parábase*, desaparecido há muito. Para além da auto-caracterização da personagem, tem a função de expor o enredo da comédia, e de pedir a atenção e o favor do público para a “noua invençam” do autor. Nisto é parecido com todos os outros prólogos que tenho vindo a analisar, mas derivando deles em tamanho,

²⁸⁷ Um passo que será completamente censurado na edição de Francisco Rodrigues Lobo. Vd. II Parte – 3.1. A Censura Inquisitorial. Veja-se o artigo de José Vitorino de Pina Martins “Frei Jerónimo de Beja e a astrologia judiciária” onde são abordadas algumas questões sobre a astrologia judiciária.

nos temas abordados, na inclusão de matérias várias desde a inclusão do saber popular até a preocupações pedagógicas, o que está de acordo com o cânone renascentista, e que dão uma configuração particular a esta obra.

Na *Eufrosina* o autor João D’Espera Deos vem pugnar por uma comédia em moderno estilo, verificando-se aqui a presença da estrutura dos prólogos de Plauto e Terêncio e as evocações às comédias de Sá de Miranda; mas também se verifica uma procura de conciliar esse “novo” estilo com a presença de um passado medieval, arriscando-se a encontrar uma via diferente da seguida por Sá de Miranda.

Do ponto de vista das preceptivas veremos que na *Aulegrafia* o avanço é enorme em direcção a uma definição de comédia.

A Comedia Aulegrafia

Esta comédia, retrata os amores de Grasydel de Abreu por Filomela, contrariados pelas intrigas de Aulegrafia, uma dama do paço. No *Prologo*, a personagem Momo, deus grego do sarcasmo, auto caracteriza-se como “velho sengo”.²⁸⁸ Diz-nos ele que, pondo em confronto a sua experiência de vida passada, com a presente que está a ter “difficil he não escreuer satira” (4v:11-12), mostrando uma faceta crítica e satírica que o aproxima do “autor ou representador” João D’Espera Deos.

O invectivo Momo é ele próprio a designação de um género dramático, os momos, que Sá de Miranda associava aos saudosos serões palacianos, farsas satíricas, histriónicas de carácter popular apelidadas pelos antigos de *arremedilhos*. O “estrangeiro” e sarcástico Momo é ainda o deus da censura, que declara com ironia e provocação que será reconhecido como “natural” por se encontrar num país, tão de feição a oferecer possibilidades de exercer esse seu “offício”. Como havia acontecido na *Eufrosina*, insinuante denuncia o gosto ligeiro do público “vòs soys todos mortos por brevidade”, desígnio não seguido pelo dramaturgo, cujo deleite em “escrever comprido”, está mais de acordo consigo e com o cânone do tempo.

Jorge Ferreira de Vasconcelos oferece através de Momo “hum dos antigos deoses” uma definição do género cómico, com uma clareza assinalável.

Por esta razão por tanto me escolheu, & mãda por seu Autor a Comedia Aulegraphia: que pretende mostrarvos ao olho o *rascunho da vida cortesaã*, em que *vereis hua pintura que*

²⁸⁸ Sobre os atributos conferidos a Momo na Antiguidade, Vd. IV Parte – 3.6.1. Questões de enunciação no *Prologo* da *Comedia Aulegrafia* e 3.7. - 12 razões e mais uma... A biblioteca teatral de Jorge Ferreira de Vasconcelos na *Comedia Aulegrafia*.

*fala, & vos fará vente & palpável a vaydade de certa relè cuja compustura trasladada ao natural, vos será representada per corrente, & aprazível estilo, (...) e assi fica tudo pacifico, & quieto, rematandose a Comedia na quietação, & repouso, não esperando ao principio. (Aulegrafia, 1619:5-5v)*²⁸⁹

Temos nesta interpelação ao público, muitos dos aspectos que definem a comédia, a sua intenção pedagógica e moralizadora, oferecendo nestas linhas desta sua comédia de costumes, um conjunto de preceitos que se encontram na *Arte Poética* de Horácio, como foi mostrado no capítulo 1. 2.

Também se encontra a expressão canónica da divisão horaciana quando refere “em que as primeiras partes tem Grasydel de Abreu amante servidor de Phylomela”, usada também como designação de “actos”. Momo continua a especificação do género,

Nesta selada Portuguesa vereys varias differenças, & certeza que paixão em uso, & costume por estes bairros. Donde deve notarse, & advertir-se, que as calidades, & epitotos atribuidos em singular a toda a especie de pessoa aqui introduzida, compete gèralmente ao genero das taes especiais, convem a saber declarandome: Quando se pinta hũa especia de cortesaõ, ou cortesaã, que dizemos especiais, ao natural de suas artes, & modos, principal, & singularmente: entendese em gèral, por o genero das taes pessoas. *Ca de particular nada se trata, por quanto seria odioso, & alheyo do estilo cómico moderno. (Aulegrafia, 1619:5v)*²⁹⁰

Por este excerto vê-se que o comediógrafo se refere ao uso de personagens tipo, mostrando comportamentos e seus vícios, remetendo para uma comédia de costumes ao estilo da comédia nova. Completa a preceptiva, falando do *decorum*

he um decorado trasunto do que commummente se diz, pratica & trata antre os que por elles se representam, tendose muyta conta com o decoro desta cousa, que em tudo he muyto importante (Aulegrafia, 1619:6).

Finaliza o *Prologo* dizendo que vai desaparecer, mas que voltará mais tarde “para saber que julgaes desta inuenção”, promessa cumprida já que no final o vemos reaparecer, desculpando-se pela mordacidade empregue, e acabando a pedir os aplausos do público.²⁹¹

É óbvia a intenção pedagógica da obra, como ainda é significativo que Jorge Ferreira de Vasconcelos assinale com toda a clareza a preceptiva do género cómico fixada na *Arte Poética* de Horácio.

²⁸⁹ Sublinhado meu.

²⁹⁰ Sublinhado meu.

²⁹¹ *Valete, & claudite* na edição de 1619, *Valete & plaudite* no manuscrito da Real Biblioteca de Palácio, o que está mais de acordo com o género comédia.

Neste *Prologo* assiste-se à revisitação dos textos da antiguidade e à evocação dos modelos primeiros. Ferreira de Vasconcelos mostra o domínio da preceptiva da comédia, fazendo aqui, como tantos outros artistas do renascimento, a *apologias da poesia*, um programa de *defesa das artes*, num contexto em que “Os autores do século XV e XVI têm consciência de que estão a inovar, mas, ao mesmo tempo, a restabelecer a ligação com uma tradição muito afastada – a da Antiguidade Clássica”. (Matos, 2001:33)

A *Comedia Ulysippo*

Na *Comedia Ulysippo* encontram-se uma série de semelhanças (função e enunciação) entre as personagens desta comédia e algumas personagens teatrais da antiguidade clássica. O Mercurio do prólogo da *Ulysippo* segue o Mercúrio do prólogo do *Anfitrião* de Plauto, donde, por sua vez, ambos à maneira da *Comédia nova*, apresentam o argumento da comédia, retomando alguns expedientes já consignados pelo género: quer pelo tom irreverente com que interpelam a audiência e brincam com ela, quer assumindo-se como porta-voz do autor, e como a pedido deste o vem socorrer ajudando-o com a sua autoridade.

Tanto quanto sabemos, o prólogo da *Comedia Ulysippo* sistematiza, como nenhum outro, a história e a evolução da Comédia, a sua importância e alguma da sua doutrina, bem como a defesa da supremacia da obra de arte literária, razão pela qual segundo o próprio comediógrafo, este género de escrita era tão estimado “entre os Romanos”.

Mercurio, “autor” e “representador”, a pedido do autor, vem apresentar o argumento da comédia pedindo a confiança do público. Desde o início compara a vida humana a “hũa feira”, e os humanos a “representadores da feira da vida”, e isto, “(segũdo o Comiço)”.

Opto por transcrever uma parte expressiva do prólogo, versando sobre a *comédia*, sua história, seus princípios, função, e remate. Vejamos:

Daqui a Comiça não perde seu preço, pois *comprende a ley de Horacio*. Por o que entre os Romanos foi tão estimado este género de escritura: que se cria de Lelio, & Cipião serem grande parte das *comedias de Terencio*; a cujo volume Tulio principe da lingua Latina chamava amigo & familiar; porque o trazia sempre consigo, como Alexandre o de Homero. E peraque *vejais mais claro, como o pressuposto, & principal intento da comedia, foi sempre com seu exemplo auisar ao pouo de seus vicios, & incitar à virtudes, diruoshei seu principio, & origem.*

No tempo da guerra Peloponeza pretendendo os lauradores de Athenas em conhecimento dos beneficios diuinos, dar graças aos deoses pelos fruitos recebidos: lumeados seus altares, composeraõ os primeiros versos em seu louuor: & em coro ao som das suas frautas lhos cantarão com melodia, & aprazível arteficio. Como porem a malicia humana

em nada cōstante tudo corrompe, & peruerte ao mal: socedeo que *sendo estes lauradores tyranizados dos cidadãos seus senhorios*: com dōr da sua opressão *converterão a inuenção do louuor dos deoses em vituperio dos homens*: indose de noite à cidade, & em cantares, segundo cá os vossos romances, & porquês, *publicação o dano que recebão, nomeando o Autor*. Por o que muitos daquelles tyrannos com vergonha de seus vícios serem publicos: outros receosos de lhos publicarem, se emêdavão. Aprouou o Senado Athenienfe a frutuosa arte, & chamados os Autores, foilhes dada licença que a vsassem de dia em publico o que assi fizeraõ a nenhum perdoãdo & o *primeiro que a usou foy Susariaõ*. Valia, como digo, isto muito pera todos se emendarem de seus erros, & fugirẽ culpas. Todauia como natureza humana he inclinada a seus vícios, não bastou este freyo para eitalos: & perdeose o costume por duas causas. A primeira, porque os Autores tomaraõ muita licença, em apontar tachas de maos & de bons juntamente, por proprio gosto, & má inclinação, mais que a fim de emenda. A segũa, porque crescendo a dissolução dos poderosos, como todos já fossem culpados, *fizerão ley que ninguem fosse nomeado: donde entrou o uso da Satyra*, que sem nomear alguém notaua os vícios tanto a olho, que bastava para ser conhecido o culpado. O que tambem não compadecendo os nobres, totalmente foy defendido tratarem delles. Querendo pois os Poetas sustentar o fruto da sua invenção, em tẽpo que Alexandre Magno prosperava, ordenarão a *comedia noua, mais comedida, menos odiosa*, de gente não poderosa, de mais gosto geralmente, sentenceosa, agradauel, & de muito auiso: *hua imitação de vida: espelho de costumes, & imagem do que nos negocios passa: per estilo humilde, & chegado á prosa, qual vos ora pretẽdemos mostrar*”. (Ulysippo, 1618: 2-3v)²⁹²

O Deus das Mercâncias, e mensageiro dos Deuses finaliza dizendo que “amores, & sucessos de vida vos seraõ representados, *como vereis* no proseguimẽto da fabula, se a quiserdes ouuir”. (Ulysippo, 1618:4) De seguida, Mercurio despede-se pedindo licença para dar a palavra aos “interlocutores”.²⁹³

Desde a primeira comédia, a *Eufrosina*, que Vasconcelos menciona o texto da *Arte Poética* de Horácio, referindo explicitamente que “assi o diz Oracio na arte poetica” (*Eufrosina*, 1951:181). Na *Aulegrafia* mostra estar também intimamente informado acerca dos textos doutrinários da Antiguidade. Por último, na *Ulysippo*, oferece-nos uma lição sobre a Comédia, falando do seu principal objectivo, origem, e evolução através dos tempos. Aqui relembra as atribulações do género cómico que embora tendo nascido com propósitos moralizadores, criticando os vícios e incitando à virtude, rapidamente, quer pelo abuso dos autores, acusando bons e maus, quer pela dissolução e poder dos poderosos que não queriam ser criticados, se viram obrigados, depois de cultivarem a *Sátira*, a adoptar a “comedia nova”, seguindo as preceptivas do novo género.

Neste prólogo, Jorge Ferreira de Vasconcelos faz uso das preceptivas horacianas, e mostra conhecer a obra de Séneca, modelo seguido no renascimento para a tragédia, e as de outros autores, bem como a de comediógrafos, como Plauto e Terêncio.

²⁹² Sublinhado meu.

²⁹³ Vd. IV Parte - 4.6.1. Questões de enunciação no *Prologo da Comedia Ulysippo*.

3.2.3. – O Prologo na comédia clássica de António Ferreira²⁹⁴

António Ferreira (1528-1569) pouco nos diz no *Prólogo* que escreveu para a *Comédia de Bristo* ou *Fanchono*, saída do prelo de João de Barreira em 1562.²⁹⁵ Apresentado à guisa de prefácio, sem personagem, um único autor antigo é citado: o actor e poeta latino Lívio Andronico Roman. Não são citados outros nomes adequados quer ao género cómico, quer ao trágico, mas, chama a atenção para aquele que nos seus dias a “trouve”, supondo tratar-se de Sá de Miranda, seu mestre e amigo.

António Ferreira refere na dedicatória ao príncipe que a sua comédia foi “nesta vniversidade recebida & pubricada onde pouco antes se viram outras”. Para Adrien Roig, António Ferreira poderá estar a referir-se, não apenas à edição, do teatro de Sá de Miranda, em 1559, (na sequência da reflexão de Carolina Vasconcelos que como sabemos não teve conhecimento das edições de Coimbra), mas também a outro autor que inaugurou, com a *Eufrosina* em 1555, e com a *Ulysippo*, antes de 1561, o ciclo de publicações dedicadas ao teatro, ou seja, Jorge Ferreira de Vasconcelos, embora, “d’autre part, António Ferreira ne devait pas penser à la *Eufrosina*, à cause des difficultés de représentation de cette oeuvre”. (Roig, 1973:131) É difícil sustentar esta tese baseada num juízo de valor actual, tanto mais que é o mesmo Adrien Roig que insiste em constatar que António Ferreira retoma ideias precedentes que já se encontram na *Eufrosina*.

Para António Ferreira, a comédia é entendida como “a cousa em si tão boa, seguida de varões prudentes, authorizada pela antiguidade dos tempos”. Remata, também à boa maneira latina, dizendo não querer agradar a muitos, tão somente ter “por grande honra satisfazer a poucos”. No final de um prólogo não muito extenso, o autor dos *Poemas Lusitanos* oferece-nos, em três linhas, uma definição desta sua comédia:

A comedia e mixta, a môr parte della motoria, fundada nos acontecimentos do Mundo, que comumente correm (Ferreira, 1973:132).²⁹⁶

Ou seja, na sua comédia, veremos movimento, corpos a mexer, acções e não narração. Acções comuns e não heróicas ou nobres.

²⁹⁴ Segundo a edição de *La Comédie de Bristo ou L’entremetteur D’António Ferreira*, por Adrien Roig.

²⁹⁵ Constata-se que João de Barreira editou o teatro destes três autores: Sá de Miranda (1559), António Ferreira (1562), Jorge Ferreira de Vasconcelos, o *Sagrador* (1554) e *Comedia Eufrosina* (1555 e 1560) e *O Memorial* (1567). É de presumir que a *Comedia Ulysippo* possa ter igualmente saído da sua oficina entre os anos de 1556 e 1560. Tanto a *Bristo* como a *Eufrosina* e o *Sagrador* são dedicadas ao malogrado príncipe D. João.

²⁹⁶ Refere Adrien Roig que “Selon Acron, commentateur d’Horace, il y a six genres de comédie: stataria, pretexta, tabernaria, palliata, togata, motoria”. (Roig, 1973:133)

Como no Prólogo de *Os Estrangeiros* de Sá de Miranda, António Ferreira principia esta sua comédia expondo o argumento, e, finaliza-o à maneira canónica:

favorecei com silencio, pera que melhor julgueis. (Ferreira, 1973:134)

Adrien Roig, lembra que,

Très souvent la “loa” se terminait en priant le public bruyant des “pátios de comedias” de faire silence, pour mieux entendre les acteurs. C’était déjà le cas pour le Prologue du Phormion de Térence: “Prétez-nous votre concours, assistes-nous de bonne grâce en silence, pour que nous n’eprouvions pas un sort pareil à celui que nous avons lorsque notre troupe au milieu du tumulte dut quitter la place”. (Roig, 1973:134)

Lembremos que esta tradição se encontra em Sá de Miranda, pedindo a atenção e a calma aos espectadores com a interperlação “Ouvi e favorecei-me”, em *Os Estrangeiros*, e “Ouvi repousadamente” em os *Os Vilhalpandos*, o mesmo acontecendo nas comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos, de que é exemplo o remate de João D’Espera Deos “Agora dayme ouvidos prontos pera o que segue, fauorecendo o nouo Autor em noua invençam”, no *Prologo da Eufrosina*.

3.2.4. Diálogo dos prólogos

Esta incursão pela teoria da comédia, na primeira metade do século XVI, permite perceber como os comediógrafos renascentistas europeus e portugueses partilharam uma noção clara e precisa da teoria e da prática do género comédia, e de que forma essas noções se projectaram nas obras dos nossos dramaturgos quinhentistas.

Foi considerado aqui o género peninsular, através de alguns autores e obras de incontornável qualidade dramática, tendo em conta, sobretudo, a presença expressiva em quantidade e qualidade de informação, sobre preceptivas e práticas teatrais da época, como é o caso de **António Ribeiro Chiado** com *A Natural Invenção*, e o texto anónimo de o *Auto dos Sátiros*.

Depois de mostrar a presença de preceptivas no auto peninsular, assinalando ainda a reacção polémica dos diferentes cultores do modelo peninsular à forma clássica, procurei mostrar como essas preceptivas aparecem também noutras obras, sobretudo nos Prólogos destas comédias clássicas portuguesas, projectando-se aí, igualmente, uma teoria do género cómico.

No teatro em prosa, comparei e relacionei as comédias dos três clássicos, **Sá de Miranda, Jorge Ferreira de Vasconcelos e António Ferreira**, permitindo a leitura atenta das suas obras verificar a presença das preceptivas da comédia greco-latina nos prólogos das comédias clássicas portuguesas. Tomando como exemplo o *Prólogo* da primeira comédia de Sá de Miranda pode ver-se como por detrás dessa inovação havia um teoria, acompanhada por uma prática, completamente assimilada.

E se para Aires do Couto o prólogo de *Os Estrangeiros*, funciona como um verdadeiro “manifesto” da comédia humanística portuguesa (Couto, 2004:17) que dizer dos prólogos da *Aulegrafia* e da *Ulysippo*?

Voltemos ao início deste capítulo. Será que as “opiniões avulsas” sobre as preceptivas dramáticas portuguesas não deveriam merecer um trabalho mais sistemático e uma apreciação mais fundamentada? Será que afinal não temos mesmo uma teoria dramática no século XVI?

Em 1965, a obra *Preceptiva Dramática Española del Renacimiento y el Barroco*, oferece-nos um exemplo de um estudo cujo objectivo foi sistematizar informação com vista a reproduzir um corpo de doutrina dramática castelhana com coerência e vigor. Essas formulações foram sendo arrancadas de obras literárias diversas. Seguindo o trabalho produzido por Margarete Newels, Alberto Porqueras Mayo insiste que sobre esse corpo doutrinal importa perceber “no sólo «de dónde» han bebido nuestros preceptistas, sino también «de qué» es lo que en definitiva nos «han dicho» o, sobre todo, nos «han querido decir»”. (Porqueras Mayo, 1965:12)²⁹⁷

Em Espanha os protagonistas de onde emerge uma exposição de teoria teatral estão identificados. Entre outros: Marqués de Santillana - *Carta a Doña Violante de Prades*; Juan de Mena – *Preámbulo segundo a la Coronación*; *Prólogo da Tragicomedia de Calisto y Melibea*; López de Villalobos – *Proemio do Anfitrião* (1515); J. de Maldonado – *Hispaniola* (1519); Torres Naharro – *Propalladia*; Perez de Oliva; Villalón – *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* (1539); Miguel de Salinas – *Retórica en lengua castellana*; Timoneda – *Prólogo de Las Tres comedias* (1559); Juan de la Cueva – *El viaje de Sannio* (1585); López Pinciano – *Philosophía Antigua Poética* (1596) e Lope de Vega – *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609).²⁹⁸

²⁹⁷ No contexto castelhano “El trabajo más importante – columna fundamental para el estudio de las fuentes y relaciones de las ideas dramáticas – es el de Margarete Newels. (Porqueras Mayo, 1965:12)

²⁹⁸ Agradeço a Consolación Baranda ter posto à minha disposição material do seu curso na Universidade Complutense, cuja orientação sigo aqui. Remeto ainda para o estudo de Javier Huerta Calvo “Teoría y formas dramáticas en el siglo XVI”, de 2003.

Foi graças a estas fontes que Alberto Porqueras Mayo pôde certificar que “La teoría dramática española ofrece un *corpus* compacto, muy unido a la labor creativa”, concluído que “Ningún país en el mundo, por estos siglos, puede ofrecer una teoría dramática tan original y completa como España”. (Porqueras Mayo, 1965:31) Os outros aspectos prendem-se com a divulgação das raízes aristotélicas e horacianas, o conhecimento dos comentaristas do teatro latino e dos preceptistas italianos, aspectos que foram partilhados pelo lado ocidental da Península Ibérica.

Em Portugal alguns dos protagonistas já foram aqui assinalados: Gil Vicente, Chiado, Camões com *El rey Seleuco*; o autor anónimo de *Os Sátiros*; Sá de Miranda com *Os Estrangeiros*; Jorge Ferreira de Vasconcelos com a *Aulegrafia* e a *Ulysippo*; António Ferreira com a *Bristo*; sem esquecer o Padre Luís da Cruz, autor muito representado a partir de 1570. Em 1605, são publicadas em Lyon as suas obras, sob o título, *Tragicae Comicaeque Actiones*, onde se encontra um prólogo do autor “Ao leitor amigo e benévolo”, expondo os preceitos da poética que enforma a criação teatral do professor de Retórica o padre jesuíta P^a Luís da Cruz. Sobre esta teoria dramática, Rosado Fernandes refere que

“Luís da Cruz enuncia neste prólogo os princípios de uma nova poética, em que elementos antigos se combinam com nova concepção de teatro. Esses preceitos formais ditados pelos teorizadores da antiguidade, como Horácio, vão ser infringidos em benefício de um teatro de compromisso, de natureza moral e religiosa”. (Rosado Fernandes, 1989:23) ²⁹⁹

Em todos estes autores se encontra a preocupação de definir o género cómico, oferecendo uma preceptiva dramática portuguesa do Renascimento que urge resgatar e conhecer. Há pois, que fazer, um trabalho de sistematização em torno da preceptiva dramática portuguesa para o século XVI.

Não envergonha nem desmerece, bem pelo contrário, quando se compara as páginas da *Aulegrafia* e da *Ulysippo* escritas em meados do século XVI, com as páginas de Lope de Vega sobre a preceptiva dramática, em 1609. Não estão nos prólogos das comédias de Ferreira de Vasconcelos uma preceptiva dramática exaustiva à espera de interpelação?

²⁹⁹ Vd. a propósito “Doutrina clássica e espectáculo teatral: evocação de Luís da Cruz, S. J.” de Aires A. Nascimento, em 2005.

4. Jorge Ferreira de Vasconcelos e os seus modelos dramáticos:

Tem sido um exercício produtivo viajar pelos caminhos tomados pela comédia e reconhecer como esses autores e obras influenciaram os comediógrafos vindouros. Como se viu no capítulo anterior, da comédia greco-latina, recebida via Plauto e Terêncio, Ferreira de Vasconcelos recolheu lições e preceitos que se encontram espalhados ao longo do texto das suas comédias. Passando pelo teatro latino de Plauto e de Terêncio e continuando até à literatura dramática renascentista, este trajecto vai no sentido de identificar os modelos dramáticos do teatro de Vasconcelos.

4.1. Comédia greco – latina: De Epicarmo a Plauto.

O reaparecimento da comédia clássica no início do século XVI está intimamente ligado ao movimento renovador do Renascimento e à orientação erudita que procurava imitar os modelos literários da Antiguidade greco-latina: de um modo mais directo os autores latinos Plauto e Terêncio, mas também, ainda que de modo indirecto, os principais representantes da Comédia Nova Helénica (sobretudo Dífilo, Filémon e Menandro), aquela que foi a principal inspiradora da comédia latina. (Couto, 2004:20)

A personagem Parasito, que encontramos na *Comedia Ulysippo*, remonta a Epicarmo, uma herança plasmada através de Aristófanes, Menandro e Plauto. O estilo moralizador e o uso de sentenças morais atribuídos ao mais antigo comediógrafo grego cultivados por Menandro e Terêncio, serão a via seguida por Ferreira de Vasconcelos.

Mencionar um autor não quer dizer que se conheça a obra: em última instância trata-se de ecos da sua recepção. No entanto, é significativo que Teofrasto, o autor de *Os Caracteres*, a quem devemos os traços distintivos das personagens do teatro antigo, nomeadamente a do *inconveniente*, caracterizado pelo apetite e bajulice, que se encontra na já referida personagem Parasito, venha mencionado logo na *Comedia Eufrosina*.

O legado de Aristófanes como: o uso do Prólogo; a ideia do debate do tema central entre duas personagens (como é o caso do confronto entre Zelotypo e Cariophilo); o desfecho feliz com o autor pedindo aplausos à assistência, encontram-se nas comédias de Vasconcelos.³⁰⁰ Embora não usasse a *parábase*, ou seja, o momento mais satírico da comédia antiga, Vasconcelos inventa personagens como, o mordaz Momo, o Deus do sarcasmo, na *Aulegrafia*, pondo na sua boca a denúncia de vícios privados e públicos, com uma liberdade

³⁰⁰ Veja-se sobre a comédia grega antiga: “O Renascimento admirou e imitou Aristófanes. Erasmo e Rabelais foram os primeiros escritores a receber a sua influência. Erasmo admirava a linguagem e as ideias de Aristófanes”. (Freire:1985:280)

de expressão crítica e satírica deveras notável, que lhe valeria as entradas sucessivas nos *Índices Inquisitoriais*.

De Menandro herdou a lição da comédia nova, expressivamente apresentada e definida no Prólogo da *Ulysippo*, cujo Prólogo expositivo elucida, logo de início, os espectadores sobre o tema central da peça. O tema do amor, sobretudo o amor entre solteiros, o amor e o casamento, a pintura de caracteres também são uma herança do “filósofo da comédia”, tal como o gosto pelo uso de sentenças gnômicas, máximas de grandeza e de elevação moral.³⁰¹ Delicadeza e bom humor, decência e decoro, são alguns dos aspectos cultivados pelo comediógrafo grego, que Terêncio viria a adoptar e que são reconhecíveis no estilo de Ferreira de Vasconcelos. O próprio Menandro aparece mencionado na *Eufrosina* e na *Ulysippo*.³⁰²

De Plauto aprendeu a conceber a arte do enredo. A comédia plautina, tipicamente *motoria*, tem uma expressão muito significativa em muitas cenas da *Ulysippo*. Esta eficácia cômica é visível, por exemplo, na contra conspiração plautina, recriada com mestria na cena em que o velho Ulysippo escuta, escondido do seu “escritório”, o plano de sua mulher com Costança Dornelas para boicotar a dupla de devassos, e como este, mais tarde, se organiza com Astolfo, para minar esse mesmo plano. A personagem Mercúrio, do Prólogo do Anfitrião de Plauto, é a mesma personagem que protagoniza o Prólogo da *Comedia Ulysippo*. Por sua vez, o prólogo expositivo que se encontra nas três comédias de Vasconcelos também poderá ter sido inspirado por Plauto. Note-se que o comediógrafo latino aparece mencionado por duas vezes, inclusivé com citações do *Anfitrião*, na *Comedia Eufrosina*.

De Terêncio, leitor e tradutor de Menandro, colheu o humor delicado e brando, e o mesmo lado moralizador e sentencioso, bebido em Menandro. Uma escrita literária ao serviço de uma comédia *stataria* assente na elegância da língua, apelando à compreensão do texto e das personagens, são algumas das qualidades que encontramos a cada passo nas comédias de Ferreira de Vasconcelos. No *Prologo* da *Comedia Eufrosina* cita uma conhecida sentença que provém de Terêncio “Sou Davo, não Édipo” e no Prólogo da *Comedia Ulysippo* refere-se textualmente às “comedias de Terencio” sendo que uma das suas personagens, a donzela Gliceria, é nome de personagem na *Ândria* de Terêncio.³⁰³ A via terenciana é a via por excelência a partir da qual os comediógrafos do Renascimento, e mesmo antes, tiveram acesso

³⁰¹ Diz-nos António Freire que “É o período dos prosadores, da reflexão filosófica e moral; admite-se a poesia, mas com a condição de se aproximar da realidade pela verosimilhança”. (Freire, 1885:286)

³⁰² Vd. IV Parte – 2.7. - 12 razões e mais uma...sobre a teatralidade da *Comedia Eufrosina*, no que concerne à biblioteca teatral presente no texto. *Idem* na *Comedia Ulysippo*.

³⁰³ *A moça que veio de Andros*, segundo a tradução portuguesa de Walter de Medeiros.

ao texto das comédias, como ainda aos comentários que definiam o género. Já atrás foi referido o número avultado de edições de obras de Terêncio comentadas que se encontram na BNP, entendendo desse modo, a fortuna que esse tipo de obras teve em solo nacional.

Sabendo-se que a comédia latina retomou temas e personagens da Comédia Nova helénica, Aires do Couto, tratando do teatro de Sá de Miranda, mostrou como se verificou uma insistente revisitação desse repertório, em relação às personagens. Tomemos o exemplo da personagem tipo descrita como “o jovem apaixonado, inconstante e mimado, habitualmente libertino e gastador e que procura extorquir dinheiro ao pai”. (Couto, 2004:21) Quem quiser descrever a personagem Hypolito, da *Comedia Ulysippo*, não terá melhor nem mais completa síntese, pois na personagem vasconceliana se encontram todas essas qualidades. Este é apenas um, de muitos exemplos, da filiação dramática por via das personagens, que foram inspiradas nas comédias plautinas e terencianas.³⁰⁴

De Horácio aprendeu Vasconcelos a lição das preceptivas do género, segundo o que deixou escrito na *Eufrosina* “assi o diz Oracio na arte poetica” (*Eufrosina*, 1951:181), ou na *Ulysippo* referindo “a ley de Horacio” em relação ao género cómico; o uso de no final, pedir aplausos à assistência, materializado na expressão *Vos valete et plaudite*; o decoro de colocar certas cenas nos bastidores, retirando-as do palco e da visão do público; a regra dos 5 actos; a informação sobre a história e a evolução da comédia; o entendimento da arte como uma imitação da vida; a função dupla de entreter e instruir, a verosimilhança e, até, o comedimento de esperar uma década, para a publicação de uma obra. Um preceito preconizado por Horácio, e que não cumpriu, foi o de não colocar mais de três personagens em cena ao mesmo tempo.

Outros autores relacionados com o teatro exerceram influência na sua obra: Séneca, insistentemente nomeado nas três comédias, não como tragediógrafo mas como filósofo, Aristóteles, Cícero, Quintiliano que pugnava pela elegância da língua, etc. A presença de fontes clássicas, nomeadamente das que dizem respeito à comédia, história ou teoria da comédia, é uma constatação a que se vai chegando à medida que avançamos na leitura dos diálogos das suas comédias.

Eugenio Asensio, na edição da *Comedia Eufrosina*, interroga-se sobre o que Ferreira de Vasconcelos teria aprendido da comédia antiga. Para o lusitanista, a *Eufrosina* está sobretudo ligada à tradição celestinesca, pouco devendo à comédia clássica, a não ser algumas citações e “la división totalmente caprichosa en cinco actos”. (Asensio, 1951:LXI) Lembremos a propósito, que as comédias humanísticas não estavam divididas em actos, tal

³⁰⁴ Remeto para IV Parte – 4.7: 12 razões e mais uma sobre a teatralidade da *Comedia Ulysippo*.

como as de Terêncio ou Plauto, até que os impressores o fizeram, ou seja, foi quase no fim de Quatrocentos que essa divisão começou a impor-se. Quanto às outras duas comédias de Ferreira de Vasconcelos, e aqui são englobadas duas comédias muito distintas entre si, Asensio reconhece que se verifica uma evolução em relação às fontes usadas, pois “A la vieja comedia de Terencio se sentira más tarde ligado por su atención a los caracteres y su interés por los problemas familiares”. (Asensio, 1951:LX)³⁰⁵

Jean Subirats, no capítulo “Les sources dramatiques”, falando sobre a influência da comédia greco-latina em relação às comédias de Ferreira de Vasconcelos, oferece-nos uma inventariação de partes tomadas de empréstimo a Plauto e Terêncio usadas na *Comedia Ulysippo*: de Plauto, dezoito excertos da *Asinaria* e um excerto da *Menaechimi*, e de Terêncio três excertos da *Heautontimorumenos*, e seis do *Eunuchus*. Para Subirats a “*Asinaria*, source indubitable de *Ulysippo* parce que cette comédie de Vasconcelos contient, nous l’avons vu, un faisceau d’éléments qui s’y rattachent, offre aussi une illustration frappante des risques d’erreurs, par réfraction imaginaire, que font courir les oeuvres de la Renaissance”. (Subirats, 1982:85)

Recentemente, em 2007, Helena Costa Toipa no artigo “A influência da comédia clássica em Ulissipo de Jorge Ferreira de Vasconcelos” evidencia a presença clássica nesta comédia, nomeadamente através de uma série de episódios que têm paralelismo com a “Comédia dos Burros” de Plauto, e que se verifica também em *Os Vilhalpandos* de Sá de Miranda.

4.2. Comédia Humanística

No *Prologo* que escreveu para a edição da *Eufrosina*, Eugenio Asensio perguntava-se igualmente sobre o que Vasconcelos teria aprendido da comédia humanística, o teatro universitário e de colégio escrito em latim, patrocinado pelas Universidades de Coimbra e de Salamanca. Quanto a si, o contraste entre Zelotypo e Cariophilo já se encontra na comedia *Philodoxus* de León Battista Alberti, destinada a escolares salmantinos, e impressa em Salamanca em 1501, uma edição desconhecida dos italianos, que só a vêm a conhecer em 1588 por Aldo Manuzio. Trata-se de uma “comédia alegórica” em que Philodoxeos (nobre de alma, mas pobre) e Fortunios, (libertino rico), aspiram à conquista de Doxa. No final Doxa, a gloria, casa com Philodoxeos, enquanto Fortunius, surpreendido, será obrigado a casar com

³⁰⁵ A designação de “vieja” não tem nada a ver com as noções de comédia antiga de Aristófanes e comédia nova de Menandro.

Feme, o rumor. Segundo Asensio, desta obra ou doutra parecida, Ferreira de Vasconcelos poderá ter retirado o esquema da acção, embora, quanto a si a imensa distância da graciosidade da *Eufrosina*, se comparada com “el burdo cañamazo de Alberti”. (Asensio, 1951: LXI)

Na sua Introdução à *Comedia Thebayda*, Canet Vallés, falando sobre a evolução da comédia humanística durante o século XV e sua caracterização, entendendo-a como um bloco não homogéneo, mas uma série de experiências vindas de diversas proveniências, desde as éclogas virgilianas ao teatro romano de Plauto e Terêncio, tomando diferentes formas e estruturas, consoante a finalidade para que eram compostas (Canet, 2003:28), mostra como os recursos dramáticos da comédia escolar vêm a ser os mesmos que se encontram em obras como a *Celestina* e outras, embora com algumas diferenças pontuais, como por exemplo a categoria dramática do tempo. Ao apresentar as fontes da *Thebayda*, uma comédia humanística anterior à *Celestina*, este investigador valenciano, permite-nos descobrir aspectos e características que reconhecemos na *Eufrosina* de Vasconcelos, seguindo de perto o preconizado por Eugenio Asensio.

4.2.1. - *La Celestina*

É comum relacionar a *Comedia Eufrosina*, e praticamente só essa comédia (dadas as três edições em língua castelhana, mas também a reimpressão da edição *princeps* por Eugenio Asensio em Madrid, em 1951), com a Tragicomédia de Fernando de Rojas e também com *A Segunda Celestina* de Feliciano de Silva. O mote foi dado por Menéndez y Pelayo, e a crítica castelhana e a portuguesa foi aceitando a tese do autor de *Las Orígenes de la Novela* do início do século passado, quando afirmou que as comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos seguiam o modelo da *Celestina* e testemunhavam a profunda influência que a tragicomédia castelhana exerceu desde o início em Portugal. (Menéndez Pelayo, 1910: CCXXVIII)

Este exagerado nacionalismo de Menéndez y Pelayo é um pouco atenuado por Eugenio Asensio, quando afirma que “Ferreira de Vasconcellos, que había leído a Barros, se propuso componer una Celestina casta y optimista. Y así dos estudiantes de Derécho, fatigados de las áridas glosas de Bártolo y Baldo, dieron a España e Portugal las dos obras maestras de la prosa realista”. (Asensio, 1951: LVI)

Em *La originalidad artística de “La Celestina”* em 1962, Maria Rosa Lida de Malkiel segue o caminho trilhado por Menéndez y Pelayo, ao considerar como meras imitações celestinescas um número extenso de obras, incluindo neste lote a portuguesa *Eufrosina*.

Embora o trabalho desta investigadora goze de significativo reconhecimento, essa sua perspectiva tutelar tem vindo a suscitar alguma polémica quanto às comédias castelhanas, reacção que porventura terá ainda uma pertinência acrescida, no caso das três comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos.

Jean Subirats reage e rebate algumas das conclusões de Maria Rosa Lida de Malkiel, por esta considerar a *Celestina* como modelo da *Eufrosina*, independentemente do facto de se saber existirem “une série de remarques singulièrement restrictives” entre as duas obras. Para o lusitanista francês, uma perspectiva que, em última análise, elimina praticamente todas as outras fontes, não pode deixar de instalar incertezas. Embora não se sentindo em condições de inventariar todas as fontes literárias, como o fez em relação ao teatro latino ou mesmo com a *Officina* de Ravisius Textor, para si, não é aceitável um processo de análise, como o adoptado por Lida de Malkiel, que consiste em confrontar partes de texto parecidos, pois essa comparação poderá não constituir prova convincente, porque nunca saberemos se estamos face a uma influência directa, uma contaminação indirecta, ou mesmo semelhanças resultantes de empréstimos de tópicos de uma fonte comum não identificada. (Subirats, 1982:84)

Para Jean Subirats, é no teatro romano e na *Officina* de Ravisius Textor, de 1532 (um repertório escolar citado por Vasconcelos, Camões e Heitor Pinto), que se devem procurar as fontes indubitáveis das comédias de Vasconcelos e, não só, na *Celestina*. Em primeiro lugar porque a obra castelhana é herdeira de numerosas fontes latinas e medievais e, em segundo lugar, porque entre a *Celestina* e a *Eufrosina* há um corpo de “obras celestinescas” importantes que deve ser considerado. Uma constatação que a recente investigação castelhana tem valorizado.

Dois exemplos são oferecidos por Jean Subirats: o primeiro encontra-se na cena 2ª do IV acto, um momento em que a personagem Eufrosina, contracenando com Silvia de Sousa, evoca as heroínas que se suicidaram por amor. Subirats, pergunta se terá Vasconcelos plagiado a *Celestina*, ou se foram ambos, Rojas e Vasconcelos, buscar à compilação de Textor, ou às máximas de Valério Máximo, uma listagem de amores culpados. O segundo exemplo prende-se com o facto de que tanto na *Celestina* como na *Segunda Celestina* se fazem louvores ao vinho. A personagem Parasito na *Ulysippo* faz um elogio ao vinho provocando o comentário de Crisofilo “E vos dirlhe eis mais virtudes que a madre Celestina”. Para Subirats, esta coincidência tem a ver, sobretudo, com um tópico que corria desde a antiguidade, cuja matriz se encontra num monólogo de Leena, a velha personagem dionisiaca de Plauto, que cantando as delícias do vinho nunca mais vê a hora de o começar a beber. (*O Gorgulho*, 1991:50-60) Já houve ocasião de mostrar, no início da III parte - 1.1., como o

gosto pela bebida que se encontra em *Parasito* e em *Macarena* provém do arquétipo greco-latino.. A comédia humanística continua a tradição deste tipo de personagem. Na sua “Introdução” à edição da *Crísis a cortesã*, de Eneias Sílvio Piccolomini, de 1444, Manuel José de Sousa Barbosa diz-nos que, como boa fonte de cómico “temos a figura da alcoviteira Cântara, guardiã e administradora zelosa do prostíbulo, grande apreciadora de vinho, ao qual tece elogios desmedidos”. (Barbosa, 2010:23) Não esqueçamos que no caso português a presença desse traço distintivo encontra-se bem representado na vicentina Maria Parda, toda ela um pranto a propósito da escassez de vinho.³⁰⁶

O facto de Jorge Ferreira de Vasconcelos se referir à personagem Celestina atesta, antes de mais, a informação de uma das muitas leituras de referência do autor e o plausível reconhecimento por parte do leitor/público.

Jean Subirats questiona a pertinência das conclusões a que chega Maria Rosa Lida Malkiel na comparação efectuada entre a heroína da *Celestina*, a Melibea, e a Eufrosina, a partir de algumas “similitudes textuais”, de alguns excertos, como entre *La Celestina* e a *Comedia Ulysippo* ou mesmo a *Comedia Aulegrafia*, esquecendo os diferentes contextos, as diferentes naturezas e situações das personagens, como ainda a existência de novas personagens. Subirats, depois de comparar dois excertos, onde apenas encontra de comum a palavra “discreta” na personagem Aulegrafia e “discretas” na personagem Celestina, constata que ambas as personagens “Aulegrafia et Célestine dominant de leur stature exceptionnelle tous les autres personnages. Sur deux points au moins un rapprochement formel peut être tenté entre ces deux entremetteuses qui sont, l’une et l’autre, de grandes créations littéraires” (Subirats, 1982:94-95), concluindo, depois de comparar mais alguns excertos das duas obras, que “des similitudes existent sans qu’il soit possible de dire avec précision s’il y a influence directe, indirecte, ou rencontre de topiques”. (Subirats, 1982:97)

Voltando à primeira comédia, é evidente que a *Eufrosina* está construída num sentido completamente diferente da “maldita” *Celestina*. Vasconcelos opta por uma perspectiva optimista na *Eufrosina*, segundo a reflexão e defesa da língua portuguesa feita por João de Barros ao referir que “Verdade e ser em sy tam honesta e cásta: que parece nam consintir em sy hũa tál obra como celestina”. (Barros, 1540:55v.) De tal maneira as obras se encontram distantes e diferenciadas que, Rosa Lida Makiel conhecedora de ambas, acabará por reconhecer que de todas as “imitações”, a comédia portuguesa é a mais original, seguindo

³⁰⁶ Jean Subirats, em 1982, e Helena Costa Toipa em 2007 apresentaram uma comparação de excertos absolutamente convincente acerca das fontes clássicas que serviram de inspiração para esta personagem e outras da *Comedia Ulysippo*.

aqui o alvitre Pelayo, quando refere que, relativamente a outras imitações, a *Eufrosina* mostra um número muito menor de passagens isoladas.

Por isso, Subirats interroga-se sobre se Rosa Makiel acredita mesmo que Vasconcelos imitou Rojas, ou se o afirma “sans le remettre en question, un classement ancien et commode”, cujo propósito principal é “dégager non l’originalité de *Eufrosina*, mais celle de *La Célestine*”, ou seja, destacar sobretudo a originalidade da criação de Rojas porque, uma coisa é reconhecer o mérito da *Celestina*, outra coisa é, segundo Subirats, a “démarche fondamentalement impérialiste” de que enferma o trabalho e a visão da investigadora venezuelana, que tudo apresenta no sentido de encaminhar a comparação de uma série de obras para pugnar por uma sobre valorização da *Celestina* em detrimento de outros textos. Mesmo quando a investigadora reconhece as diferenças de carácter existentes entre Zelotypo e Calixto, insiste em querer encontrar uma influência directa da *Celestina* pelos traços de “melancolia, exaltação, preocupações literárias, devoção profana”, esquecendo que esses traços são os tópicos de todos os amantes cortesãos da comédia renascentista.

Por outro lado, outras razões concorrem para que se possa demarcar a *Eufrosina* do círculo das imitações celestinescas. *La Celestina* que começou com a designação de comédia, erro que o autor teve que corrigir pois nela se verificava a morte violenta de cinco personagens, mudando o título para tragicomédia, requer, forçosamente, personagens de diferentes naturezas, de diferentes comportamentos. Por isso, não faz sentido, a afirmação de que a personagem *Eufrosina*, que significa para o seu autor “alegria socegada”, possa ser um pálido reflexo da personagem Melibea! Que tem a ver a personagem Eufrosina com a Melibea? Pergunta Subirats com toda a pertinência. E se as duas personagens (jovens enamoradas) evoluem por caminhos radicalmente diferentes, têm comportamentos e naturezas antagónicos (suicídio de Melibea e casamento secreto de Eufrosina, com fim feliz), o mesmo poderemos dizer em relação aos galantes e aos criados de Vasconcelos que não cometem crimes como Sempronio e Parmeno. Não é, por isso, adequado fazer-se uma comparação entre personagens, já que cada uma delas está inserida numa visão do mundo com pressupostos e fins diferentes. É muito discutível quantificar ou medir a intensidade dos sentimentos dessas personagens porque, antes de mais, é necessário ter em conta o género que Vasconcelos estava a cultivar. Zelotypo não é Sempronio e o mesmo se poderá dizer em relação a outras personagens. Jean Subirats relembra que até as moças do rio são personagens honestas, ao contrário das personagens de Rojas, que são prostitutas a cargo da Celestina. A única cortesã que se encontra nas comédias de Vasconcelos é Florença, jovem dama explorada por uma mãe proxeneta, e que é inspirada, sem dúvida, pela *Asinaria* de Plauto.

Comparar a personagem Philtra com a personagem Celestina também se torna pouco produtivo pois, embora sejam ambas alcoviteiras, pertencem a mundos diferentes e são-lhes entregues projectos (papéis) diferentes. Não é difícil constatar que Philtra está muito mais próxima de Macarena da *Ulysippo* “littéralement rattachée à l’Asinaria de Plaute, que de Celestine” (Subirats, 1982:106), e não nos podemos esquecer de que Vasconcelos tinha modelos inspiradores à mão: as personagens que Gil Vicente lhe oferecia como Brízida Vaz, Maria Parda ou Branca Gil, ou que eventualmente conheceria do próprio ambiente lisboeta.

4.2.2. - A *Segunda Celestina*³⁰⁷

A *Segunda Celestina* mudou o conceito de amor que se encontrava na obra mãe, *La Celestina*. Segundo Eugenio Asensio e Jean Subirats, a comédia de Feliciano de Silva inspirou mais directamente Ferreira de Vasconcelos do que a tragicomédia de Rojas. Alguns aspectos poderão aproximar as duas obras, como as personagens das moças do cântaro, presentes na *Segunda Celestina* e na *Comedia Eufrosina*, e que já aparecem em outras obras como o *Tractado de Arnalte e Lucenda* de Diego de San Pedro. (Subirats, 1982:110) Quanto à *Ulysippo*, as duas cenas do assalto envolvendo um episódio com uma porta, poderão ter sido tomadas também da obra de Feliciano de Silva, mas convém saber, lembra Subirats, que este mesmo episódio pode ter sido inspirado na novela do *Décameron*. E, embora o contexto cómico da cena aproxime as duas obras, “Il n’est pas impossible que la comédie de Feliciano de Silva ait rappelé, et donc inspiré à Vasconcelos ce trait qu’il connaissait déjà. Ici la source n’est plus vérifiable”. (Subirats, 1982:122) Em relação à *Aulegrafia*, esta comédia de Vasconcelos pouco tem da *Segunda Celestina*. Embora haja algumas frases que façam lembrar a composição de Agrimonte, ou jogos de palavras em que é utilizado, por exemplo, o vocábulo “prima”, em verdade, esses jogos de palavras, segundo Subirats, atravessam e estão presentes nas duas literaturas.

A clarificação de algumas das interrogações levantadas por Jean Subirats encontramos-la, de forma indirecta, na *Introdução* que Consolación Baranda escreveu para a sua edição

³⁰⁷ Consolación Baranda oferece alguma informação sobre o autor. A dado passo da sua *Introdução* informa-nos que Feliciano de Silva conheceu Montemayor “También Montemayor le conoció personalmente, a juzgar por el «Epitafio» y la «Elegía» que le dedica tras su muerte”. (Baranda, 1988:32) Lembremos que o escritor e intérprete musical português, autor da *Diana* é de Montemor-o-Velho e que tendo partido para Castela regressou a Portugal com a comitiva da Princesa Dona Joana em 1552, regressando com ela após a tragédia da morte do Príncipe D. João, em 1554. Sobre Jorge Ferreira de Vasconcelos recai a tese da possibilidade de ter nascido em Montemor-o-Velho.

comentada da *Segunda Celestina* em 1988.³⁰⁸ Nesse texto, encontram-se argumentos de índole vária que serviram à autora para posicionar a *Segunda Celestina* face ao modelo, ao género e às imitações celestinescas, bem como, questões pertinentes e argumentos de valia que, por interessarem a este trabalho, serão resgatados, pelo menos alguns deles, para a nossa leitura das comédias de Vasconcelos e suas fontes.

Fernando Arrabal, no *Prólogo* que escreveu para a referida edição da *Segunda Celestina*, congratula o “brillante ensayo” de Consolación Baranda, duplamente meritório por revelar um autor esquecido como Feliciano de Silva, e a sua “obra dramática”. Sintomático e significativo, é o facto de que é como “obra de teatro” que o dramaturgo qualifica a *Segunda Celestina*. Provocação? polémica? Ou simplesmente uma avaliação acertada vinda de um profissional do mesmo ofício?

Na *Introducción* de Consolación Baranda, diz a autora que a obra pagou um preço por ser entendida como uma imitação servil da *Celestina*, tanto mais que a herança crítica do romantismo considerava a originalidade como base do mérito literário. Ainda que seja uma imitação, mostra-nos como a obra contraria a *Celestina* e como nela se verifica uma “absoluta falta de respecto hacia el modelo”. (Baranda, 1988:34) Feliciano de Silva altera a história, pois, afinal a personagem Celestina não morre, ou seja, não é morta às mãos de Pármene e Semprônio, como acontece na obra de Rojas, como também não se verifica nenhum dos desfechos trágicos com as outras personagens, o que quer dizer que a natureza, o comportamento, e as motivações das personagens são completamente distintas nas duas obras. Segundo Consolación Baranda, esta “modificación pragmática” mostra uma atitude de liberdade face ao modelo, fazendo da *Segunda Celestina* uma obra “muy diferente en talante e intenciones”.

Um outro aspecto muito interessante, e que é clarificado nesse seu ensaio, reporta-se à velha questão do género literário. Diz-nos Consolación Baranda que em Espanha a questão não é consensual, embora *La Celestina* tenha alcançado, maioritariamente, estatuto dramático. A autora do artigo rastreia as diferentes opiniões sobre a *Segunda Celestina*, como a de Pellicer, dizendo terem sucedido à *Celestina* “otras comedias en prosa que, como ella, no pretendían ser representables en un escenario (Baranda, 1988:35), até à opinião seguida por

³⁰⁸ Reedição por Consolación Baranda, realizada a partir da edição *Príncipeps* (edição comentada numa Tese de Doutoramento, mas nunca publicada). Consolación Baranda consultou todas as edições quinhentistas: 1534 – edição *princeps* - Medina Del Campo; 1536 - 2ª. Ed. – Veneza; 1536 – 3ª Ed. – Salamanca por Pedro de Castro; 1540 ou 50 – 4ª. Ed. Amberes. Em 1559 a obra foi incluída no *Índice* de Valdés.

Marcel Bataillon e P. Heugas, ou Barrera y Leirado que no seu *Catálogo* a inclui como obra de teatro.³⁰⁹

Consolación Baranda relembra ainda que outros autores optaram por classificá-la como novela. Aribau chamou-a de “novela lupanaria” e Amador de los Ríos escreveu que a *Segunda Celestina* pertence a um grupo de obras que “prosiguieran el cultivo de la novela, tal como la había desarrollado Hernando de Rojas”, enquanto para Bartolomé J. Galhardo pode ser ambas as coisas “esta comedia o llamémosla novela dramática” (Baranda, 1988:35). cremos que foi face a este contexto que Eugenio Asensio acabou por classificar a *Comedia Eufrosina*, também, como “novela dramática” (Asensio, 1951:LIX), designação que viria a ser retomada e repetida à exaustão pela crítica portuguesa.

Maria Rosa Lida de Makiel, seguindo as pisadas de Menéndez y Pelayo, cria um subgénero “genero celestinesco” e, a estas imitações, chama-lhes “acção dialogada em prosa”, uma designação já por si teatral, e muito parecido com a que Lope de Vega havia baptizado a sua *Dorotea*. Veja-se a propósito que para Javier Huerta Calvo, a *Celestina*, é o ponto mais alto de ambiguidade literatura/teatro (Huerta Calvo, 1984:24). Conclui Consolación Baranda que a ambiguidade entre novela e teatro se encontra em todas as Histórias da Literatura castelhanas recentes. Tal é o caso português, nomeadamente encontra-se a utilização destas diferentes designações em relação às comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos.

Começando por questionar o tipo de recepção crítica atrás exposta, Consolación Baranda contra-ataca enfatizando doutra maneira a questão. Quanto a si, dado que o género acaba por ser um “concepto diacronico”, variando a sua caracterização consoante a época, há que ter atenção sobretudo ao que o autor diz e às suas intenções, ou seja, “es necesario dar un margen de confianza al escritor cuando teoriza sobre su propia obra”. Lendo a “Carta proemial” fácil se torna ver as intenções de Feliciano de Silva, quer quanto ao género “otros representavam las comedias en los teatros...”, quer quanto aos autores “Terencio e Plauto y otros que escribieron comedias en los teatros”, ou quando refere que “debaxo de este estilo (...) en tal representación, esta segunda comedia de Celestina escribí...”; uma carta proemial

³⁰⁹ Pode ler-se no *Catálogo Bibliográfico y Biográfico del Teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, 1860 de Cayetano A. Barrera y Leirado, nas páginas 155-156, informação vária sobre Jorge Ferreira de Vasconcelos, nomeadamente, a menção à edição de 1555. Provavelmente foi nesta obra e no Catálogo manuscrito da Biblioteca Nacional de Madrid que Eugenio Asensio encontrou a informação que o levou à consulta da *editio princeps* da *Comedia Eufrosina*. Também se encontram nesse catálogo outras referências às comédias portuguesas de Vasconcelos. Consta a “Aulegrafia /Comedia). – Ferreira de Vasconcelos” (Barrera, 1860:529), diferentes edições da Eufrosina, e a mais curiosa menção é a seguinte: “Peregrino. – *Comedia portuguesa. – Inédita. – Jorge Ferreira de Vasconcelos*” (Barrera, 1860:572), possivelmente baseada nas informações de Barbosa Machado quando este se refere, em 1747, à obra: “Peregrino”. Livro curioso, escrito no estilo da Eufrosina. M. S.”.

onde expõe os distintos géneros dramáticos, cujo objectivo é seguir o tópico horaciano de “enseñar deleitando”, colocando o texto na tradição do teatro latino de Plauto e Terêncio (Baranda, 1988:37). Note-se que Ferreira de Vasconcelos insere este tipo de informação nomeadamente nos Prólogos das suas comédias.³¹⁰

O tipo de proémio atrás referido tinha uma larga tradição na Idade Média, que diferia da tradição dos Prólogos do teatro latino, pois, “Los prólogos de Plauto y de Terencio tienen una clara función dramática, ya conocida a principios del siglo XVI, que había sido sistematizada por Badius en sus “Prenotamenta” a la edición de Terencio (Lyon, 1502), reeditada muchas veces” (Baranda, 1988:37). Miguel Ángel Pérez Priego, em *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz* de 1982, refere os quatro tipos de *Prólogos* preconizados por Badius, a saber: *commendativus*, encarecendo o autor e a obra; *relativus*, onde se repreendia os adversários ou detractores ou se agradecia à audiência; *argumentativus*, quando se expunha o argumento da obra (considerado o mais adequado) e o *mixtos*, uma combinação dos três anteriores. (Baranda, 1988:37)

Justamente, na *Comedia Eufrosina*, encontra-se um *Proemio* endereçado ao Príncipe D. João, à maneira das comédias humanísticas escritas em prosa latina, mas também, já dentro da estrutura da ficção, um *Prologo* apresentado por Joã D’Espera Deus. Verifica-se neste *Prologo* a inserção de todas as categorias preconizadas por Badius, pelo que podemos constatar que o nosso comediógrafo escreveu um *Prologo mixtus* à maneira de Plauto e Terêncio, com a clara função dramática de expor o argumento da obra e de dar início à acção, completamente distinto quer do da *Celestina* quer do da *Segunda Celestina*.³¹¹

Segundo Consolación Baranda, as características do Prólogo da *Segunda Celestina* mostram que esta não estava destinada à representação, lembrando, no entanto, como Feliciano de Silva reclamava para a sua obra o estatuto de comédia, “como lo eran las de Plauto y Terencio, según una concepción de los géneros dramáticos distinta de la actual”. (Baranda, 1988:38)

Consolación Baranda refere a que a representação não define o carácter dramático de um texto, apoiada em autores coetâneos como Francisco Villalobos que, na tradução do *Anfitrión* de Plauto (Alcala 1517), elimina o Prólogo original, por estar a pensar numa leitura e, no entanto, o texto não deixa de ser uma comédia. Somente Torres Naharro, na primeira metade do século XVI, “defenderá que la comedia ha de ir unida a la representación”, ao

³¹⁰ Vd. III Parte – 3. 2.2. O *Prologo* na comédia clássica de Jorge Ferreira de Vasconcelos.

³¹¹ Vd. III Parte – 3. As Preceptivas nas obras dramáticas portuguesas do século XVI e IV Parte - 2.6.1. Questões de enunciação no *Prologo* das *Comedia Eufrosina*. *Idem*, *Comedia Aulegrafia* e *Comedia Ulysippo*.

contrário de Pinziano para quem “o carácter dramático reside en el texto”. Por fim, Consolación Baranda chama a atenção para o próprio título que insiste na classificação do género: *Segunda Comedia de Celestina*.

Encontra-se neste estudo uma atitude coincidente com a preconizada por Jean Subirats em relação à *Eufrosina*, *Ulysippo* e *Aulegrafia*, pois Consolación Baranda acabará, igualmente, por discutir os critérios de Maria Rosa Lida de Malkiel de agrupar sob a designação de “imitaciones” um conjunto de obras com argumentos parecidos, escritos em prosa e em forma de diálogo, insistindo na presença de traços distintos da *Celestina* nessas imitações, sem dar a devida importância a essas diferenças e aquilo que podem trazer enquanto novidade ou ruptura. Tanto mais que, numa época em que rivalizam soluções alternativas, e que é marcada por um forte desejo de experimentação, de inovação ou de renovação, o conceito de género literário³¹² em relação à comédia humanística mostra ser de escassa utilidade, pelo que é necessário ter em conta em relação a cada autor “cómo se articulan sus ideas en el contexto histórico-literario de la época”. (Baranda, 1988:36)

É claro que se encontram correspondências entre as obras, mas isso, não será antes de mais o reflexo de uma herança comum? É ou não verdade que permanentemente o humanista Jorge Ferreira de Vasconcelos mostra o domínio de uma cultura portentosa integrando nas suas obras variadíssimos aspectos constituintes da comédia humanística em prosa?

4.2.3. –A *Comedia Thebayda*

José Luis Canet Vallés, na sua Introdução à edição de *La Comedia Thebayda* refere que a leitura desta obra levanta a velha questão sobre a precedência totalitária da *La Celestina* face às outras comédias castelhanas, interrogando-se, como já o tinha feito Consolación Baranda, em relação à *Segunda Celestina*, sobre a real dimensão dessa influência

Nadie puede cuestionarse, ni aun mínimamente, que la *Thebayda* no tenga una deuda com la *Tragicomedia* de Rojas, pero quizás la tenga más con una tradición escolar o humanística universitaria. Para A. Deyermond, la *Celestina* «tanto su título originario (que fue de *Comedia de Calisto y Melibea* aun antes de llamarse *Tragicomedia*) como su forma dialogada indican su origen: al parecer, empezó siendo una tentativa de escribir en

³¹² Refiro a propósito, o estudo de Vanda Anastácio, “Aspectos da História dos Géneros do século XVI ao século XVIII”, sobre a oposição tratados/textos poéticos, ou seja, “o desfazamento existente entre as obras teóricas e normativas disponíveis em cada momento e a prática sua contemporânea”. Um estudo apoiado na reflexão de Maria Lucília Pires em *Da poética Barroca* de 1996 que, na página 15, refere o seguinte: “O texto teórico traça geralmente um ideal, um modelo perfeito, num discurso de comedimento que busca o equilíbrio entre forças em tensão. Mas o texto literário é, quando muito, a realização contingente desse modelo; é muitas vezes a quebra do equilíbrio ou a clara violação do ideal teórico”. (Anastácio, 2006:56)

castellano una comedia humanística a imitación de las piezas con las que los escritores latinos de la Italia renacentista estaban renovando las tradiciones de la antigua Roma». (Canet Vallés, 2003:73-74)

Para o investigador valenciano, é um lugar-comum a crítica literária referir-se a uma série de obras como meras imitações de uma só, *La Celestina*. Mas, dizer isso não basta. É preciso dizer o que imitam, o que ignoram, e o que pretendem com as novidades que incorporam. Para Canet Vallés a *Thebayda* deriva da comédia humanística, que “se basa en las preceptivas dramáticas medievales, donde la *imitatio* es una figura básica dentro de la retórica”. (Canet Vallés, 2003:74) Exumando todo o passado e a tradição da comédia humanística, mostra como personagens, trama e argumento, o estilo dramático e o didactismo estão presentes na *Thebayda*, como na *Celestina*, e, podemos acrescentar a *Comedia Eufrosina*. Lembremos que segundo Eugenio Asensio, o jovem Ferreira de Vasconcelos bem podia ter ido buscar uma das ideias centrais da comédia ao *Philodoxeos* ou a uma outra obra parecida.

Na comédia humanística já se encontram personagens como: o galã ou jovem enamorado, refugiado na sua câmara, sem dormir, a falar consigo próprio, o que reconhecemos, imediatamente, como características presentes na personagem Zelotypo na *Eufrosina*, como na *Celestina*. A jovem enamorada, cuja beleza física é responsável pelo súbito enamoramento do jovem, é, também, a razão evocada pelo mesmo Zelotypo; e outras situações vividas pelas personagens como, por exemplo, o “mal de amor” que, de igual modo, se estende à classe social inferior de criados e amigos.

Há também em ambas as comédias, o uso da retórica em cada uma das situações de conflito amoroso, bem como o uso de cartas trocadas entre os apaixonados, o conflito interno entre a razão e a emoção, com vista a vencer o vício da sensualidade, moralizando os costumes e os debates sobre a mulher. (Canet Vallés, 2003:35)³¹³

A propósito da função didáctica da comédia humanística, Canet Vallés assinala que a sentença é usada com profusão, sendo mesmo a utilização de adágios e sentenças uma das figuras chaves da retórica, ao ponto de que quanto mais exemplos, sentenças, provérbios e refrões se incluíssem no texto, organizados de forma conveniente, mais perfeita seria a comédia, embora, quanto a si, sob o ponto de vista actual, são factores que a fazem mais

³¹³ Consolación Baranda refere que Ovidio na sua *Ars amandi* estabeleceu a importância das cartas e dos conhecimentos da retórica para a conquista amorosa, lembrando justamente o exemplo oferecido pela *Comedia Eufrosina*, no episódio em que Cariophilo insiste com Zelotypo para que este escreva uma carta de amor à sua amada Eufrosina. (Consolación Baranda, 1988:66) Nessa cena 2ª do III acto, justamente, uma das autoridades evocadas para a escrita da “carta d’amores” refinada é o tantas vezes citado “Ouidio”.

pesada e menos ágil (Canet Vallés, 2003:57). Também o debate a que se entregam certas personagens de Ferreira de Vasconcelos versando temas como a fortuna e os fados, o livre arbítrio, o amor e as suas diferentes concepções, apoiado nos exemplos da Bíblia, Santos Padres e autores clássicos fazem parte do lote de temas que preocupavam os humanistas.

A comédia escolar começa a sair do âmbito da universidade, até aí cumprindo funções de apoio ao estudo de disciplinas como a retórica e a filosofia moral e, por influência italiana, debaixo do novo espírito humanista, passa a estender-se também a outros circuitos e cumprindo novos propósitos. Nesse sentido, “La *Comedia Thebayda* es una obra que engarza com la tradición de la comédia humanística escolar, si bien con las modificaciones específicas del ambiente español, y pensada, además, para educación de príncipes o de la nobleza”. (Canet Vallés, 2003:63) Esta nova utilização da comédia, dirigida à educação do príncipe, uma comédia humanística, utilizando a prosa cômica “procedente de Italia, cuyo máximo deseo es apartar la «barbarie» mediante la instrucción”, adequa-se muitíssimo bem às comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos, seja à *Eufrosina*, que aliás foi dedicada ao príncipe D. João, como a *Aulegrafia*, toda ela tratando de amores e intrigas aúlicas, ou mesmo a burguesa *Ulysippo*, cuja moralidade nasce do seu próprio género. Em resumo,

El teatro renacentista fue un arte aristocrático, se desenvolvió en la corte de los reyes, en las mansiones de los nobles y en las grandes escuelas o universidades. Estas obras se escribían para espectadores con una cierta educación, capaces de comprender las citas de las culturas griegas y romanas. Highet, muy acertadamente, concluye: «el teatro culminó cuando en cada uno de los países occidentales la influencia clásica llegó al espíritu de la nación mezclándose com él y ayudándole a expresarse com mayor elocuencia. (Canet Vallés, 2003:79-80)

Canet Vallés reclama em relação à *Thebayda* uma autonomia face à *Celestina* pois, para si, esta “no es el único modelo”. Embora as duas obras partilhem a mesma intenção de construir uma comédia humanística em língua vulgar, a *Thebayda* diferencia-se e afasta-se da obra modelo pelas suas preocupações didáticas e morais, funcionando como obra de educação de príncipe, embora ambas provenham de “una misma tradición, y cada una de ellas adquirirá unas peculiaridades distintas según la intencionalidad de sus autores”. (Canet Vallés, 2003:84)

Exactamente a mesma tradição em que se inserem as comédias portuguesas de Ferreira Vasconcelos. A *Eufrosina* tem particularidades que a aproximam tanto da *Celestina*, como da *Thebayda* ou da *Segunda Celestina*, mas é também o reflexo do fundo comum que serviu de modelo, quer a essas comédias quer a muitas outras.

Segundo Consolación Baranda, em Menéndez y Pelayo “El concepto de imitación no tiene perfiles claros, pues ahí entran desde versificaciones de la Tragicomedia, hasta las que imitan rasgos de intriga, estructura, estilo o personajes, pasando por las que aluden como referente al prototipo o compiten con él, o incluso imitaciones perdidas”. (Consolación Baranda, *apud*, Vian Herrero, 2008:412) Esta “indefinición genérica” passa pela “fluidez de límites en el caso de las imitaciones; por ejemplo: «la Ulissipo» como la «Aulegraphia», sobre todo esta última, tienen con La Celestina una relación no directa y específica, sino genérica”. (Baranda *apud* Vian, 2007:413) Num artigo que comemora os cem anos de *Orígenes de la Novela*, as autoras recordam o legado de Menéndez y Pelayo quanto ao nosso comediógrafo “Ferreira de Vasconcelos es un imitador deliberado de «La Celestina», y sus comedias son extensos libros, destinados a la lectura únicamente» (...); cree en su destino para una lectura pública de estudiantes o profesores de la Universidad de Coimbra”. (Baranda *apud* Vian, 2007:414) Com base em elementos de dramaticidade, assinala a seu juízo que obras considera ou não representáveis, oferece a designação de “novelas” para algumas, uma classificação herdada de Aribau, insistindo que algumas são obras para serem lidas, tópicos que viriam a ter uma aceitação e divulgação ampla na crítica portuguesa até aos nossos dias, repetindo à exaustão esse veredicto centenário.

4.3. - Comédia italiana à maneira clássica: Ariosto

Ariosto, auctor do Orlando furioso, escreveu também cinco comedias, nas quaes procurou reproduzir as scenas de theatro romano, que todas se passavam na rua, defronte das casas dos principais personagens. N'ellas se encontra a mesma liberdade de expressão e se vêem copiadas as mesmas figuras; amos, escravos, parasitas & c.. (Miranda, 1980:20)³¹⁴

José da Costa Miranda, em “Ludovico Ariosto, Commedie: algumas considerações e alguns apontamentos acerca da sua presença em Portugal”, refere que o teatro de Ariosto teria entrado em Portugal pela mão de Sá de Miranda, lembrando que já em Itália este havia aprendido as lições de Ariosto comediógrafo. Neste seu artigo, assinala que esta influência se estendeu a António Ferreira, embora este não o tenha mencionado, frisando que “Não se referir Ferreira ao Ariosto não nos deverá surpreender. Dir-se-ia que era tendência sua. Mas que o aproveitava, é um facto”. Depois desta constatação, interroga-se o autor do artigo se

³¹⁴ Citado por Costa Miranda in nota (47) “Camões e «Os Lusíadas». Ensaio historico-critico-litterario, Lisboa, 1872, p. 13”. (Miranda, 1980:20)

seria lícito procurar “relações, declaradas ou ocultas, com o Ariosto no teatro português quinhentista”. (Miranda, 1980:17)

A esta sua interrogação haveria de responder alguns anos mais tarde, noutro artigo que intitulou “Astolfo, personagem da Ulissipo” de Jorge Ferreira de Vasconcelos: Um reflexo do «Orlando Furioso» de Ariosto”, contextualizando a *Comédia Ulysippo* numa linha literária italiana, portadora de uma “Derivação literária prestigiosa”,

Julgo que, ao escolher o nome de Astolfo, para o compadre de Ulysippo, com ele dividindo devaneios e práticas de ilícitos actos amorosos extra-conjugais, mais, simultaneamente, de modo eloquente, exortando-o à prudência, Jorge Ferreira de Vasconcelos teria transportado para o entrecho da *Ulissipo*, na figura de Astolfo, uma consciente influência literária recebida em Ariosto, ao longo de uma leitura, atenta, do *Orlando Furioso*. (Miranda, 1992:153)

Lembra que Subirats havia escrito que ambos formam na comédia de Vasconcelos “o par clássico de velhos, tentados pela concupiscência”, que “sob a capa de respeitabilíssimos chefes de família, num figurino naturalmente herdado da velha comédia clássica mas, não menos vigente na moderna comédia quinhentista, em língua vulgar, tocada para diante pelos autores italianos” (Miranda, 1992:151). Tal como o fez em relação a António Ferreira, Costa Miranda não deixa de referir a dívida literária de Ferreira de Vasconcelos em relação a Ariosto, uma dívida que, igualmente, Vasconcelos nunca referiu.

Mas, não é só no teatro que se verifica uma ligação estreita entre Vasconcelos e Ariosto. Segundo Isabel Almeida, também noutro género, o narrativo cavaleiresco, se pode verificar a presença de Ariosto, pois, “Conhecida é a relação (não confessada) do *Memorial das Proezas da Segunda Tavola Redonda*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos, com o *romanzo* de Ariosto”. (Almeida, 2007:233) Um deleite “decerto fruído por Vasconcelos na sua versão original, e não na tradução castelhana”, que lhe serviu para imitar Ariosto, traduzindo passos inteiros do *Orlando Furioso* para o *Memorial*.

Note-se que para Jean Subirats “Le fin lettré épris d’art dramatique qu’était Vasconcelos ne pouvait que s’intéresser vivement à ces oeuvres si nouvelles qu’Humanistes et Courtisans avaient accueillis avec admiration” (Subirats, 1982:123), constatando assim, a ligação forte de Vasconcelos aos autores italianos.

4.4. - Comédia portuguesa à maneira italiana e clássica: Sá de Miranda

Eugenio Asensio refere que foi face a dois escritores, Gil Vicente e Sá de Miranda, que Jorge Ferreira de Vasconcelos teve que “afirmar su originalidad”. O nosso comediógrafo, deverá ter tido a oportunidade, embora muito jovem, de apreciar as graças da linguagem de Vicente, a sua veia crítica e satírica, deixando-se inspirar quer pelos moços de *Quem tem farelos*, para as suas personagens de criados, como também para outras personagens, como por exemplo, a Philtra. Mas o lusitanista castelhano lembra que o cortesão refinado, o literato educado na admiração dos clássicos, separa as águas e, logo na sua primeira comédia, João D’Espera Deus proclama ao entrar, que não saúda com «mantenha» como os pastores dos autos, senão que beija as mãos, oferecendo comédia em prosa, embora “no mais maçorral estilo”. Não há dúvida que “Su nueva invención estava programáticamente más cerca de Sá de Miranda”. (Asensio, 1951: LXII)

Na *Comedia Aulegrafia*, Jorge Ferreira de Vasconcelos deixa testemunho da admiração em relação ao poeta e à novidade que entretanto havia trazido para o país,

D. Galindo – Gintil poeta he o Boscão.

D. Ricardo – Gracilaso levalhe a boya.

D. Galindo – Ambos me satisfazem: cada hum por sua via. Mas se me desseys licença, não lhe dou a fogaça do nosso Francisco de Sâ de Miranda, de seu estilo sentenceoso, & muy limado, & nouo.

D. Ricardo – Achareys muytos contra vossa opinião.

D. Galindo – Basta ser natural, para ser contrariado. (*Aulegrafia*, 1619:128)

Este excerto, para além de evidenciar o defeito português de se preferir sempre o que é de fora em detrimento do “natural”, evidencia eloquentemente o reconhecimento de Vasconcelos face a Sá de Miranda. Crabée Rocha referia, em 1958, que as comédias de António Ferreira, de Jorge Ferreira de Vasconcelos e até de Luís de Camões, não se compreenderiam sem o esforço pioneiro de Miranda. Um quarto de século antes, Mendes dos Remédios, a propósito das sintonias verificadas na *Comedia Eufrosina*, em relação às duas comédias de Sá de Miranda, interrogava-se:

Que relações poderiam ter tido os dois autores, o nosso Poeta e o dramaturgo daquela extraordinária e valiosíssima peça teatral? A obscuridade que envolve o nome e acções de Jorge de Vasconcelos nada nos permite afirmar de positivo, mas não será demasiado arrojo, pela aproximação das suas obras respectivas, que aqui vamos fazer, deduzir que os

dois seriam por ventura amigos, gostando um deles de reproduzir e citar o outro, pois não podem atribuir-se a mera casualidade tantas dessas citações. (Remédios, 1933:1071)

Sá de Miranda é caracterizado pelos autores da 2ª metade do século XVI como um mestre. Embora Jorge Ferreira de Vasconcelos não pertença à geração do poeta dramaturgo, no entanto, ambos os escritores fazem parte da Corte. As diferentes idades podiam impedir um convívio e amizade pessoais, mas não o contacto com a obra. O jovem cortesão Ferreira de Vasconcelos, em 1540, fazia parte da casa do Infante D. Duarte, o mesmo Infante a quem Sá de Miranda endereça uma carta oferecendo-lhe a sua comédia *Os Vilhalpandos*.³¹⁵ Deste modo, Ferreira de Vasconcelos poderia ter lid, na biblioteca do Infante D. Duarte, os manuscritos das duas comédias: o exemplar de *Os Vilhalpandos* enviado pelo próprio Sá de Miranda e o manuscrito da primeira comédia pois, a edição de *Os Estrangeiros* é só de 1559, quando já a *Eufrosina* havia sido escrita e editada. Outra coincidência de percurso, prende-se com o facto de Sá de Miranda, por volta de 1552, ter reunido o mais importante da sua obra poética a pedido do jovem Príncipe D. João, partilhando o mesmo mecenas com o nosso comediógrafo.

A comparação das duas comédias de Sá de Miranda com a “extraordinária e valiosíssima peça teatral” de Vasconcelos, a *Comedia Eufrosina*, (note-se que não refere a *Comedia Ulysippo*), permitiram a Mendes dos Remédios afirmar que ambos se conheceram, e subscrever a conjectura de Carolina Michaëlis de Vasconcelos de que Ferreira de Vasconcelos estaria em Coimbra “entre 1537 a 1550, ou entre 1543 a 1545,³¹⁶ sendo provável que a *Eufrosina* aí fosse representada no primeiro daqueles anos, ou pouco depois”. (Remédios, 1933:1073)³¹⁷

Que deve Vasconcelos a Miranda?

No capítulo seguinte falarei das representações teatrais, nomeadamente das comédias de Sá de Miranda e, como estas foram representadas na Universidade de Coimbra, de acordo

³¹⁵ Citado por Jean Subirats na nota (108) do volume II “F. M. Esteves Pereira, publie ce document (op.cit., pp. 145 et s.). Il reprend en grand partie, mot pour mot, la dédicace de *Os Estrangeiros* à l’infant D. Henrique. Cf. Sá de Miranda, *Obras Completas*, II, pp. 119.120”. (Subirats 1982:123)

³¹⁶ Eugenio Asensio propõe como data de composição da *Comedia Eufrosina*, os anos de 1542-1543.

³¹⁷ Mendes dos Remédios relembra como no ano de 1527, a cidade Coimbra foi palco de encontro (ou confronto) entre Sá de Miranda e Gil Vicente, “E assim é de crer que os três – Miranda, Ferreira de Vasconcelos e o Fundador do teatro Nacional ansiosos de glória, cada qual com o seu feitio especial, fossem produzindo as suas obras na secreta ambição bem compreensível de suplantar cada qual o seu rival, talvez longe de suporem que a posteridade faria justiça a todos dando a cada um o seu lugar inconfundível. (Remédios, 1933:1073) Como espectador a sua presença é discutível mas, isso não seria impeditivo de, mais tarde, enquanto leitor seguir as obras dos dois mestres.

com o que se pode ler no prólogo do *Fanchono* (edição anónima da Bristo) de António Ferreira. Para Asensio, não é possível saber se a representação foi anterior ou posterior à composição da *Eufrosina* (1542-1543), dado o tom vago do termo “pouco antes” usado nessa edição, “Pero de lo que no cabe duda es de que Ferreira de Vasconcellos se había empapado en la prosa de *Os Estrangeiros* y *Os Vilhalpandos*”. (Asensio, 1951:LXIII) Mas, embora tenha presente o trabalho de Mendes dos Remédios na *Miscelânea em honra de D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos*, em 1933, oferecendo aí uma larga lista de frases comuns presentes nas duas obras, Asensio adverte que a maioria das alocações ali reunidas são tesouro comum da época, embora algumas alusões como “ramo d’ouro”, pela raridade, dêem que pensar, constatando que “Un estudio más detenido descubre en ambas creaciones conformidades y paralelos muy numerosos y convincentes” (Asensio, 1951: LXIV)

Outras aproximações se podem verificar entre as duas comédias. No *Prologo* da *Eufrosina* encontra-se uma idêntica viragem nas sequências de texto de João D’Espera em Deus, que se assemelha à que se apresenta em *Os Estrangeiros*, que por sua vez já devia muito ao que Castiglione pôs na edição da *Calandria* de Bibbiena, cuja defesa da língua vernácula e da prosa se havia convertido em tópico, à época. Mas, embora a personagem do Doutor Petrônio tenha emprestado algumas pedanterias ao doutor Carrasco, e o parasita Devorante algumas lamentações a Philtra, ou que também a *Ulysippo* ofereça reminiscências da Fausta de *Os Vilhalpandos*, Asensio faz questão de advertir que essa influência não deveria ser empolada, pois nem a Itália “descolorida de Sá de Miranda”, nem a língua correcta mas incolor, ou o tom pedagógico, contentariam Ferreira de Vasconcelos, “un muchacho fuertemente apegado al terruño portugués”. Asensio conclui que é no exemplo da literatura castelhana, através da *Celestina*, que se deve procurar a grande fonte de inspiração de Jorge Ferreira de Vasconcelos, obra que havia almejado aliar o nacional ao universal, o clássico com o moderno (Asensio, 1951:LXIV), numa acentuação da influência castelhana que como vimos continua, em parte, a leitura nacionalista de Menéndez y Pelayo.

É, contudo, um facto, a nítida inspiração haurida da comédia de Sá de Miranda, logo visível nas primeiras linhas dos dois Prólogos³¹⁸ de *Os Estrangeiros* e da *Eufrosina*, representados respectivamente pela personagem “Comédia” declarando que “Ora me ouvi, dir-vos-ei quem sou, donde venho, e ao que venho” e pela personagem João D’Espera Deus que diz “quero declararme comvosco, e dizeruos quem sou e ao que vim”, para além da presença, já referida, em cada uma das comédias de uma personagem jurista: Petronio em *Os*

³¹⁸ Vd. III Parte – 3.2.2. O Prologo na comédia clássica de Jorge Ferreira de Vasconcelos e IV Parte - 2.6.1. Questões de enunciação no Prologo da *Comedia Eufrosina*.

Estrangeiros e o Doctor Carrasco na *Eufrosina*.

Quanto à segunda comédia, *Os Vilhalpandos*, também se verifica uma certa influência e proximidade em relação à *Ulysippo*, quer pelos temas e personagens, como pelo enredo, e certas particularidades de algumas cenas, tal como o episódio de quase pancadaria à porta das cortesãs. Os dois velhos Pompónio e Mário correspondem ao par Ulysippo e Astolfo; a matrona Fausta à Philotecnia; Guiscarda, a mãe proxeneta, lembra a Macarena; a jovem Aurélia corresponde à Florença; o alcoviteiro Milvo é o Parasito da *Ulysippo*, quer nos atributos, quer nas funções, ajudando a cortesã a conquistar o seu amado Cesarião, o jovem mancebo extraviado da comédia de Sá de Miranda que tem como personagem análoga o Hypolito da comédia de Ferreira de Vasconcelos, embora o desenvolvimento do enredo venha a ter um final diferente. Cesarião fica com a jovem donzela Hipólita (e, também aqui se vê a influência através do nome), enquanto o mancebo Hypolito da *Ulysippo* acaba mesmo por casar com a cortesã Florença. Também as personagens dos criados e dos “rufistas” e a atmosfera burguesa de *Os Vilhalpandos* se encontram projectados na *Ulysippo*.

Esta sintonia que tem vindo a ser indicada e, que facilmente se pode constatar na leitura atenta destas duas obras, faz com que Subirats possa afirmar que essa familiaridade é o resultado da utilização de fontes antigas comuns pelos dois autores: *A Asinaria* de Plauto. Os tipos pertencem à galeria das personagens cómicas de Plauto e de Terêncio: a dupla de velhos, (Pompónio e Mário) em *Os Vilhalpandos*, e o par (Ulysippo e Astolfo) na *Ulysippo*; a utilização de um mesmo padrão de comportamento das personagens, Cleerete na *Asinaria*, a Giscarda de *Os Vilhalpandos* e a Macarena na *Ulysippo* partilharem o mesmo tipo de dureza irredutível perante os sentimentos de suas jovens filhas e a mesma avidez de dinheiro.

Segundo Jean Subirats, Ferreira de Vasconcelos opta sempre pelo original latino em vez da adaptação portuguesa de Sá de Miranda, inspirada na *commedia erudita* italiana.³¹⁹ Outro aspecto curioso, prende-se como facto de Jorge Ferreira de Vasconcelos ser sobretudo sensível ao início das obras que o inspiram, quer com as fontes latinas, quer com as comédias de Miranda, abandonando, logo depois, essa influência. (Subirats, 1982:129)

Que deve então Vasconcelos a Miranda? Para Subirats, deve-lhe sobretudo o ter aberto caminho em Portugal para um género dramático definido nas suas três comédias. As comédias de Sá de Miranda e de Ferreira de Vasconcelos têm em comum o serem escritas em prosa, estarem apresentadas em cinco actos. Jean Subirats contraria Eugenio Asensio, insistindo em

³¹⁹ Por exemplo, a personagem Cleandro de *I Suppositi* (Ariosto) está na origem do Petrónio, o doutor de *Os Estrangeiros* sendo que em ambas a acção decorre em Roma. Veja-se o capítulo anterior sobre Ariosto em Sá de Miranda.

que a influência do teatro de Sá de Miranda se situa no mesmo plano que a influência da *Celestina*, sendo impossível de circunscrever com precisão a presença dessas fontes fundamentais, pelo que conclui que “La tragi-comédie castillane et les deux comédies portugaises ont en commun d’être des points de départ, des exemples stimulants, et de fournir des données importantes”. (Subirats, 1982:125)

Terá sido essa a razão pela qual Vitor Aguiar e Silva, no seu ensaio sobre Sá de Miranda, fale do seu legado e seus seguidores mas, colocando o nosso comediógrafo numa posição particularmente isolada?

Depois, virão discípulos e admiradores de uma geração posterior – António Ferreira, Diogo Bernardes, Andrade Caminha. Camões, bastante mais jovem, parece nunca se ter cruzado com o percurso poético de Sá de Miranda, se bem que tivesse um amigo e admirador comum – D. Manuel de Portugal. Jorge Ferreira de Vasconcelos foi dos que se opuseram sempre à revolução mirandina (Silva, 1994:XVIII).

Não é difícil de verificar que Jorge Ferreira não se limitou a imitar Sá de Miranda, como o faz António Ferreira nas suas duas comédias. Os modelos estéticos modernos que recebe irão ser recuperados por si e transformados na sua escrita.

O enquadramento cultural de Jorge Ferreira de Vas é conhecido. O Renascimento do *Quattrocento* traz consigo um novo “estado de espírito” que consiste no desejo de recuperar os conhecimentos antigos. Esse interesse pelo mundo clássico antigo teve ritmos e intensidades diferentes consoante os países, permitindo fazer renascer o que nunca tinha em verdade desaparecido, pois, no caso do Teatro, desde o final do século XV, são representadas, adaptadas e imitadas, geralmente do latim, obras de Plauto e Terêncio, nos colégios e nas Universidades.

Em Itália, no início de quinhentos, as condições especiais de vida nas cidades, a que não é alheia a formação de um público cortesão, assiste à revisitação da comédia latina pela tradução e pela imitação dos clássicos (Plauto e Terêncio) e depois pela representação de textos originais, inspirados nos modelos das comédias romanas (Ariosto e Maquiavel).

Em Portugal, França, Espanha e Inglaterra a produção dramática vai-se desenvolvendo progressivamente. A par de outras tradições teatrais, junta-se o conhecimento e a representação dos originais latinos, como ainda a recente produção italiana, versando a

revisitação desses originais. Em território ibérico, nascida da comédia humanística surge *La Celestina*.³²⁰

4.5. As comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos: Um encontro de cultura clássica e da tradição peninsular³²¹

Tenho vindo a fazer este reconhecimento dos modelos da escrita dramática dos contemporâneos de Jorge Ferreira de Vasconcelos, como forma de contextualizar o seu teatro. A necessidade de colmatar lacunas sobre a prática teatral deste período para projectar um possível lugar para as suas comédias a tal me conduziu.

Esta viagem desde o teatro greco-latino à literatura dramática renascentista, permitiu reconhecer a presença das fontes antigas, independentemente de estarem, muitas delas, assinaladas e desenvolvidas por alguns autores, que se ocuparam do teatro de Vasconcelos. Tratou-se de perceber efectivamente como o teatro latino de Plauto e Terêncio influenciou ou “formatou” o teatro renascentista. De compreender como a comédia humanística, escrita em latim, ofereceu um conjunto de tópicos que virão a ser aproveitados e trabalhados em algumas obras, como é o caso da tragicomédia *La Celestina*, que por sua vez viria a constituir um modelo, em língua vulgar, para outras obras.

Em Portugal, e tendo como pano de fundo três décadas de teatro de Corte com o auto peninsular vicentino, o cortesão e humanista Jorge Ferreira de Vasconcelos escreveu três comédias, inspirado nos modelos clássicos de Plauto e Terêncio, na tradição da comédia humanística difundida em Coimbra, na salmantina *Celestina*, na comédia erudita italiana de Ariosto, concretizada em território nacional com a comédia clássica, à maneira italiana, realizada nas comédias de Sá de Miranda.

As comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos são um encontro de cultura clássica e da tradição peninsular. Jorge Ferreira de Vasconcelos realiza uma curiosa e apetecível síntese de comédia portuguesa, um encontro entre o antigo e o moderno, entre a cultura clássica e a popular, o universal e o nacional. O comediógrafo abraça as inovações renascentistas e a

³²⁰ Os primeiros 16 quadros da tragicomédia de Calisto e Melibea surgem em 1499 e depois (não se sabe se em 1500 ou 1502), os restantes 22 quadros que completam a obra, tal como hoje se conhece.

³²¹ A sintonia da *Eufrosina* com as *Cartas* e o *Filodemo* de Camões, quer quanto à linguagem e estilo, quer quanto à caracterização das personagens é intrigante. Veja-se a proximidade da personagem Solina da personagem Silvia de Sousa; a situação dramática e relação entre os dois pares de donzelas; a oposição entre as personagens Filodemo e Duriano no *Filodemo* e os dois galantes Zelotypo e Cariophilo na *Eufrosina* e, por fim, o estilo parecido das *Cartas* de Camões com o texto da *Eufrosina*, denunciando uma evidente proximidade e familiaridade entre a obra dos dois escritores. Segundo António José Saraiva, cabe a Jorge Ferreira de Vasconcelos o papel de mestre.

inovação italiana, cruzando-as com um fundo comum e absorvendo de uma maneira livre e inventiva uma série de fontes múltiplas, e isso é a marca do seu tempo, do seu gênio criativo, e da sua originalidade artística.

O desafio em 2009 está em elaborar uma leitura das três comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos, com os conhecimentos que o século XVI oferece e a experiência teatral contemporânea possibilita.

5. Práticas teatrais em Portugal no século XVI

5.1. Introdução

Duas ideias norteiam este capítulo. A primeira, é a constatação de que há, de uma forma geral, no nosso país, “uma significativa ausência de estudos sobre as circunstâncias do espectáculo e da representação” e, que por isso, se sabe muito pouco sobre a vida teatral do século de ouro português. A segunda, que é consequência e deriva da primeira, é o reconhecimento da necessidade de inventariar, juntar e questionar as informações disponíveis, algumas delas deixadas pelos autores nos seus textos, já que estas, à falta de documentos resgatados dos arquivos, são a forma mais segura de recensear a escassa informação sobre as condições de produção do teatro português no século XVI.

O retornar aos textos, “a questão dos textos,” de que falava Jorge de Sena, é também, uma metodologia adoptada no âmbito da actual investigação teatral. Sob esta perspectiva, podemos encontrar nos textos dramáticos portugueses, como tenho vindo a mostrar, um manancial de informações muito diversas acerca da prática teatral, como sejam, as preceptivas usadas que espelham uma espécie de “manifesto artístico”, de cada autor, quanto à estética e ao género. A esta teoria da comédia, juntam-se ainda notícias diversas, apresentadas por vezes como farpas, a outros géneros e autores, informando sobre a extensão das obras, a duração da representação teatral, o lugar do espectáculo, a estética da representação, a interpretação, os horários, o comportamento do público, etc.

Também se encontram informações dispersas, inseridas nos frontispícios das edições dos textos, nos *corpus* das obras, e em documentos como: Cartas; Proémios; Licenças ou Memoriais, pelo que é fundamental a investigação nos arquivos, a compilação de dados disponíveis e o cruzamento dessas fontes e informações dispersas.

Por exemplo, na *História da Literatura Portuguesa Ilustrada* de 1930, Gustavo Matos Sequeira refere-se a uma grande apetência teatral no século XVI, incidindo sobretudo no gosto pela produção dramática de cariz popular,

O povo, indiferente, por falta de cultura, às produções da escola erudita, até porventura aos seus remos cortesãos, como nos “Anfitriões”, não entendendo essa máquina italiana de erudição grego-latina, [sic] não conhecendo as personagens, tinha uma paixão desabalada pelo teatro. (Sequeira, 1930:103)³²²

³²² A tendência para referir sobretudo o *Auto*, é curiosamente a mesma que se verifica em Espanha. Sirera Turo assinala que, no contexto espanhol, os estudos teatrais insistem sobretudo nos estudos do *Auto* (Turo, 1995:116), em prejuízo de outro género de teatro.

Não sabemos se é ou não verdade essa “paixão desabalada pelo teatro” mas, curiosamente uma das personagens da *Comedia Aulegrafia*, a um dado momento, refere-se a um indivíduo muito afeito à prática do teatro e, que,

sabe de còr as trouas de Maria Parda, & entre por fegura no auto do Marquez de Mantua (*Aulegrafia*, 1619:12)

Não custa pois aceitar que, a representação de Autos constituia um divertimento muito concorrido, por isso, perguntamo-nos: Como e onde foram representadas essas obras? Por quem foram interpretadas? Em que condições materiais? Muitas perguntas, todas elas de difícil resposta.

Fernando Castelo-Branco em *Lisboa Seiscentista*, aborda o Teatro do século XVII, marcado, quanto a si, por algumas “deficiências” como, por exemplo, a de uma “quase total desnacionalização”, fruto das condições históricas, como também, o baixo nível artístico das representações, relembra a apreciação de Fidelino Figueiredo quanto a este assunto, designando-o como “o malogro da sementeira dramática”. Como termo de comparação, Castelo-Branco, oferece-nos neste seu estudo, algumas breves considerações sobre o teatro do século anterior, dizendo que:

No século XVI a situação apresentava-se completamente diferente; não havia uma casa de espectáculos e as peças teatrais exibiam-se em qualquer local, que a isso se prestasse. Assim, por exemplo, Gil Vicente representou os seus autos em diversos pontos de Lisboa: nos paços da Alcáçova, de Santos, da Ribeira, no mosteiro de Xabregas, na capela do hospital de Todos-os-Santos e até num palácio particular (Castelo-Branco, 1990:199).

Há que ter em conta que o que caracteriza o facto teatral da primeira metade do século XVI, antes do surgimento dos primeiros edifícios teatrais, é a variedade de espaços usados para a representação,

La vida teatral de la época, nos consta, era extraordinariamente rica y compleja, e hemos de aspirar a aumentar nuestros conocimientos de ella; procesiones del corpus com sus correspondientes autos hubo en muchas villas y ciudades; fueron numerosos los palácios que acogieron fiestas y representaciones, mientras que no faltaron universidades y colégios que ofrecieron funciones dramáticas en sus aulas Y en cuanto a locales permanentes, debieron de existir bastantes más de los que conocemos (Sirera Turo, 1995:128)

Igualmente, entre nós, deparamo-nos com a existência de diferentes espaços para diferentes representações e diferentes públicos.³²³ Quanto a este último aspecto, Paul Teyssier em *Théâtre de Cour, Théâtre Aristocratique, Théâtre Populaire*, oferece-nos uma tipologia do teatro português de tradição nacional, tendo como critério, justamente, “les publics divers devant lesquels sont représentées les oeuvres théâtrales” (Teyssier, 1998:155) e, por consequência, também os respectivos os locais de apresentação.

Encontra-se informação disponível sobre o teatro apresentado nas universidades na sua versão, escolar e humanística e na sua vertente neo-latina. Há documentação sobre um teatro de Corte, cujos exemplos maiores conhecidos são: o espectáculo realizado em Bruxelas em 1531, com um texto de Gil Vicente, e o Torneio de Xabregas, em 1550, descrito por Francisco de Moraes e Jorge Ferreira de Vasconcelos.

Também se representava em casas nobres e casas de burgueses ricos e de altos funcionários. Havia representações em pátios privados, denominados corros. Sobre o teatro nos corros muito haverá a esclarecer, pois existem informações que permitem pensar ter havido esse tipo de espaços em época anterior ao surgimento do primeiro corro conhecido em território nacional, já nos finais do século XVI. Por exemplo, no *Seleuco* de Camões, de 1550, fala-se em “corro” e “palenque”. No final do século XVI o espanhol Fernando de la Torre, concertado com o Hospital de Todos os Santos, através de um contrato de 1591, constrói o Pátio das Arcas.³²⁴

Maria Alexandra T. Gago da Câmara, em *Lisboa: Espaços Teatrais Setecentistas*, pretende identificar os diferentes espaços anteriores aos edifícios teatrais de pedra e cal, começando pelos espaços teatrais do século XVI. Queixa-se a autora da escassez de elementos sobre o nosso teatro, quando comparado com o quadro europeu e, que, a insuficiência de informação iconográfica apenas permite colocar hipóteses e conjecturas. Refere no entanto, um dos poucos exemplos de “edifícios efêmeros” em espaço aberto:

o registo iconográfico aludindo à representação de uma [peça] em espaço aberto: a cena desenhada nos azulejos seiscentistas no terraço da Capela do Palácio Fronteira em Benfica. A cena mostra-nos um palco elevado envolvido lateralmente por uma longa parede com diversas janelas, facilmente identificado como a fachada de um palácio, acabando por se tornar modelo para um tipo de representação pública. (Câmara, 1996:20)

³²³ O teatro realizado nas Igrejas e em Conventos não é considerado neste estudo. Sobre o teatro de carácter religioso remeto para a obra *A Imagem do Teatro/Iconografia do teatro de Gil Vicente* de João Nunes Sales Machado.

³²⁴ Veja-se mais à frente, informação sobre o Pátio das Arcas em 5. 5. O Teatro em pátios privados e públicos.

O propósito de indagar, com alguns exemplos documentados, a prática teatral portuguesa realizada nos espaços atrás referidos, cruzando obras e locais de representação, balizadas num relativo curto espaço de tempo, visa procurar conhecer um pouco mais sobre a representação e a interpretação no teatro português do século XVI. Também, inventariar alguma informação dispersa sobre as representações dramáticas permite mostrar o pano de fundo em que se poderia concretizar a actividade teatral de Jorge Ferreira de Vasconcelos.

5.2. O Teatro na Corte – A representação do *Jubileu de Amor* em Bruxelas.³²⁵

Falar da representação na Corte é falar praticamente de Gil Vicente, dramaturgo que dominou toda a primeira parte do século XVI, com o cargo de “Mestre de Retorica das Representações” (Miguel, 1985-1986:269). Desde 1502, a data de estreia do *Monólogo do Vaqueiro* ou *Auto da Visitação*, até ao ano da sua morte em 1536, estão comprovados os eventos que organizou, escreveu e em que actuou. A representação melhor documentada deste período parece ser a do *Jubileu de Amor*, que teve como palco, não o território nacional, mas a capital flamenga.

A 23 de Dezembro de 1531, é representado o *Auto do Jubileu de Amor* em Bruxelas, em honra do nascimento do Infante D. Manuel, filho de D. João III, a 1 de Novembro de 1531, no Castelo do Alvito.³²⁶ Apresentado com aparato e dando origem a algum escândalo, este episódio ficou conhecido, a partir do artigo de Sousa Viterbo, em 1903, como, *Gil Vicente em Bruxelas*.

*A Festa de Aleandro*³²⁷

Gil Vicente em Bruxelas foi também o título que Carolina Michaëlis de Vasconcelos deu à sua *I Nota Vicentina* publicada no ano de 1912, em Coimbra, dando início a uma investigação em torno do auto de Gil Vicente, representado na corte do Imperador Carlos V, por ocasião dos festejos que celebravam o nascimento de um príncipe português. Diz-nos ela que

³²⁵ Ou *auto do Jubileu de amores*, conforme a menção no *Rol de Livros Defesos* de 1551.

³²⁶ Trata-se do Príncipe Manuel, que nasceu a 1 de Novembro de 1531 no Alvito. Jurado príncipe herdeiro do reino a 13 de Junho do ano de 1535, veio a falecer em 1537.

³²⁷ Remeto para o meu artigo “A Festa de Aleandro” publicado em *Estudos* de 2007.

O meu fim aí é apurar qual foi o auto de GIL VICENTE, a cuja representação em Bruxelas assistiu o douto humanista e antiquário MESTRE LÚCIO ANDRÉ DE RESENDE; importantíssimo por ser o auto único de que consta fosse encenado fora da península, em vida do poeta, perante um público de convidados estrangeiros e portugueses. (Michaëlis de Vasconcelos, 1949:6)

Carolina Michaëlis de Vasconcelos não só publica o fac-símile dos versos de André de Resende relativos a Gil Vicente, no *Genetliaco*, como apresenta um excerto da tradução em português, realizado por si, do poema escrito em latim, em que o Eborense, falando do “poeta cómico” e do seu Auto, participa ao monarca que:

Depois dum lauto banquete e dum entremês báquico, foi representada com grande aplauso de todos, uma comédia já anteriormente encenada nos paços régios lusitanos por GIL, autor e também actor, eloquente e habilíssimo em dizer verdades disfarçadas entre facécias; GIL acostumado a censurar (maus) costumes entre leves gracejos. (Michaëlis de Vasconcelos, 1949:10)

Pela pertinência e pela raridade, não resistimos a mostrar o comentário de Sousa Viterbo acerca deste testemunho deixado por André de Resende, lamentando:

“Que pena, todavia, que ele, em vez de se aprimorar na elegância do verso, nos não desse de preferência uma despresticiosa descrição, em que apontasse, como um jornalista moderno, as particularidades da festa, que tanto nos devia de interessar hoje, sobretudo os nomes dos artistas, que tão briosamente colaboraram para o seu bom êxito!”. (Viterbo, 1903:224)

A filóloga alemã assinala que a descrição de André de Resende não se coaduna com o texto do *Auto da Lusitânia*, uma situação já referida anteriormente por Sousa Viterbo, em 1903:³²⁸ Prossegue informando que este já havia oferecido dois elementos para a resolução do enigma:

O primeiro é uma carta inédita, relativa às festas de Bruxelas, escrita pelo próprio D. Pedro Mascarenhas (...) O segundo elemento, e esse fundamental, provém de uma obra onde ninguém o procuraria: da *História da Reforma Religiosa em Alemanha* de Fr. Von Bezold. Ou seja, da *Geschichte der Reformation in Deutschland*. (Michaëlis de Vasconcelos, 1949:11)

³²⁸ “Seria pois o *Auto da Lusitânia*, segundo crêem os prefaciadores ou prefaciador da edição de Hamburgo, guiados pela rubrica das obras do próprio poeta. Tenho todavia algumas dúvidas a esse respeito. A *História da Reforma* diz-nos que a comédia, desde o princípio a fim, era uma série de críticas contra Roma e contra o Papa e que, para cúmulo da afronta, um dos actores, trajava as vestes e insígnias de cardeal, o que tornava mais irrisória a cena e desafiava mais escandalosamente o riso. Ora, no *Auto da Lusitânia*, a não ser que lhe tivessem feito profundas modificações ou cortes, não se observam estas invectivas, e apenas no diálogo entre Dinato e Berzebu, aparece esta frase mais sugestiva”. (Viterbo, 1903:226/7)

É, no entanto, a partir da tradução do relato de Bezold mas, directamente do original alemão, dado que o trecho trabalhado por Viterbo fora feito a partir da versão espanhola, que Dona Carolina acaba por descobrir o auto que efectivamente havia sido representado em Bruxelas. O mesmo que, por sua vez, aparecia no *Rol dos Livros Defesos pelo Cardeal-Infante Inquisidor Geral nestes reinos*, título dado ao ainda diminuto *Índice*, datado de 1551.

A caça aos segredos ou a Festa de Aleandro

Mas a nossa exímia filóloga ou «Santa Minerva», como lhe chamou Nemésio, um dos seus últimos discípulos, não estava satisfeita. Perseguindo novas pistas traz para a ribalta, um protagonista absolutamente decisivo e implicado na “catástrofe de Bruxelas”: Giralomo Aleandro³²⁹. Do “monstro incinerador”, encontra uma carta, nos arquivos do Vaticano.³³⁰ Uma carta secreta, escrita pela mão de Aleandro, repleta de denúncia e de veneno, dizendo que,

Aí foi representada perante toda a assembleia uma comédia em castelhano e português, de má espécie, que sob o título de *Jubileu de amor* era sátira manifesta contra Roma, e punha pontos nos ii (designando as coisas claramente): que de Roma e do Papa não vinham senão traficâncias de indulgências, e quem não dava dinheiro não somente não era absolvido, mas até excomungado sempre de novo. Assim começou; assim continuou; e assim acabou a comédia; havia sobretudo um que declamava, vestido de roquete de bispo, e fingia ser bispo, e tinha um barrete verdadeiro de Cardeal na cabeça, trazido de casa do Reverendo Legado que lho dera sem que os nossos soubessem para que fim. E todos riram tanto que parecia que todo o mundo se desfazia em júbilo. A mim contudo estalava-me o coração. (Michaëlis de Vasconcelos, 1949:13-14)

Assim, a filóloga alemã, cuja divisa temerária, *per aspera ad astra* (Delille, 2001:48), preconizava não pouca audácia e têmpera, pode peremptória concluir que:

³²⁹ Girolamo Aleandro (N. 1480 – m. 1542) Erudito humanista italiano. Poeta, músico, poliglota e bibliotecário do Vaticano, correspondente de Erasmo e amigo de Aldo Manuzio opôs-se ferozmente à Reforma Luterana. Ortodoxo fanático, depois de uma amizade com Erasmo, tornou-se seu inimigo, (depois deste interceder por Lutero), e de todos os heterodoxos. Teve várias missões papais - ainda leigo foi enviado pelo papa Leão X à Dieta de Worms (1520 – 1521) pretendendo a condenação de Lutero – mas não teve êxito devido à protecção dos príncipes alemães. Enviado por Clemente VII como núncio papal em diversas missões, em 1524 está na Alemanha, para preparar o futuro Concílio. Deixou uma obra incompleta *De habendo concilio* orientadora do Concílio de Trento. Em Bruxelas foi Aleandro o responsável pela morte dos primeiros mártires da Reforma. Em 1538, já cardeal, foi de novo enviado à Alemanha, sem conseguir a pacificação entre luteranos e católicos.

³³⁰ “A carta de ALEANDRO, sobrescrita a certo SANGA e datada de Bruxelas, 26 de Dez. de 1531, provém conforme já disse, dos Arquivos do Vaticano, onde se guarda a correspondência do erudito e activo Legado” (Michaëlis de Vasconcelos, 1949:15). Sanga era o secretário de Clemente VII, aquele mesmo papa que havia vivido, anos antes, prisioneiro durante longo tempo, na torre do Castelo de Santo Angelo, aquando do Saque de Roma.

Fica por isso doravante estabelecido que a comédia, representada em Bruxelas, em casa de D. Pedro de Mascarenhas, a 21 de Dezembro de 1531, não é o *Auto da Lusitânia*, composto (ou acabado) por GIL VICENTE depois de 1 de Novembro do mesmo ano, e representado para celebração do nascimento do Príncipe D. Manuel em Portugal; mas sim o *Jubileu de Amor*, de data mais antiga, já representado anteriormente na pátria, entrando nela o próprio GIL como *actor*. (Michaëlis de Vasconcelos, 1949:15)

Quanto a esta tão pertinente questão, Carolina Michaëlis rebate o alvitre de Sousa Viterbo, referido na página 226 do estudo citado, mostrando toda a relutância, quanto à hipótese de Gil Vicente ter estado presente nessa representação:

O celebrado arqueólogo português informa-nos que o autor da peça representada em Bruxelas era Gil Vicente, e concede-lhe, não só as honras de poeta, mas também as de artista dramático. Esta circunstância quase nos faria supor que Gil Vicente, com a sua companhia, teria ido a Bruxelas e que Resende ficasse deslumbrado com o seu duplo talento. Isto é mera hipótese, que mal me atrevo a formular, ou, se a formulo, é com toda a reserva e discernimento. (Michaëlis de Vasconcelos, 1949:15)

Depois da clarificação de um episódio repleto de secretismo e manobras de bastidores, numa intrigante dança entre o poder político e religioso da época, e da identificação do auto efectivamente representado em Bruxelas, passemos à descrição das festas e do espectáculo.

As festas do embaixador Mascarenhas

Sabemos que o nascimento do príncipe foi recebido com grande alvoroço e regozijo, vago que estava o lugar de herdeiro do trono. Sabemos que os ecos das festas do Alvito foram levados por António Lopes, correio de D. João III, repercutindo-se o mesmo regozijo em Bruxelas, onde então residia a corte de Carlos V. Sabemos também da carta do embaixador português endereçada a António Carneiro, secretário do Rei, dando-lhe conta do sucesso da festa, subscrita de Bruxelas e datada de 4 de Janeiro de 1531³³¹.

Sobre as festas de Bruxelas propriamente ditas, é irrecusável não continuar a evocar o olhar sugestivo e documental de Dona Carolina quando nos descreve os sumptuosos festejos, a chegada do Imperador e da sua família, os portugueses, em número de cinquenta, encontrando-se aí, entre outros, Damião de Góis e André de Resende, os manjares, os vinhos, as aves e sobretudo os doces tradicionais do Alentejo, Algarve e Madeira, e como depois de “algumas surpresas engenhosas” houve também divertimentos com representações:

³³¹ Mais uma vez uma data errada. Deveria estar datada de 1532 “probablement écrite en janvier 1532” (De Jonge, 1991:85), dado que os acontecimentos se reportam a Dezembro de 1531.

Enquanto se desocupa a mesa, e se instala de novo com hortaliças, acepipes, frutas, doces, rebuçados, os convivas são divertidos com um entremez vistoso e galante: o *Triunfo de Cupido*, representado pelo duque Miguel de Velasco, certo Alfonso de (ou da) Silva, belo como o Amor, e mais vinte mancebos de formosura peregrina. Indirectamente as damas e princesas entram neste entremez. (...) No dia imediato os divertimentos foram sobretudo circenses. (...) A mesa estava posta com o mesmo luxo da noite anterior. Como entremez, houve um cortejo de bacantes e sátiros que com tirsos na mão, dançando e saltando, entoavam o seu *Evoe Bacche! Evoe!*

Depois desse Intróito, representou-se a comédia de Gil Vicente.

Que o aplauso não foi incondicional, sabemos-lo hoje. (Michaëlis de Vasconcelos, 1949: 39-42)³³²

Vejamos ainda outras fontes, desconhecidas quer de Sousa Viterbo, quer de Carolina Michaëlis de Vasconcelos. Reporto-me ao *Diarii* de Marino Sanuto, de 1495-1533.

Krista De Jonge em “Rencontres Portugaises – L’art de la fête au Portugal et aux Pays-Bas méridionaux au XVI et au début de XVII siècle” aborda estas festas oferecendo-nos novas contribuições neste seu artigo, editado em Bruxelles, e onde é estudado o impacto ao tempo, destas festas numa reflexão muitíssimo importante para este nosso capítulo. De Jonge, ao estudar os diferentes encontros entre Flamengos e Portugueses, relembra como estes foram frequentes durante todo o século XVI e XVII. É possível, segundo a autora, ter ainda a memória dessas festas, seja dos lugares, da arquitectura e da decoração, seja das diferentes partes dos festejos: a dança, o teatro, os cortejos, os fogos de artifício, etc.

Neste seu estudo, a investigadora flamenga chama a atenção para uma outra fonte fundamental, além dos testemunhos literários já conhecidos e referenciados; uma carta escrita em língua portuguesa, enviada de Bruxelas e incluída no *Diário* de Sanuto. Este documento é preciosíssimo pois, trata-se de um relato sem quaisquer preocupações literárias, ao contrário do poema de André de Resende. Nele se encontram descrições precisas do banquete, oferecendo um outro olhar sobre as festas, pois aqui se encontram dados novos e não coincidentes com as descrições anteriores.

Diz-nos Krista De Jonge que, esta festa foi tão magnífica que dela ficaram ecos, tanto na literatura portuguesa da época, como também na do mundo europeu,

d’abord par sa splendeur, ensuite par le fait que Gil Vicente profita de l’occasion pour mettre en scène une pièce satirique de sa main, pleine d’éléments anti-cléricaux, ce qui choqua l’envoyé papal Aleandro. (De Jonge, 1991: 85)

³³² Refere-se aqui seguramente à denúncia do Legado romano, o cardeal Aleandro.

No programa das festas de Bruxelas, combinaram-se costumes de origem flamenga e de origem portuguesa, deixando na altura importantes traços no imaginário dos dois países,

les caractéristiques traditionnelles des Entrées des souverains du moyen âge tardif – telles que l’heure nocturne de l’Entrée, l’éclairage des façades, la musique, la procession aux flambeaux, le nettoyage et la décoration des rues à l’aide de tapisseries, d’étoffes précieuses, de verdure – se mélangeaient aux nouveautés italianisantes – telles que le bal masqué et le *Triomphe de Cupidon*, ce dernier d’inspiration antique évidemment, ainsi que le décor architectural à l’antique -; aussi y retrouve-t-on plusieurs éléments portugais, tels que la pièce satirique de Gil Vicente et les danses à l’épée. (De Jonge, 1991:88)

Estiveram presentes elementos tradicionais, flamengos e portugueses, quer na construção de arcos de triunfo “à antiga”, iluminados por fogos de artifício, quer pelos cortejos triunfais, danças de espadas (bastante apreciadas por causa da sua novidade), corsos de cavalos e de cães, grupos de cavaleiros vestidos à mourisca e à turca, e castelos de labaredas vomitando fogos nunca vistos. Toda esta apreciação se baseia também na *carta* incluída no *Diário* de Sanuto. Foquemos pois, agora, a nossa atenção neste documento importantíssimo.

A carta é datada de 15 de Dezembro de 1531, e tem o número 202, com o seguinte cabeçalho: “*Copia di una lettera, data in Bruselle a dì 15 dil mese di Decembrio 1531, scritta in lingua portogalese et translatada in vulgar nostro*”. I *Diarii de Marino Sanuto, 1496/1533*. É referido na *Carta* que o embaixador foi visitar Carlos V, numa sexta-feira do dito mês, que se presume seja o dia 17, e que o banquete com sua Majestade ficou agendado para a terça-feira seguinte; logo, dia 21 de Dezembro de 1531. O segundo dia celebrativo deu-se a 22, e o terceiro e último dia de festejos, dia 23 de Dezembro de 1531³³³, vésperas de Natal.

A festa do Embaixador Mascarenhas que, segundo o teor da carta, durou três dias,³³⁴ contou no primeiro dia com a presença de Carlos V. O banquete foi faustoso, tendo como mestre de mesa Damião de Góis, e em duas mesas foram servidos *buffets* do mais rico que se possa imaginar. A acompanhar o banquete, houve danças, música instrumental e *bouffonneries*: Os nobres estavam mascarados. Ao segundo dia, quarta-feira, a festa foi mais restrita, sem convidados e sem banquete, mas continuou a animação nas ruas, repetindo-se os fogos e as folias. Na Quinta-feira, dia 23 de Dezembro, o terceiro e último dia de festejos, foi

³³³ Foi pois neste dia que se realizou a festa a que Aleandro assistiu. A 26 de Dezembro escreveu a venenosa e denunciadora carta a Sanga, secretário do Papa, depois de haver já relatado as suas impressões a F. Bezold. É de crer que não se ficou por aqui.

³³⁴ Enquanto para Dona Carolina Vasconcelos, a festa se realizou apenas em dois dias.

representada a comédia de Gil Vicente, a sessão a que chamámos “a festa de Aleandro”³³⁵. O banquete teve o mesmo fausto que no primeiro dia e o embaixador convidou o Cardeal Campeggi e o Legado do Papa, o nosso já apresentado Girolamo Aleandro, e outros senhores residentes da corte, embaixadores, bispos, arcebispos, comendadores, marqueses e condes. Destacamos o excerto que se reporta à representação do *Jubileu*:

Da poi la cena, fu recitata la comedia nominata de Guoerto de Giubileo tuta de innamoramento, che per esser cosa tanto dilettevole a li auditori et haver in se tanta gratia, ebbero essi signori spagnoli tanto piacer et rider che non si pô dir *quodam modo* che sariano restati de mangiare et beber per sentire tal cossa;... (Sanuto:1969-1970:420)

Depreende-se que, sobretudo os senhores espanhóis, foliaram muito com a representação do *Jubileu de Amor*, dado que pararam de comer, mostrando assim uma especial atenção à representação. Não resisto a transcrever também, o remate quase final, da carta:

Altre cose molte se tratorno in questa festa che non si pono scriver. (Sanuto, 1969-1970:420)

É claro que este parágrafo ficará por desvendar, até porque o autor do diário se autocensura e não diz mais nada. Mas, é bem possível, ter havido na altura, algum tipo de confrontação consentânea com a reacção escandalizada do representante do Legado papal, escândalo que, servia os propósitos de Aleandro, aproveitando-se deste episódio para alimentar a fogueira da contra-reforma.

A incorporação destas novas fontes, permitiram clarificar melhor as condições em que se deram as festas em Bruxelas, e mostrar de que maneira era estruturada uma festa de Corte. Integrando diversos elementos festivos, vemos que a representação teatral culminava todo um conjunto celebrativo mais alargado, marcado pela presença e pela acção interpeladora e provocante dos intervenientes.

E embora nos falte muita informação, a mesma que Viterbo lamentava não ter sido dada por André de Resende pedindo-lhe pelo menos “o nome dos artistas”, para sabermos como se representou o *Jubileu*, quem actuou, como era o espaço cénico, como foi a encenação, podemos especular que o imperativo moral que veio a interditar o auto e a fazê-lo

³³⁵ “Item, al martedì a hore 4 da pó mezodi (...), Item, l’altro zorno seguente che fu mercodi, (...), Item, el giovedì haveva lo ambadore invitato el legato dil Papa cardinal Campegio...”. (Sanuto, 1969-1970:416-419)

desaparecer, teve tanto com o texto escrito como com a acção e situação dramática criadas pela representação dos actores.

É espantoso ver como este auto escrito em português e castelhano, apresentado durante um banquete, foi tão eficaz em comunicar uma crítica à Igreja. Mas, não deverá ser subestimado o poder do jogo cénico dos actores, a força contundente de uma representação jocosa e sarcástica (lembremo-nos do chapéu do Cardeal, usado por um dos actores) que ampliou o conteúdo satírico do texto de Gil Vicente (como é costume acontecer no teatro), e que deixou fulminado de indignação o Cardeal (esse é um dos efeitos do teatro), enquanto a restante audiência rejubilava de puro gozo. Afinal, parece que todos se divertiram, excepto... Aleandro.

5.3. O Teatro nas Universidades

Justo Garcia Soriano em *El teatro universitario y humanístico en España. Estudios sobre el origen de nuestro arte dramático: con documentos, textos inéditos y un catálogo de antiguas comedias escolares*, sistematiza informações sobre que autores e repertórios foram representados nas universidades castelhanas, sobretudo na 1ª metade do século XVI, mostrando como as Universidades eram pólos de cultura clássica, onde se estudavam os mais admiráveis modelos da antiguidade clássica. (Terêncio, Séneca e Plauto) Nesta sua obra de referência, oferece alguns exemplos de comédias representadas nas universidades numa tradição que vinha detrás, dado que, já na Idade Média, era costume nas Universidades, fazerem-se representações dramáticas em solenidades ou festas, quer como diversão, quer como exercício pedagógico/literário. Atendendo que, Du Boulay, já havia confirmado essa mesma prática em relação à Universidade de Paris, o toledano Justo Soriano depreende que o mesmo costume existiria nas Universidades espanholas, sublinhando que “Si no hay pruebas documentales, anteriores al siglo XVI, que lo confirmen, de la tradición se infiere claramente”. (Soriano, 1945:3) É de referir que serão aqui mencionados alguns exemplos de obras nascidas à sombra da Universidade de Salamanca, pela proximidade e relação geográfica e estatutária da instituição salmantina com a Universidade de Coimbra.

5.3.1. O teatro escolar e humanístico em Salamanca

No fervor renascentista salmantino viveram autores como Juan del Encina, ou Fernando de Rojas e, neste ambiente universitário, foram criadas obras que viriam mais tarde a respirar o ar das praças públicas e dos primeiros corrais de comédias, enquanto outras obras, o chamado *drama humanístico*, enveredaram por círculos mais restritos. Limitando-me apenas à Universidade de Salamanca, enumero alguns exemplos como: Francisco López Villalobos (1473-1549) com *Amphitruo* de Plauto; Fernán Pérez de Oliva (1494-1533) que, depois de ter refundido a obra plautina, traduziu livremente a *Electra* de Sófocles com o título de *La venganza de Agamenón*, e, a *Hécuba triste* de Eurípedes. Algumas traduções seriam destinadas à leitura mas, outras, tinham como propósito a representação. Justo Soriano, a propósito de Juan de Maldonado, diz que,

A las traducciones siguieron inmediatamente las imitaciones en latim. Tomando por modelo a Plauto, el erasmista salmantino Juan de Maldonado compuso una comedia

titulada *Hespaniola*, em prosa latina, que debió de ser un ejercicio escolar hecho hacia el año 1519, aunque después mereciera el honor de ser representada en Portugal, en la corte de doña Leonor, reina de Francia, y luego también con grande aplauso en Burgos. (Soriano, 1945:9)

Infelizmente o investigador toledano não nos dá mais informações sobre onde e quando ocorreu esta representação em Portugal. Relativamente a algumas representações escolares ocorridas em Portugal, a que se refere no “Capítulo VIII – La provincia de Andalucia”, embora nos diga que se irá ocupar delas, não foi possível encontrar essas informações na referida obra.

Ainda no contexto universitário castelhano, outro exemplo sugestivo é o de Juan Pérez, conhecido por Petreius, (1512-1545), humanista e poeta toledano, catedrático de Retórica em Alcalá de Henares e que desde 1537 escreveu muitas comédias latinas, das quais apenas chegaram até nós: *Necromanticus*, *Lena*, *Suppositi* e *Decepti*. As primeiras três comédias são imitações de Ludovico Ariosto e a última procede de la *comedia degli Inganati* do poeta italiano Alessandro Piccolomini. Segundo Justo Soriano, as comédias latinas de “Petreyo” foram escritas para serem representadas pelos seus alunos nas classes de Retórica.

Justo Soriano lembrava que nos *Estatutos* da Universidade de Salamanca, de 1538, vinha expressamente referida a obrigação dos alunos saírem em certos dias específicos para orar e para fazerem declamações públicas e que, em cada ano e em cada colégio, se deveria representar uma comédia de Plauto ou Terêncio, ou tragicomédia, havendo mesmo um prémio em dinheiro para o regente que melhor fizesse ou representasse as ditas comédias ou tragédias. (Soriano, 1945:9) Sabemos que era esta uma prática que se estendia a outras Universidades, nomeadamente a de Coimbra. Jorge Faria lembrava que Aires Barbosa “durante 20 anos professara latim e grego na Universidade de Salamanca, prestava ao rei esclarecimentos de tomo sobre os estatutos desta escola, onde os divertimentos escolares, portanto facultativos, se faziam com comédias de Plauto ou Terêncio ou com tragi-comédias escritas pelos lentes”. (Faria, 1947:261)

Quanto às representações na Universidade de Salamanca na 1ª metade do século, Justo Soriano refere as obras de Juan de Mal-Lara (1527-1571), a comédia *Locusta* em 1548 e uma tragédia chamada *Absalón*, escrita na mesma data e com o mesmo objectivo, e muitas outras, assinalando que,

Las comedias humanísticas abandonaban, también a veces el recinto de las Universidades y servían a hombres doctos de recreo espiritual y en ocasiones eram representadas ante públicos numerosos. (Soriano, 1945:14)³³⁶

Há também uma referência a Francisco Sánchez de las Brozas, “el Brocense” (1523-1601), que escreveu tragédias para serem representadas na universidade de Salamanca, conforme informação contida no *Registro de Claustros*, datado de 5 de Novembro de 1568. O próprio, relata o esforço e o custo financeiro com os vestidos e os adereços e como, meio ano depois, foi pago com a quantia de 12 ducados.

Recentemente, Jesús Menéndez Peláez, lembrando o trabalho de sistematização de Justo Garcia Soriano sobre o teatro escolar nas suas vertentes universitária e jesuítica, refere-se às características tipológicas deste teatro escolar, enquadrando-o como um teatro pedagógico, auxiliar dos *Studia humanitatis*, num binómio constante de acordos e desavenças e numa dualidade cristianismo/cultura clássica. Assinala ele que, uma das tarefas a que os renascentistas se dedicaram com entusiasmo, foram as chamadas artes da palavra, uma admiração que coincidiu com o surgimento das línguas neo-latinas, as línguas romance, chamadas vulgares, a partir da língua latina.³³⁷

A aprendizagem e a exercitação do latim, da retórica e da oratória através do teatro clássico era prática usual nas universidades e colégios espanhóis, saldando-se no costume de, em ocasiões especiais, representarem uma peça de Plauto ou Terêncio, recorrendo a ajudas monetárias para a sua apresentação, pelo que “Las aulas de la universidad renacentista respiraban, pues, un ambiente teatral”. (Menéndez Peláez, 2003:584).

³³⁶ É referido o número de 8.000 espectadores mas o investigador não nos informa que documentação se baseiou

³³⁷ Em termos europeus, os homens do Renascimento são conduzidos à “questão da língua” (Buescu, 1978:15). Lorenzo Valla com a sua *Elegantiae Linguae Latinae* (1440) espalha uma semente por toda a Europa; as *Institutiones Latinae* (1481) de Nebrija e, pouco depois, a sistematização científica das novas línguas também por Nebrija (1492) para o caso espanhol e Pietro Bembo (1525) para o caso italiano, estabelecem constantes conexões com a língua de Lácio. Em Portugal, os protagonistas desse esforço da fixação da língua portuguesa são: João de Barros, Fernão Oliveira e Pero de Magalhães de Gândavo (1574), sendo que o tema da língua é igualmente abordado no *Prologo* da *Eufrosina*, onde aliás, vêm mencionadas todas as autoridades, de Valla a Bembo, o que mostra a preocupação pedagógica com matérias nucleares na época.

5.3.2. O teatro escolar e humanístico em Coimbra

Na sua *História do Teatro Português* no século XVI,³³⁸ no capítulo *Theatro na Universidade e Colegios*, Teófilo Braga lembra que a prática escolar do teatro e o uso dos textos clássicos, sobretudo os latinos, é costume antigo, pois “antes de 1453, já Eanes Azurara citava as tragédias de Séneca, lidas na sumptuosa livraria de dom Afonso V”. (Braga, 1870:5)³³⁹ Os professores, André de Gouveia, Buchanan e Diogo de Teive, e os estudantes vindos de Paris e de outras partes da Europa, foram os responsáveis pela introdução do teatro clássico. Segundo Teófilo, foi durante a permanência de Buchanan na Universidade de Coimbra que,

aqui poz em vigor os antigos costumes academicos da Europa, fazendo representar pelos estudantes as tragédias antigas de Seneca ou de Euripedes. De facto Seneca foi mais conhecido de que os tragicos gregos, e segundo Patin, por elle veio a renascença da tragédia moderna. É natural que Buchanam em 1542, fizesse representar as suas duas tragédias de *Jephté* e de *Joanes Baptista*” (Braga, 1870:14-15)

A data de 1542 é também referida por Pinto Loureiro no seu trabalho acerca do Teatro em Coimbra mas, não corresponde ao período em que Buchanan esteve em Portugal. Segundo Claude-Henri Frèches, a sua estadia no nosso país verificou-se entre 1547-1552 (Frèches, 1964:97), uma informação confirmada por Américo Costa Ramalho, quando refere que este veio para Coimbra em 1547, estando já em Paris no ano de 1552. Costa Ramalho alude aos ecos de erotismo da obra do escocês Buchanan na *Eufrosina*, mas, tendo sido a comédia composta pelos anos de 1542-1543 em Coimbra, data anterior ao período em que Buchanan esteve no nosso país e nessa cidade, essa influência ter-se-à verificado, não numa primeira versão manuscrita da *Eufrosina*, que teria servido para a representação, por volta dessas datas mas, numa segunda versão, mais cuidada e completa, pensada já no leitor, que é o caso da edição em 1555.

Teófilo Braga, oferece-nos o exemplo de Ronsard que, inaugurando o teatro clássico em França, traduziu o *Plutus* de Aristófanes em 1549, que foi “representado pelos seus condiscípulos”. Segundo a informação de Teófilo, o próprio Ronsard terá sido condecorado pelo Cardeal Dom Henrique, o mesmo Cardeal que quis ver representadas as comédias de Sá

³³⁸ Uma obra marcada por imprecisões e erros de datas, o que obriga a um cuidado redobrado na utilização das informações.

³³⁹ José V. Pina Martins mostrou recentemente na sua Biblioteca de Estudos Humanísticos, um documento, um pergaminho, assinado pelo Rei D. Afonso V e Eanes Azurara com data de 1462. A partir do teor deste documento, defendeu que se podia provar a existência, nessa data, da primeira biblioteca pública, no nosso país, ou seja, anterior à Biblioteca da Vaticana.

de Miranda em Braga. Segundo Teófilo Braga, a prática destes “divertimentos dramáticos”, não poderia deixar de influenciar as universidades portuguesas, à luz da qual se compreenderia a tragédia e as duas comédias de António Ferreira. Para si, a dedicatória da *Bristo* constitui uma página bastante curiosa da história do teatro clássico (Braga, 1870:17), a que se pode acrescentar a *Aulegrafia* e a *Ulysippo*. Já sabemos que para Teófilo Braga, as comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos pertenceriam a um outro núcleo, dado que a *Eufrosina*, quanto a si, era a precursora da nova escola, antes mesmo da produção dramática de Sá de Miranda, pois a sua composição teria sido em 1527. Um erro que teve várias implicações, já esclarecidas na I Parte deste estudo.

Fialho de Almeida, *Em Coimbra – Récitas de Estudantes*, ironiza a propósito da prática de representações de farsas no último ano de direito. Interrogava-se o autor dos *Gatos* se, essas práticas derivariam de um costume antigo, pois a História da Universidade de Coimbra não estava feita, ou se tais espectáculos “não mereceram traslado nos arquivos, onde a vida dos académicos não consta além do registo de matrícula, e algumas notas de ano, estenografadas em língua seca e burocrática”. (Almeida, 1960:1)³⁴⁰

Para Fialho de Almeida, era quase natural que tais festas tivessem existido, a par e passo de outros estabelecimentos estrangeiros, onde apareciam mencionadas como forma de “realçar o ouro de certas datas”. Dito de outro modo, as representações cénicas costumavam dar brilho às datas importantes da Universidade, lamentando o folhetinista, aprendiz de historiador, nesta sua deambulação sobre a vida académica de então, que dessas “bambochas de vinte e quatro horas, de vivo houvesse, em tempo antigo, o tempo devorou-o (ou não conheço eu, o que é mais certo)”. (Almeida, 1960:7) À excepção de alguns casos isolados, como a referência à representação da *Bristo* de António Ferreira, por académicos em Coimbra, aquando das festas nupciais do Príncipe D. João, no ano de 1552,³⁴¹ em tempo de gloriosa “restauração literária abundantíssima”, e de “camaradagem jovial de mestres e discípulos”, e de outras como

Em 1551 acabando o prior do Crato de cursar filosofia e metafísica, seu pai, D. Luís, solicitou do geral de Santa Cruz o grau de bacharel em artes para o moço; e, concedido, houve no claustro representação da tragédia do *Gigante Golias*, por colegas. A tragédia era em latim, com coros e «música mui suave»; mas tal caçoada foi essa noite de teatro, que ficou da récita a palavra *goliardo* (frascário, rufião), rememorativa das tropelias que a rapaziada por lá fez. (Almeida, 1960:10)

³⁴⁰ Trata-se da 7ª edição da obra *À Esquina*. A 1ª edição é de 1903 de Coimbra.

³⁴¹ O casamento do Príncipe D. João com a Princesa D. Joana de Áustria, filha de Carlos V e da Imperatriz D. Isabel, foi por procuração. Lê-se em Luís de Matos que “em 11 de Janeiro de 1552 o embaixador de Portugal em Espanha desposava-a em Toro, por palavras de presente”. (Matos, 1983:11)

Gustavo Matos Sequeira, na obra *Teatro de Outros Tempos*, no capítulo “Divertimentos escolares”, lembra que no século XVI “O teatro constituía como que uma aula prática do estudo das Humanidades”, um complemento da educação escolástica. Diz-nos que a 15 de Novembro de 1550³⁴² o rei D. João III, a Rainha D. Catarina, o Príncipe D. João e a Infanta D. Maria foram a Coimbra e assistiram à representação de uma tragi-comédia preparada por Diogo de Teive como quem apresenta uma «oração de sapiência». (Sequeira, 1933:64) Jorge Faria, no seu artigo sobre o Teatro escolar, deduz do depoimento de Teive perante a Inquisição, que se trata da representação de *Golias*, espectáculo para o qual houve coros “espantosamente cantados”. (Faria, 1947:263)

Afinando pelo diapasão de Teófilo de Braga e de Fialho de Almeida, para quem a entrega da escola aos jesuítas teve como missão “bestificar as inteligências”, implementando o divórcio entre lentes e discípulos (Almeida, 1960:11), também para Gustavo Matos Sequeira, os jesuítas haveriam de continuar esse costume de representações, a partir de 1555, agora na versão de “prélios pedagógicos, mais agonientos do que foram as rações da *tremenda* nos conventos de Bernardos”. Uma das famosas “vítimas”, segundo o famoso olissiponense, foi o jovem Rei D. Sebastião.

Matos Sequeira, evidenciando o seu ódio de estimação ao predomínio deste teatro, não resiste a dar conta de algumas “anedotas” protagonizadas pela mesma real vítima, como, por exemplo, a situação passada em 1562, na Casa de S. Roque, em Lisboa. O jovem Rei, com 8 anos, assistia a uma tragi-comédia em verso, onde “os actores improvizados entalhavam na memória os campanudos monólogos da obra, capaz de chumbar os olhos ao próprio Argus” (Sequeira, 1933:67-68), enquanto que algumas almas condoídas engendraram uma saída, através de uma porta secreta para os claustros, onde haviam colocado gulodice real: castanhas assadas. Não contaram os da Companhia que a tramóia não resultaria, pois o jovem rei, resistiu estoicamente, vá lá saber como e porquê, enquanto os moços fidalgos, ao ouvirem o lume crepitar abandonaram o teatro.

Em 1569, aquando da peste que vitimou António Ferreira, o tio Cardeal preparou-lhe outra real sessão em Évora:

³⁴² Como se pode verificar aparecem duas datas diferentes, embora próximas, para o mesmo evento.

no Pátio outro Divertimento escolar, a tragi-comédia *O rico avarento e o pobre Lazáro*, tão luxuosa e a ponto, que o cardeal babou-se com as *perspectivas e as novidades* que os jesuítas tinham arranjado. (Sequeira, 1933:69)³⁴³

Segundo a descrição do padre António Franco em *Imagem da Virtude*, D. Sebastião ouviu, a pé firme, a longa representação, acompanhada de longas explicações sobre as alegorias. No ano seguinte, aquando da sua deslocação a Coimbra, em 1570, e, após a visita aos túmulos e sarcófagos dos seus heróicos antepassados, acompanhado pela oratória dos lentes,

D. Sebastião tinha, porém, guardada estopada maior. Era o ter de assistir à representação do *Sedécias* que *levou três dias*³⁴⁴ a exhibir-se perante os seus olhos e os seus ouvidos aturdidos. A obra tremenda do padre Luís da Cruz, do «Colégio das Artes», (autor de mais três obras do género, publicadas em Lyon em 1605 e que talvez, também, em Coimbra, fossem representadas) estampou-se depois, num «fólio» assustador, capaz de vencer, para a leitura, a paciência de um Benedito de Tibães. (Sequeira, 1933:67)

Jorge Faria oferece-nos, uma versão diferente, mais pormenorizada e documentada, desta representação:

A tragédia foi representada em *duas tardes*³⁴⁵ no colégio das artes, (e não no Pátio da Universidade como se tem escrito), quando da visita do Rei a Coimbra em 1570.

O aparato cénico, o luxo da indumentária, a dicção justa dos escolares despertam o aplauso do monarca e da Infanta d. Maria.

D. Frei Marcos da Cruz, numa crónica manuscrita da Biblioteca da Universidade de Coimbra refere-se assim ligeiramente ao facto:

«À segunda feira 23 (de Outubro), se deu principio à tragédia no Colégio da companhia que se acabou à terça-feira, a que se acharam presentes em janelas, el-rei, o cardeal, o sr. D. Duarte com todos os mais senhores e cortezãos; e o cabido, a Universidade e a cidade estiveram em palenques particulares». (Faria, 1947:266)

É o próprio autor do *Sedécias* que relembra, passadas mais de três décadas, no prefácio que deixou à edição das suas obras, em 1605, que a tragédia “foi representada durante dois dias”. A representação acabou na “noite do segundo dia”, e já “saíam os actores da cena, mas a gente de importância só a custo se preparava para sair, de tal forma, como parecia, tinha ficado deliciada com o espectáculo a que presenciara”. (Cruz, 1989:25)

Matos Sequeira prossegue dizendo que “Quando em 1577 lá voltou, tornaram a esmagá-lo com outra tragi-comédia – a de *Dionísio Sículo*”. (Sequeira, 1933:69) Segundo Jorge Faria, a data desta representação é de 1573, à qual D. Sebastião já não esteve presente

³⁴³ Jorge Faria refere que “Sobre as tragédias “Rico Avarento” e “Pobre Lázaró” e “Dionísio, tirano de Siracusa”, representadas respectivamente em 1569 e 1573, no pátio da Universidade de Évora, deixou-nos António Franco alguns dados curiosos. À primeira assistiram D. Sebastião e o Cardeal D. Henrique”. (Faria, 1947:264)

³⁴⁴ Sublinhado meu.

³⁴⁵ Sublinhado meu.

(Faria, 1947:264), uma informação que está mais de acordo com os *Itinerários de D. Sebastião*. Com ironia o conhecido olissiponense refere que, a par destes “divertimentos” latinos, em Coimbra, “os escolares divertiam-se, também, representando e ouvindo representar em português”, pois em 1527 é ali representada “*A Farça dos Almocreves*” e a “*Comédia da divisa da cidade de Coimbra*” de Gil Vicente, e que

Jorge Ferreira de Vasconcelos compôs, nesse período, a famosa *Eufrosina* onde os estudantes se caricaturam em grosso e o gentio coimbrão – escudeiros, povo, moças do rio – aparece também. (Sequeira, 1933:69)

Repare-se que Gustavo Matos Sequeira segue o equívoco de Teófilo de Braga quanto à datação da obra, acreditando na precedência do teatro de Ferreira de Vasconcelos em relação ao de Sá de Miranda, embora há muito que os trabalhos de Carolina Michaëlis de Vasconcelos alertassem para o erro tipográfico da “Carta da Índia” e que, por isso, Menéndez y Pelayo em 1910, remetesse para uma data posterior: 1536.

José Pinto Loureiro em *O Teatro em Coimbra – Elementos para a sua História*, apresenta um conjunto de informações dispersas que, embora não comprovadas documentalmente, não deixam de constituir um excelente ponto de partida para uma investigação. Informações sobre fontes e obras publicadas; textos representados em Coimbra; regras seguidas no Colégio das Artes; os Estatutos e a obrigação de representações por parte dos estudantes, etc.,. No capítulo em que trata de obras representadas, segue a metodologia adoptada por Justo Soriano em relação a Salamanca, dizendo que,

a Coimbra tocou a honra não só de por três vezes haver acolhido dentro das suas muralhas o glorioso fundador do teatro popular português, mas de ter sido o genuíno berço do teatro clássico, personificado nos seus mais altos representantes: Jorge Ferreira de Vasconcelos, nascido nos campos do Mondego (em Montemor – o Velho), que casou nesta cidade, nela escreveu e provavelmente viu representar a sua comédia *Eufrosina*, cuja acção aqui decorre; Francisco de Sá de Miranda, natural desta cidade e nela criado, onde escreveu e possivelmente fez também representar as suas comédias *Estrangeiros* e *Vilhalpandos*; e António Ferreira, lente da faculdade de leis, que ensinou e aqui escreveu e viu representar na Universidade a sua tragédia *Castro*, de tema medularmente coimbrão, como é a morte de Inês de Castro. (Loureiro, 1964:3)

Também na *Resenha de Espectáculos e outras Informações*, oferece uma listagem de espectáculos representados à época por Gil Vicente, em Coimbra, entre os anos de 1526 e 1527, numa altura em que havia peste e o Rei D. João III se encontrava aí refugiado: 1526 – *A farsa dos Almocreves*; 1527 – *Comédia Sobre a divisa da cidade de Coimbra* e em 1527 – *Tragicomédia da Serra da Estrela*. E se até aqui parece estar em sintonia com Matos

Sequeira, quanto à representação da *Eufrosina*, em Coimbra, introduz, no entanto, uma nova data para a sua apresentação:

Em dia indeterminado no ano de 1537, aqui foi escrita e possivelmente representada, segundo se infere da declaração do autor, a comédia *Eufrosina* de Jorge Ferreira de Vasconcelos. (Loureiro, 1964:44)

Recordemos que Eugenio Asensio em 1951 publica a edição *princeps* da *Eufrosina* onde aparece a datação da Carta da Índia em “1536”. Considerando que a Universidade foi transferida para Coimbra em 1537, Pinto Loureiro deduz que a representação da *Eufrosina* em Coimbra se efectivou nesse mesmo ano. Lembremos que Asensio propõe os anos de 1542-1543, para a composição da obra.

Hernani Cidade, em *Luís de Camões. Os Autos e o Teatro do seu Tempo*, lembra que, quer fosse estimulado pelas próprias universidades, quer “pelo acolhimento que lhe davam e pela própria obrigatoriedade do seu estudo e representação”, a Universidade de Coimbra tinha estatutos decalcados dos da Universidade de Salamanca de 1538, onde consta a obrigação de, “orar y hazer declamaciones publicamente. Ytem de cada año se representará una comedia de Plauto e Terêncio, o tragicomédia”. (Cidade, 1956:59) Se no ano de 1538 havia representações teatrais no Colégio de Santa Cruz, dado que “A Universidade portuguesa por sua vez tornou em 1546 obrigatórias essas representações, que aliás oito anos antes já se praticavam no Colégio de Santa Cruz” (Cidade, 1956:60), pelo *estatuto de 1561* depreende-se que a comédia deve ser representada em língua original.

Se tomarmos o exemplo de outras universidades, sabe-se que não existia para as representações do teatro escolar, tanto universitário como jesuítico, um lugar específico. (Menéndez Paláez, 2003:604). As representações realizavam-se nos pátios das universidades e dos colégios, e quando se tratava de alguma efeméride do calendário litúrgico utilizavam-se as igrejas.

Não temos um trabalho aprofundado sobre o teatro nas Universidades em Portugal e, por isso, as notícias sobre as representações teatrais no século XVI são muito incompletas.³⁴⁶ Os exemplos dispersos divulgados, são muitas vezes romanceados, imperando a necessidade urgente de colmatar estas e outras lacunas.

No nosso país o teatro escolar foi estudado por Claude-Henri Frèches, que se propôs conhecer essa *terrae incognitae*, segundo a cruel formulação utilizada na sua introdução em

³⁴⁶ Fialho de Almeida referia em 1903, que “Escapa-me a crónica teatral da Universidade até à fundação do Teatro Académico, em 52, pleno constitucionalismo”. (Almeida, 1960:11)

Le Theatre Neo-Latin au Portugal (1550-1745), dizendo que, na época do nosso século de ouro, enquanto os bufões portugueses eram depreciados e desprezados, o teatro universitário estava impregnado de solenidade e fausto. Embora, segundo a sua opinião, a informação seja escassa, sabe-se no entanto, que o teatro erudito do século XVI era representado em Coimbra ou em Évora, pelos estudantes universitários e com grande pompa. Mas, para ele, que fez teatro e que conhece o seu funcionamento por dentro, lamenta que muita da informação divulgada seja tratada em função do texto, dos acontecimentos reais e das pessoas envolvidas, e muito pouco sobre as condições em que o espectáculo decorria.

Quanto a si há excepções, como o prefácio do Padre Luís da Cruz à edição das suas seis tragicomédias em 1605, oferecendo informações preciosas sobre a prática da representação no nosso país e que infelizmente são muito pouco aproveitadas. De facto, nessas prodigiosas 16 páginas, encontra-se um mosaico de questões, todas elas da maior relevância para o teatro do século XVI, que vão da teoria à prática dramática e teatral do teatro jesuítico do seu tempo, mas que, em verdade, informa sobre todo o teatro em geral: preceptivas, públicos, tempo de duração do espectáculo, razões de “insucesso” do “teatro rival pagão”, meios de produção, transmissão, edição etc.

Américo Costa Ramalho, em “Alguns aspectos da Vida Universitária em Coimbra nos meados do século XVI (1548-1554)”, oferece-nos informações preciosas sobre Coimbra, relacionadas com festejos e representações durante os anos de 1548-1554. Diz-nos ele que a abertura solene do ano lectivo era saudada por uma *oração de sapiência* que continha importantes dados “sobre pessoas e coisas do meio universitário conimbricense, em meados do século XVI”. Uma prática que, segundo ele, vinha já de Lisboa, se se pensar na *oração* de André de Resende em 1534.

Para o professor coimbrão, a vida universitária na pequena cidade de Coimbra, tinha na época uma dimensão intelectual intensa e uma expressão bem mais viva do que nos nossos dias. A partir do texto *Conimbricae Encomium* de Inácio de Moraes, traduzido do latim por Costa Ramalho, podemos ter uma ideia dos aparatosos festejos realizados aquando das cerimónias públicas da Universidade. Nessa obra publicada em 1554, é-nos relatada precisamente uma delas:

Acrescente-se que também Coimbra distrai o seu povo com alegres festejos que celebra com frequência. Assim, todas as vezes que alguém solicita o prémio dos seus estudos e que lhe cinjam gloriosamente a cabeça com o ramo de louro, canta-se, à maneira antiga, o alegre triunfo e um cortejo se encaminha ordenadamente às doutas Escolas.

Vai à frente o Reitor, acompanhado de áureos feixes, e segue-o multidão espessa de varões. Vai a comitiva dos doutores, com as têmporas coroadas e os trajos tinjidos cada um da cor que lhe pertence.

A multidão cheia de espanto corre de todos os lados na ânsia de ver, e reboam os tambores tocados em festivo modo. E a rouca trombeta mistura, com alternado estrépito, o som e juntam as flautas ocas seus finos ritmos.

Então gostam de andar, por um lado e por outro, jovens de rosto mascarado e de soltar graciosas troças.

Como outrora, quando o general romano, dominado o inimigo, celebrava o triunfo e conduzia vencedor os cavalos brancos, e coroado de louros era recebido com grande honra pelo Senado, e o povo em alta voz dava-lhe o seu aplauso, de igual modo toda a Academia se alegra em festivo clamor, quando alguém recebe o apolíneo louro.

*Esplêndidas tapeçarias ornamentam o teatro espaçoso:*³⁴⁷ senta-se a ordem dos senadores e o coro de Palas.

Então deleitar-te-á a abundância eloquente da prosa e uma graça que flui de Cícero. E há-de seduzir-te a tragédia pomposa que caminha em graves versos ou a musa cómica, em seu leve soco (Ramalho, 1988:55).

Costa Ramalho continua a oferecer-nos informações sobre alguns aspectos da vivência cultural/teatral na Universidade de Coimbra,

Os versos finais do trecho que citei parecem aludir a representações teatrais como as que estavam previstas nos estatutos do Colégio das Artes e de certo ocorreram em Coimbra, depois de 1548, se já não existiam antes como uma carta de 1538 deixa entrever.³⁴⁸

Michel de Montaigne recorda que no Collège de Guyenne o principal André de Gouveia organizava anualmente esses espectáculos como parte da actividade pedagógica da escola e de certo terá continuado a fazer o mesmo em Coimbra, tanto mais que três dos seus companheiros eram dados ao teatro novilatino. Refiro-me ao escocês George Buchanan, ao francês Guillerme de Guérente e ao português Diogo de Teive. Mas da representação dos bordaleses não ficou qualquer descrição, decerto contribuindo para o esquecimento as suspeitas de heresia que a Inquisição lançou sobre os dois professores estrangeiros e o português. (Ramalho, 1988:56)

A propósito destas cerimónias, marcadas com representações teatrais que envolviam lentes e alunos, Costa Ramalho lembra que a tragédia *Judith* de Diogo de Teive, representada por esses anos, se perdeu, chegando somente até nós a *Tragédia do príncipe João*, escrita depois de 1554.

A tradição das representações dramáticas continuou, mesmo após o colégio das Artes ter passado para as mãos dos jesuítas depois de 1555. Por Coimbra passou um dos maiores dramaturgos da Ordem, Miguel Venegas, mais tarde expulso.³⁴⁹ Também Costa Ramalho

³⁴⁷ Sublinhado meu.

³⁴⁸ Jorge Faria refere a existência de uma “notável provisão ter tornado obrigatório o *Teatro Escolar*”. (Faria, 1947:262)

³⁴⁹ Recentemente têm saído alguns estudos sobre o teatro jesuítico, nomeadamente sobre o Padre Luís da Cruz e Miguel Venegas. Remeto para a obra *Luís da Cruz, S. J., e o teatro jesuítico nos seus primórdios - as Actas de Colóquio comemorativo do IV centenário da morte do dramaturgo*, coordenação de Aires A. Nascimento e Manuel de Sousa Barbosa, publicado em 2005 e o estudo *Teatro nos Colégios dos Jesuítas/A Tragédia de Acab*

lembra que “em 1570, D. Sebastião assistiu durante horas à representação do *Sedecias* do P.^a Luís da Cruz” (Ramalho, 1988:56). É o próprio dramaturgo jesuíta que deixa ecos dessa representação, quer quanto a públicos, caracterizados como “grande multidão de universitários, de nobres e de povo” (Cruz, 1989:24), quer quanto à existência de um “teatro público” em Coimbra em 1569 e 1570, quando se reporta à “Tragicomédia denominada o Pródigo, levada à cena no Teatro Público em Coimbra” (Cruz, 1989:39), uma informação que talvez signifique tratar-se de uma representação não confinada à academia e alguns convidados, mas aberta a um público mais alargado.

Outra representação documentada encontra-se em “Aspectos da Vida Escolar Ibérica, segundo o *De Missione Legatorvm Iaponensivm ad Romanam Cvriam*. Nesta separata da *Biblos*, volume LXX de 1994, Costa Ramalho reporta-se a algumas representações teatrais apresentadas durante um acto académico em Coimbra e em que estiveram a assistir quatro jovens nobres japoneses acompanhados por um intérprete, o jesuíta português, Padre Diogo Mesquita, representações enquadradas na viagem realizada à Europa (Portugal, Espanha e Itália), nos anos de 1584-1585. Uma experiência que ficou registada em latim e publicada em Macau, no ano de 1590.

Se o prato forte da viagem foi a Itália, as suas cidades, os cristais e jardins botânicos em Pádua, ou a Biblioteca do Escorial e a Universidade de Alcalá em Espanha, contudo também deixaram relatos, sob a forma de diálogos, sobre a experiência na cidade de Coimbra no ano de 1585, concretamente, sobre um acto académico que foi celebrado na Universidade, no final dessa viagem,

finalmente, encaminhámo-nos para o teatro, onde vimos doutores, mestres e outros graduados universitários, sentados nos lugares que lhes competiam, e em volta, a multidão dos escolares com as suas insígnias. Enfim, um espectáculo a não perder! (Ramalho, 1994:160)

Os japoneses foram convidados a assistir a algumas aulas de classes adiantadas. As salas estavam ornamentadas com ricas tapeçarias e os presentes ostentavam trajes luxuosos. Ouçamos o relato de um dos homenageados:

No dia em que visitámos a classe primeira e a mais alta, foi-nos apresentado um drama, muito interessante, que representava de modo notável os «Anjos» a que chamam «da Guarda». Dialogaram entre si os que têm sob a sua protecção o Japão e a Europa. (...) Tudo isto foi representado com suma graciosidade das personagens e elegância das falas. (Ramalho, 1994:164)

E continua o relato do japonês, sobre a representação escolar que presenciou em Coimbra: “Na segunda classe, foi representado um diálogo, por vários condiscípulos que explicaram a alegria que haviam recebido da nossa chegada. (Ramalho, 1994:165)

A representação, feita expressamente para a altura, levará o narrador/espectador a escrever o resumo do texto dramático e a comentar que: “Esta representação foi muito agradável e ilustrada pela notável arte das personagens” (Ramalho, 1994:167), acrescentando que, depois desta celebração, saíram para o exterior, dirigindo-se para o “teatro público”, revelando desse modo, a existência de dois espaços diferentes para a representação. O primeiro “dentro das paredes das classes” e o segundo no exterior. Diz-nos ainda Costa Ramalho que aproveitando a coincidência

da chegada do novo bispo, e a presença dos príncipes japoneses, o Colégio de Coimbra da Companhia de Jesus, encenou um grande espectáculo para a Universidade e para a cidade: foi representada a tragédia *Ioannes Baptista* de que Miguel (ou melhor, o padre Sande) não revela o nome do autor mas dá um breve resumo. (Ramalho, 1994:167)

O autor desta obra, referida por Claude-Henri Frèches em 1964, é o Padre jesuíta António de Abreu. Américo Costa Ramalho assinala que Frèches não conheceu o argumento e, por isso, apresenta em tradução sua, o resumo que o japonês deixou em latim. Ficamos a saber que a tragédia tem quatro actos: O 1º acto começa com S. João Baptista menino, com 5 anos, o 2º acto passa-se na Judeia, o 3º acto conta a história da viagem a Jerusalém e o 4º acto apresenta a decapitação do Santo, com tal expressividade, que embora não acontecesse em cena, o sugeria perfeitamente.

Costa Ramalho continua dizendo que: “Sabemos, por outra fonte, que o interesse despertado por este espectáculo foi enorme. Houve quem ocupasse lugares de véspera, desde as onze horas da noite, e outros houve que arrombaram três portas, às duas horas da manhã, e entraram de roldão no pátio do Colégio” (Ramalho, 1994:169), para assistirem a uma peça “que se estendeu por *quase sete horas*” de representação. (Ramalho, 1994:168)³⁵⁰

Diz-nos Costa Ramalho que, na altura, Coimbra tinha mais do que uma vintena de colégios universitários, podendo hoje ser uma cidade museu, como Évora, não fora o vandalismo local da segunda metade do século XIX. Conclui o autor dizendo que “as

³⁵⁰ “Padre Luís Fróis, *Tratado dos Embaixadores Japões*, Introdução, notas e modernização de textos de Rui Loureiro. Lisboa, Editorial do Ministério da Educação, 1993, p. 57-58”. (Ramalho, 1994:169)

representações dramáticas em latim constituíam um poderoso veículo de formação cultural activa” utilizado pelos Jesuítas, nos Colégios que possuíam por toda a parte, na Europa e no Ultramar. O atrás descrito mais não é que o exemplo da fortuna do teatro escolar religioso, e uma amostra da actividade dramática que ia germinando em Portugal, produzida nos colégios jesuítas, os grandes agentes transmissores deste novo tipo de teatro na Península Ibérica.

Para Luís Sousa Rebelo, um corpo substancial de obras manuscritas e impressas jazeram esquecidas nos arquivos, perdendo-se o seu rastro, até que Claude-Henri Frèches “as exumou e analisou com proficiente cuidado crítico, podendo assim determinar com exactidão, a sua importância dentro da cultura portuguesa”, num período áureo de 1551 a 1640³⁵¹. Deste modo,

A tragicomédia neolatina, embora transvestindo-se com as modas do variável gosto mundano, sobrevive estas duas centúrias com um vigor que nenhuma outra forma dramática teve entre nós. Emparedado dentro da Universidade, e especialmente concebido para um público aristocrático e letrado, o teatro português vai manter aí a vitalidade de uma tradição que lhe é negada pela produção dramática em vernáculo. (Rebelo, 1982:170)

Era tão ao gosto da pedagogia jesuíta este tipo de representações, que se tornaram num caudal imparável nos séculos seguintes. Conta Matos Sequeira que o Bispo do Grão Pará, D. Frei João de S. José Queiroz, se referia nas suas *Memórias* a

uma peça alegórica dos jesuítas, representada em Coimbra, em que o Padre António Vieira aparecia no tablado, preso com cadeias, dialogando com um anjo que lhe inspirava as respostas e as razões (Sequeira, 1933:73).

No contexto castelhano, Jesús Paláez apresenta no artigo atrás mencionado, alguns caminhos bastante interessantes a desenvolver, reclamando uma maior atenção para este teatro escolar. Segundo ele, conhecem-se hoje as características tipológicas deste teatro e textos com credibilidade e, o trabalho de investigação dever-se-ia orientar no sentido de serem realizadas monografias sobre os autores mais importantes, bem como edições críticas das suas obras e estudos comparativos de obras e autores que têm vindo a fazer parte do cânone literário. Quanto a si, estas relações são muito produtivas no esclarecimento dos problemas de intertextualidade e do mecanismo de influências mútuas, aspectos que não se podem ignorar,

³⁵¹ Américo Costa Ramalho edita no *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais* uma recensão crítica sobre o trabalho de Frèches apontando-lhe, contudo, algumas falhas. “Todavia, louvores são devidos a Claude-Henri Frèches, por este notável livro que o coloca na primeira fila dos lusófilos contemporâneos”. (Ramalho, 1994:385) Na página anterior escreveu: “A actividade dramática fora da Europa é provavelmente ainda mais significativa do que a mencionada pelo Autor. Assim, em Goa, há notícia documentada de representações teatrais, feitas por estudantes dos Jesuítas, desde 1563, pelo menos”. (Ramalho, 1994:384)

para se poder fazer um retrato fidedigno da realidade teatral do século de ouro espanhol, sendo que, “De esta manera algunas de las obras del teatro escolar podrán incorporarse, con todo merecimiento y dignidad, al corpus de nuestro teatro clásico” (Menéndez Paláez, 2003:606). E se assim é para o contexto castelhano, o mesmo também será válido para o caso português, embora se tenham que vencer alguns preconceitos, como o de alguma crítica considerar que o teatro neo-latino não é um teatro realmente português.

5.3.3. Representações de comédias portuguesas no Paço de Braga e na Universidade de Coimbra

Para Luís Sousa Rebelo, foi “sob a influência do modelo italiano, e de que eram agentes institucionais o Colégio das Artes, em Coimbra, e o colégio dos Jesuítas em Évora” (Rebelo, 1982:168), que se foram construindo os núcleos de criação e representação teatral. Segundo este autor, numa época em que se bebiam a plenos pulmões os ares do humanismo, os grandes promotores do teatro escolar no nosso país foram o humanista escocês Jorge Buchanan e o português Diogo de Teive. O estoicismo perante os golpes da fortuna e uma certa concepção senequista dos deveres e dos imperativos da razão face aos impulsos dos sentimentos, não deixariam de tocar de perto os homens como António Ferreira que, pelos ecos que se observam na *Castro*, não teria ficado insensível ao magistério do seu mestre e amigo Diogo de Teive

Que *logrou pôr em cena* o seu Golias (ou melhor David) no mosteiro de Santa Cruz em 16 de Março de 1550, e compôs mais tarde a tragédia Joannes Princeps, aquando da morte do Infante D. João (Rebelo, 1982:170).³⁵²

Sousa Rebelo considera que o exemplo dado por estes dois autores proliferou nas gerações seguintes, mas não refere o impacto das comédias de Sá de Miranda, que foram apresentadas muito antes.

³⁵² Constata-se a disparidade de datas oferecidas para o mesmo acontecimento. Fialho de Almeida refere o ano de 1551, Gustavo Matos Sequeira “15 de Novembro de 1550” (Sequeira, 1933:64) e Luís Sousa Rebelo “16 de Março de 1550” (Rebelo, 1982:170). Quase nunca são referidas as fontes.

Sá de Miranda no paço e na Universidade de Coimbra

É sabido que na Universidade de Coimbra e no Paço desta cidade foram também representadas as comédias de Sá de Miranda. Um ano depois da representação do auto vicentino *Comédia sobre a devisa da cidade de Coimbra*, Sá de Miranda apresentou na mesma cidade, e perante o mesmo público, durante a estadia da Corte nesta cidade, no ano de 1528, a sua *Fábula do Mondego*. (Tavani, 1988:419)

Para Eugenio Asensio as duas comédias de Sá de Miranda foram representadas na Universidade de Coimbra, segundo se pode inferir pela dedicatória de António Ferreira na *Comédia do Fanchono* de 1562, aludindo ao facto de: “onde pouco antes se viram outras que a todas as dos antigos ou levam, ou nom dam ventagem”. (Asensio, 1951:LXIII)³⁵³ Mas, tanto Eugenio Asensio, como mais tarde Adrien Roig, sublinharam o quanto a expressão de António Ferreira, acerca dessa representação é, em rigor, vaga.

Quanto às representações de *Os Vilhalpandos*, a segunda comédia de Sá de Miranda, de 1538, num artigo saído na *Românica*, intitulado “Sá de Miranda a quatro mãos”, lê-se a esse propósito que,

é de referir a representação de *Os Vilhalpandos*, em Coimbra, no doutoramento de António Correa de Sá, parente do poeta, de que João Franco Barreto dá notícia na sua *Biblioteca Lusitana* (III, 486v), cujo manuscrito se conserva na Casa de Cadaval. (Camões *apud* Carlos, 2006:33)

Sá de Miranda no paço de Braga

Por diversas vezes aparece a menção de que as comédias mirandinas foram representadas em Braga. De facto, as duas comédias foram pedidas ao poeta pelo cardeal-infante D. Henrique, para serem representadas no Paço de Braga, e é sabido que o mesmo se veio a ocupar igualmente da sua edição póstuma. Refere Jean Subirats que “Il les fit représenter à Braga, en 1537, et ce fut lui qui, pour les sauver, ordonna leur impression”, mas que demorou muito, conforme se lê na Dedicatória ao Cardeal. Acrescenta, em nota de rodapé, que «Cette représentation fut donnée lors de l’inauguration de l’école latine confiée à

³⁵³ Entre outras obras, Eugenio Asensio encontrou também na BNE, dois exemplares de uma edição anónima de *Bristo* de António Ferreira, desconhecida dos bibliógrafos portugueses. Tem como dedicatória *Ao Príncipe nosso senhor da Comedia do Fanchono. Impressa por Joam de Barreyra. Aos XXX de Novembro M.D.LXII.*

Clénard et à Vaséus”. (Subirats, 1984: I, 123) ³⁵⁴ Igualmente na monografia do Cardeal Cerejeira, dedicada a Clénardo, se encontra menção a essas representações.

Sobre este assunto, Mendes dos Remédios oferece-nos mais alguns pormenores. Diz-nos ele que o Arcebispo de Braga, que depois viria a ser o famoso Cardeal Rei, tendo ido à cidade do Norte, em 1537, para fundar a nova escola latina onde Clénardo ia ensinar, e, sabendo da existência das obras de Sá de Miranda, mandou-lhas pedir e as fez representar, segundo conta D. Gonçalo Coutinho na *Vida do poeta*, tendo assistido ao acto pessoas da maior dignidade, entre outros, o abade de Alcobaça, membro do Conselho de Estado e Capelão-mór de D. João III e D. Jorge de Ataíde, Bispo de Viseu.

António Ferreira na Universidade de Coimbra

António Ferreira, o autor da *Castro*, ³⁵⁵ escreveu também duas comédias compostas enquanto frequentava os estudos universitários em Coimbra: A *Comédia de Bristo* ou *Fanchono* escrita durante as férias de 1552 e representada na Universidade de Coimbra, segundo se lê no frontispício da edição *princeps*, informação que está longe de ser consensual, e a *Comédia do Cioso* entre 1552 e 1556.

Eugenio Asensio refere que a *Bristo* ³⁵⁶ foi representada na Universidade de Coimbra, ante o Príncipe D. João (1537-1554), a quem vai dedicada, conjecturando a sua representação por volta de 1550 ³⁵⁷ e o *Seleuco* pouco depois. Laureano Carreira, em *Bristo*, *O Fanchono*, uma adaptação de A *Comédia de Bristo* de António Ferreira, põe reservas quanto à possibilidade de a obra ter sido representada:

No que se refere à representação da *Comédia do Fanchono*, lê-se no frontispício da edição “princeps” que a peça foi representada na Universidade de Coimbra, o que não nos parece muito verosímil, dada a sua estrutura e extensão de alguns monólogos; pelo menos segundo a concepção actual de uma representação teatral. Digamos antes, o que por certo é mais rigoroso, que ela teria sido “lida” perante os estudantes e mestres da Universidade

³⁵⁴ Segundo a informação obtida na edição de F. M. Esteves Pereira, *As comédias do Dr Francisco de Sá de Miranda*. (Pereira, 1914/5:142)

³⁵⁵ A *Vingança de Agamémnon* feita por Henrique Aires Vitória, em 1536, sobre o texto castelhano de Hernán Perez de Oliva é considerado o primeiro ensaio conhecido de uma tragédia clássica. A *Cleópatra* (fragmento) de Sá de Miranda, é provavelmente a primeira tragédia original em língua portuguesa, a que se seguirá a *Castro*, sem prejuízo de que se venham a descobrir novos textos.

³⁵⁶ Eugenio Asensio informa que se publicou anónima com o título *Comédia do Fanchono*, em Coimbra, João de Barreira, 1562. Quanto à *princeps* refere que está perdida, mas que se encontram dois exemplares da 2ª edição, em Madrid, edição desconhecida pelos portugueses. (Asensio, 1974:288)

³⁵⁷ Sabe-se que a 15 de Agosto desse ano o Príncipe D. João estava em Lisboa, onde foi ordenado cavaleiro pelo seu tio, o Infante D. Luis. Vd. III Parte – 5.6. O teatro de Corte na Rua - Xabregas 1550.

de Coimbra, na qual António Ferreira era estudante de Direito. O que significa que a *Comédia de Bristo*, nunca foi, efectivamente, representada. (Carreira, 1999:6)

É difícil concordar com as premissas atrás expostas. Primeiro não parece ser produtivo evocar “a concepção actual de uma representação teatral” pois, hoje as regras do teatro comercial impõem um canône, quer quanto à ocupação das salas quer quanto à duração dos espectáculos, uma situação a que os agentes teatrais dificilmente podem fugir, pelo não são comparáveis representações teatrais realizadas em momentos históricos e culturais tão distintos; segundo vimos que as concepções do teatro na século XVI eram variáveis, conforme os públicos e géneros; terceiro, não nos parece que a “estrutura e a extensão de alguns monólogos”, cuja extensão efectivamente é relativa, fosse factor impeditivo da sua representação. Aliás, uma recente leitura encenada do *Cioso* mostrou que a obra correspondia às expectativas de um público actual.³⁵⁸ Por outro lado, convém lembrar que uma coisa é o texto impresso e, outra coisa, o texto dito pelos actores que, enquanto suporte de um espectáculo, nem sempre corresponde, ao texto integral, como nos mostra a história do teatro.³⁵⁹

Jorge Ferreira de Vasconcelos em Coimbra

E as comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos? Como tenho vindo a mostrar, são várias as propostas existentes quanto à data e local de representação da sua primeira obra teatral, a *Comédia Eufrosina*. Podemos imaginá-lo enquanto estudante a compor e a fazer representar a sua comédia para um público académico nos Claustros de Santa Cruz como sempre é referido? Seria possível apresentar a sua comédia nos claustros dos conventos de Santa Cruz, caso não fosse realmente estudante? A quem se dirigia a representação da *Eufrosina* no “anfitrião conuento” local assinalado por João D’Espera Deos no prólogo? Com quem? Para que outros públicos? Para que casas? A casa do Duque de Aveiro? A corte do Infante D. Luís? O Príncipe D. João? O próprio Rei D. João III? Enfim, um trabalho aliciante de investigação, que ajudaria a refazer um puzzle por ora bastante truncado. A compilação do máximo de informações apenas permite esboçar caminhos possíveis, enquanto não se apuram factos concretos comprovados por documentação efectiva.

³⁵⁸ Numa iniciativa da Livraria Bulhosa e do Teatro Maizum apresentei num programa intitulado “Os clássicos na Bulhosa”, uma leitura encenada do *Cioso*, tendo como convidado José Augusto Cardoso Bernardes da Universidade de Coimbra. Actores, público e convidados foram unânimes em reconhecer o valor dramático e teatral da obra.

³⁵⁹ Remeto para o capítulo 6.1. Transmissão: do manuscrito ao impresso.

Para tantas perguntas, por enquanto sem resposta, sabe-se, no entanto, que num contexto ibérico,

El teatro escolar también amenizó en ocasiones fiestas cortesanas, siendo el palacio del magnate el recinto que se hubo de habilitar para la puesta en escena dentro del boato y magnificencia que presidían aquellos festejos. (Menéndez Peláez, 2003:605).

Quanto às representações das comédias clássicas portuguesas, é escassa a informação que temos. A saber: duas comédias de Sá de Miranda, e duas de António Ferreira, se aceitarmos a exclusão que Luís Sousa Rebelo faz das comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos porque levantam, segundo o seu parecer, “um problema de classificação de géneros”, que as deixariam fora desse núcleo. O balanço deste tipo de produção fatalmente tem um veredicto pouco afortunado,

A comédia italiana é produto erudito e encontrou ambiente favorável nos colégios universitários de Coimbra. Mas não conseguiu vicejar, não chegou a penetrar o meio aristocrático e cortesão, como aconteceu na Itália, e o seu interesse confinou-se a um pequeno grupo de letrados, que foi incapaz de conquistar a popularidade da comédia em verso de Gil Vicente”. (Rebelo, 1982:167)

Faltam estudos fidedignos para que seja possível compreender com segurança como as coisas se passaram efectivamente. O que é inegável é que, seja pela discutível estrutura “anti-dramática”, seja pela extensão dos textos, seja pela comparação com o modelo que vingou, a comédia espanhola, alguma crítica acaba tendencialmente a valorizar o lado perdedor da comédia clássica portuguesa, “tentativa malograda” segundo o parecer de Hernani Cidade em 1956, raramente contextualizando esse teatro no período histórico, conturbadíssimo, da segunda metade do século XVI, um contexto muito particular que virá a culminar com a ausência de Corte na nação portuguesa. Exactamente o mesmo período histórico em que, alimentados pela corte e pela aristocracia, começavam a surgir os primeiros teatros públicos na Europa. Ou seja, subestima as condições absolutamente adversas para poder vingar um projecto de teatro novo.

Também, se por um lado, este teatro erudito e profano, falhou a sua entrada numa Corte que, segundo a informação disponível, parece fechar-se ao teatro, e que não terá lugar nos teatros públicos onde vinga a comédia espanhola, por outro, a isso foi empurrado pelo contexto da contra-reforma. A falta de apoio é testemunhada por um protagonista bem situado, para nos contar o que aconteceu, o jesuíta Luís da Cruz. Não é ele que aproveita o “insucesso do seu rival pagão para justificar a nova poética para um novo teatro ao serviço da

moral e da religião”? E quando relembra o seu legado teatral vê-se claramente que estava contente,

pelo sucesso obtido não só junto da assistência erudita que se reunia em Coimbra, como junto dos nobres, dos altos dignatários de Igreja e dos estudantes. Revela-nos mesmo mais, quando afirma que o velho teatro latino, por não dispor de idênticos meios cénicos e estruturais, tinha feito má figura, exactamente por ocasião da tal visita de D. João III, perante uma assistência com acentuada preferência por uma acção mais complicada e mais abrilhantada pelos trajes, pelas máquinas e pela encenação. (Rosado Fernandes, 1989:14)

Corre o vento de feição para o império de um teatro neo-latino, com um repertório religioso. O teatro jesuítico, extenso, rico em cenografia, fatos, adereços, maquinaria, número de actores e representado em latim, e não se encontra melhor epitáfio que o de Luís Francisco Rebello quando afirma que “A Universidade de Coimbra, que foi o berço do teatro clássico português, seria também o seu túmulo”. (Rebello, 2000:60) Noutro circuito, em breve, o repertório da comédia espanhola viria a ganhar o primeiro plano, no nosso país.

À vista do atrás desenvolvido, é possível concluir que houve uma prática de representações dramáticas na Universidade de Coimbra, conforme os seus estatutos, chegando mesmo a serem financiadas e premiadas os melhores cultores do género. Também nos Colégios essa era uma prática comum. Um hábito intimamente relacionado com a vida académica, proporcionando um saber prático sobre matérias como o Latim ou a Retórica, assim como a aplicação de um processo de aprendizagem assente nas técnicas de memorização. Também sabemos que tanto os estudantes universitários como os lentes se envolviam nessas representações.

Reafirmamos que é pouco profícuo estabelecer comparações desses eventos com as práticas teatrais de hoje, caracterizadas pela promoção de espectáculos de curta duração. Constata-se que muitas dessas obras representadas eram extensas, tendo como resultado espectáculos de seis horas, segundo os versos do Chiado, ou sete horas no caso da representação a que assistiu D. Sebastião, até “muitas horas” e chegando mesmo aos “dois dias”, pelo que, nesta situação, a extensão da obra não constituía “impedimento intransponível”. Igualmente é de considerar um outro aspecto fulcral: o de não confundir o texto fixado para edição, com o texto usado para a representação. São equívocos que podem desvirtuar a percepção do fenómeno teatral na sua verdadeira dimensão.

5.4. - O Teatro em casas particulares

Quando algum fidalgo, ou mercador abastado, queria brindar a roda das suas amizades e dependências, com uma festa teatral, tinha de ceder o átrio ou o pátio das suas casas. (Sequeira, 1947:226)

A Natural Invenção

Cleonice Berardinelli assinala que em duas obras, *A Natural Invenção* de António Ribeiro Chiado e o *Auto de El-Rei Seleuco* de Luís de Camões, “há elementos preciosos para a reconstrução das representações em casas particulares. (Berardinelli, 1994:31). Também o anónimo *Auto dos Sátiros* oferece três momentos com situações dramáticas de, teatro dentro do teatro, onde se podem respigar informações diversas sobre a representação (condições de representação, lugar, duração, horário, públicos, figuras, adereços, representador e sua função etc.,) e dados factuais sobre as práticas teatrais no século XVI.³⁶⁰

Para a lusitanista brasileira, *A Natural Invenção* é, do ponto de vista do teatro, o mais interessante exemplo. É aqui mostrado o aperto em que se encontra a personagem *Dono da Casa*, por receber uma companhia de cómicos ambulantes, para representarem um auto perante vizinhos e amigos, trazendo “roídos a casa comprados por meu dinheiro!” (Berardinelli, 1994:72). Quanto aos actores, Stegagno Picchio já havia referido como *A Natural Invenção* nos põe “em contacto directo com a menosprezada e pitoresca chusma de comediantes que em Portugal no século XVI já tinha assumido uma fisionomia própria bem definida”. (Picchio, 1969:99)

Neste auto fala-se de aspectos do teatro como: o atraso da representação; o local da apresentação (uma casa particular); a prática de várias funções na mesma noite, “Que o haviam de fazer/em duas casas primeiro”; horário de representação, “e que se faria às dez,/até às onze, a mais tardar” (Berardinelli, 1994:43); o atraso habitual da representação, comentado pelos *Matantes* e consequentes comportamentos inquietos do público que não quer esperar; o horário tardio do fim do espectáculo; o hábito de oferecer luz aos que partem pela noite no escuro, uma “tocha” na *Invenção* e “um par de tições” no *Seleuco* (o que deveria ser mesmo um procedimento necessário e comum); os acessórios usados na cena, mencionados no momento da chegada do *Autor* com os actores e as roupas e, onde são pedidas “duas cadeirinhas rasas”, ou a fala do *Dono da Casa* “Mas pedi pera o anjo asas! /E se as aí não

³⁶⁰ Em III – 3. 1., foram estudadas estas mesmas obras mas sob o ponto de vista das preceptivas. Também a particularidade do teatro dentro do teatro, não se esgota nestas obras, dado que igualmente se encontra noutras como o *Auto da Lusitania* de Gil Vicente.

houver?"; e finalmente informações sobre o número, real ou inventado, dos espectadores na casa. Veja-se como o *Autor* reclama:

Autor: Mande logo alevantar
dous de trinta que aí estão
que merecem estar no chão
e é o seu próprio lugar (*Natural Invenção*, 1994:51)

O *Dono da Casa*, está arrependido de querer “ouvir” o auto em sua casa, definindo a situação criada como “devassidão” e “confusão”, e, proclama que em vez de meter-se em apuros em sua própria casa, com *matantes* e *rapazes embuçados*, melhor seria vê-lo em casa alheia, dado os estragos sofridos nas casas.

Dono: Sofrer auto é cousa fea
porque é estardes em caldas.
Vê-lo-ei em casa alhea
sobre muito boa cea,
posto em cadeira d’espaldas.
Auto entre trinta amigos
ou cento sofrer-se-á,
mas outros de entrarem lá
com quebrar portas, postigos,
este tal não se verá. (*Natural Invenção*, 1994:75)

Não ficam dúvidas quanto à atribulação que seria ter um público a assistir a um espectáculo dentro da própria casa. Também aqui é dada informação suplementar quanto ao número dos presentes, estimado entre 30 e 100 espectadores.

Comédia d’El- Rei Seleuco

Outro texto pródigo em informações sobre a representação e práticas teatrais é o *El Rei Seleuco* de Luís de Camões. A situação que se encontra na primeira parte do *Seleuco* ³⁶¹ projecta-nos para o preciso momento do evento teatral e para as circunstâncias concretas de uma representação. Também se encontra aqui a situação dramática de, teatro dentro do teatro. A dramatização dos preparativos para a representação do auto, proporcionava seguramente aos espectadores que assistiam ao auto, um momento de grande comicidade, como também proporciona ao estudioso de hoje uma descrição bastante curiosa de como terá sido a representação de um espectáculo numa casa particular. Esta descrição alarga-se às condições

³⁶¹ A segunda parte da peça está escrita em verso e apresenta uma fábula à maneira de Esopo, sobre a doença/amores de Antíoco pela Rainha Estratónica, a jovem mulher do seu velho pai, o Rei Seleuco.

de produção do auto e às expectativas e cumplicidades dos espectadores presentes. As duas falas finais, em prosa, de Martin Chinchorro e Estácio da Fonseca, retomam o tom e a conversa do início do drama.

Devemos estar gratos a estes autores, por terem registado nos seus textos factos que aludem à criação teatral mas, como foi mostrado atrás, são razões de eficácia cômica que os levaram a retratarem as circunstâncias da criação cénica com as atribulações inerentes, inventando vicissitudes, embaraços e provocações, cujo objectivo é, antes de mais, fazer interagir os diferentes participantes. Ver representar o que se está a viver, reconhecer o engano e a atrapalhação no outro, é invenção cômica, *invenção* que perdura até aos dias de hoje.

A obra começa com um longo diálogo em prosa, cerca de 1/3 do total da comédia. A acção passa-se dentro de uma casa, aonde irá decorrer a representação de um auto num dia de festa. Assiste-se aos preparativos e ao desenrolar de comentários sobre o espectáculo, à colocação do público, assistência mal comportada, visto querer entrar embuçada e à força, uma situação que dá lugar a altercações entre o público e os organizadores da festa. Os problemas de última hora, como sejam, a falta de alguns adereços e a sua improvisação, a colaboração forçada do dono da casa e a interacção com alguns escudeiros embuçados, parecem ter como objectivo criar o clima de adesão e de predisposição ao riso, e ao prazer de desfrutar uma situação cômica muitíssimo teatral.

A um dado momento, eis que o *Mordomo* pergunta pelas figuras/actores! O *Moço* informa sobre as dificuldades de alojamento do público, e, posto serem muitos, se encontrarem muito apertados e em grande confusão. Com a entrada forçada de uns embuçadetes, inicia-se nova confusão e nova luta, pondo em perigo o desenrolar do próprio espectáculo, dado que, as figuras sofreram “ũa pedrada na cabeça do anjo”, e que quanto aos figurinos “rasgaram ãa meia calça ao Ermitão”. A exasperação aumenta com a fala do *Moço* sobre a indignação do actor e o seu pedido de reparação “e agora diz o Anjo que não há-de entrar até lhe não darem ãa cabeça nova, nem o Ermitão até lhe não porem ãa estopada na calça”. (Anastácio, 2005:258) Este “amuo” das personagens poderá quiçá retratar, em certa medida, a resposta a um tipo de comportamento menos conveniente do público em relação aos actores. Por fim, até sapatos ficam perdidos, num salve-se quem puder, protagonizado por uma turbamulta animada. Fica a sensação que, não é nada fácil manter as coisas nos eixos, dentro da casa, onde se realiza a representação.

No *Seleuco*, o *Mordomo* cumpre o papel destinado ao *Autor*, ou ao *Representador*, o primeiro actor que tem mais prestígio e também maior poder. Este *Mordomo*, no tom e no

propósito, aproxima-se do “Autor & Representador” João D’Espera Deos, da *Comedia Eufrosina*, apelando ao favor do público, à maneira da comédia clássica.

As últimas falas da personagem *Representador*, quando finge esquecer-se do texto, retrata um momento comumente conhecido e nada desejado por todos os que praticam a arte de Talma. O engano na representação dá lugar a um comentário bastante perspicaz da personagem *Ambrósio*, mostrando que foi um engano proveitoso, justificando assim passar do verso para a prosa, e permitindo ao *Representador* mostrar o engenho e a arte do seu ofício.

Há nestes textos, que se servem com eficácia, do mecanismo do teatro dentro do teatro, uma intenção crítica ou paródica muito intensa. Daí também o modo “desastrado” como estes Representadores cumprem o seu papel. Quanto a informações concretas sobre as condições de representação no *Seleuco* destacamos:

1. O público vem embuçado. Uma situação propícia a desacatos, onde prevalece a grosseria e falta de educação da assistência. Não quer deixar entrar quem ficou de fora.

2. Parece ser da praxe, o público mal-dizer dos “Autos”. Veja-se a apreciação crítica, da personagem *Ambrósio* “auto para esgaravatar dentes”, ou a de *Martim* confessando que “um auto enfadonho traz mais sono consigo que ãa pregação comprida”, constituindo assim o denominado público “praguento”.

3. Quanto às personagens femininas, parece que seriam representadas por homens, segundo se deduz de uma passagem um pouco obscura onde se lê “ũa grande peça rapaz travesso com molho de junco” (*Seleuco*, 2005:262) ou, quando o moço vem transmitir que as figuras pedem alfinetes “para toucarem um escudeiro”, uma alusão nítida a pôr touca num actor para este fazer de mulher. Goza o moço com a situação dizendo: “Ora sus, venham de mano em mano, ou de mana em mana.” Expressões como “rapaz travesso”; “toucarem um escudeiro”; “ora sus” e de “mana em mana”, são alusões jocosas, à situação “anormal” de um escudeiro se transformar em donzela.

4. Tal como se verifica no *Auto da Natural Invenção*, é assinalada a questão do atraso do espectáculo. *Ambrósio* pergunta se tarda muito para entrar/começar a função, ao que responde o *Moço*, num tom espirituoso: “Parece-me, senhor, que antes que amanhã começarão”. (*Seleuco*, 2005:263)

5. Referências jocosas do *Moço* (que o espectador *Ambrósio* diz ser mais cómico do que o próprio auto), proferindo que “eu sou filho do meu tio” ou propondo uma adivinha a *Martim*: “Meu pai era clérigo e os clérigos sempre chamam aos filhos sobrinhos, e daqui me ficou a mim ser filho de meu tio”, o que parece ser uma alusão óbvia, ao que se passava com Sá de Miranda (e muitos outros), tal como a menção às trovas do Chiado.

6. Envio de farpas às representações dos estudantes, pois segundo *Ambrósio*, “Tu fazes já melhores argumentos que moços de estudo por dia de São Nicolau” (*Seleuco*, 2005:267), mostrando a existência destas ao tempo.

7. Quantos aos figurinos, sabemos através do *Mordomo* que a primeira figura, o *Representador*, “vem mais amorlotado dos encontros”, pelo jogo de palavras engraçadíssimo a propósito do estado deplorável dos fatos. Também o *Representador* não será poupado, pela sua aparência, porque “Enfim, parece figura d’auto, em verdade”.

8. Em relação às condições em que decorria o trabalho de actor, foi assinalado o momento em que o *Representador* começa em verso o seu longo monólogo. A um dado momento engana-se no texto e passa automaticamente, sem se atrapalhar, para a prosa corrida, alegando em sua defesa que, o pretenso engano se devia ao facto de ter o texto, em seu poder e na sua mão, apenas há três dias. Tendo-se “esquecido” do texto memorizado em verso, reorienta a representação, iniciando um resumo em prosa. O improviso transforma-se num resumo delirante, sem qualquer relação com o auto que efectivamente irá ter lugar mais à frente. O simulacro do jogo da improvisação, acompanhado de promessas apetecíveis (uma ceia aquando do fim da representação) mas irrealizáveis “Parece-me que nenhum diz que não. Ora, pois, ficareis em *vano laboraverunt*, porque até gora zombei de vós por me forrar do erro da representação, como quem diz: digo-te, antes que mo digas” (*Seleuco*, 2005:270) é muito forte cenicamente. Com o *Representador* tudo é zombaria e troça; dir-se-ia tratar-se de uma pequena vingança da personagem/actor sobre o público irrequieto, através da improvisação, do trocadilho e da pequena anedota inventada no momento, numa situação conhecida pelos actores de ontem e de hoje.

Tal como acontece no *Auto da Natural Invenção*, também aqui se encontra informação sobre o período em que se realiza e acaba o espectáculo. É noite, “Moço, acende esse molho de cavacos porque faz escuro, não vamos dar connosco em algum atoleiro onde nos fique o ruço e as canastras”. (*Seleuco*, 2005:301) A última fala é uma brincadeira (marca intertextual) e é dita pela personagem Estácio da Fonseca, o nome verdadeiro do anfitrião que, três anos antes, havia apresentado a comédia de *Bristo* de António Ferreira, em Coimbra.³⁶² A rematar a comédia, aparece uma personagem oferecendo “o meu Pilarte (...) com um par de tições na mão...”, e ainda pousada para uma nova representação. O termo *Pilarte*, cujo significado é

³⁶² Numa das notas de rodapé desta edição, lê-se o seguinte: “Segundo Marques Braga (A, 1928), p. 98, «Estácio da Fonseca, reposteiro de D. João III. Exerceu no paço diferentes cargos: almoxarife dos Paços da Alcaçova (1551), recebedor dos dinheiros das aposentadorias da Côrte (1565) e, por último, cavaleiro fidalgo e tesoureiro das moradias da Corte (1574). (Cf. Chancelaria de D. João III e Chancelaria de D. Sebastião)»”. (Anastácio, 2005:302) É curioso perceber que, altos funcionários com cargos administrativos como, Estácio da Fonseca ou Jorge Ferreira de Vasconcelos podiam proporcionar a apresentação pública de teatro nas suas casas.

porteiro, fora pouco antes ressuscitado na obra de António Ferreira e lembraria aos presentes essa representação. Assim sendo, é muito engraçado que os próprios textos projectem a memória colectiva de um tempo passado, inserindo nas falas das suas personagens, os momentos efémeros de prazer lúdico, proporcionados por uma noite de teatro.

Auto dos Sátiros

Também no *Auto dos Sátiros* se encontra um manancial de informações sobre práticas teatrais quinhentistas. Logo nas primeiras falas das personagens *Mordomo* e *Moço*, chamado de Vicente, somos informados que a representação se vai desenrolar dentro de uma casa, iniciando-se a obra com o lamento do *Mordomo* pela invasão da casa pelos espectadores.³⁶³

Mordomo:	Tanta gente se soporta? Dize, filho da cadella, Por onde entrou?
Moço:	Pela porta.
Mordomo:	Cuydei que pella janela.
Moço:	Nam, essa estava eu guardando.
Mordomo:	Olhay que excelente graça: Que fazias nella estando?
Moço:	Senhor, estava os contando Por nenhum ficar em casa (<i>Satiros</i> , 1974:386)

É-nos dito no texto “Que há casa para mil autos” mas é sugerido que o auto se poderia representar na praça. Dois aspectos são aqui retratados. O primeiro prende-se com a questão polémica, auto *versus* comédia terenciana, numa crítica parodiada, cuja presença constante parece transformar-se num “topos”. O segundo aspecto que, igualmente se repete, prende-se com as condições da apresentação do auto e a esforço em manter ordem na assistência “Alto, senhores, silencio, /nam aja nenhum rumor”.

Depois dos queixumes do público, dos comentários ao género e da exigência de ordem é a vez de surgirem os comentários irónicos dos escudeiros à obra e à representação do auto. À medida que se desenrola a representação dos quadros, estes vão sendo pontuados mordazmente por uma dupla ou mesmo uma tripla de críticos, zombando de tudo, quer da comédia terenciana, quer do auto vicentino, numa sequência de apartes, entre os dois

³⁶³ Segundo o lusitanista castelhano reconhece-se aqui o terreno de “tierra conocida” (Asensio, 1950:188), os domínios de *A natural invenção* e um pouco de *Rei Seleuco*.

escudeiros, acompanhados pelo Mordomo que não pára de ironizar “Torna a entrar a senhora;/queyramos ver ao que vem”. (Asensio,1974:413)

Outra deixa muito curiosa e que tem permitido aos críticos a identificação do local de representação é aquela em que o *Mordomo* refere,

Mordomo: Sabei que há aqui cortesões,
que vos leram de cadeyra. (*Satiros*, 1974:416)

Na penúltima sequência dos escudeiros, recomeçam as críticas à obra:

Luis de Saa: Grande desenfadamento
dam autos desta feyçam.

Pero D’Abreu: Os bons dam contentamento.

Mordomo: Nam se sofre o enfadamento
Dos autos *que* taes nam sam.

Luis de Saa: Señor mordomo, tornemos
aa passada zombaria.

Mordomo: Porque tereis fantasia?
pois *tambem* chegar podemos
aa vossa cortesia. (*Satiros*, 1974:432)

O último quadro com que finaliza o auto diz muito sobre a recepção do público,

Pero D’Abreu: A obra está excelente,
nam se pode mais pintar;
mas ysto quero afirmar:
que há de aver quem nam contente
Fique, por nam praguejar. (*Satiros*, 1974:442)

O tema do teatro dentro do teatro; o lamento pela invasão da casa pelos espectadores; a querela auto *versus* comédia; os comentários do *Mordomo* e dos escudeiros vindos na linha do Chiado e a intervenção da Ventura, com os seus três sátiros que, graças à sua associação com “satíricos”, simbolizam os censores ou pragueiros (suspeitando Eugenio Asensio que derivará de qualquer peça anterior não conhecida), torna a obra muito interessante a vários níveis. Razões pelas quais, embora lhe endereçasse algumas críticas, o anónimo Auto dos *Sátiros* foi considerado, por Eugenio Asensio, como uma Arca de Noé das tradições cénicas portuguesas. Para ele,

El autor poseía capacidad teatral. Pero indeciso entre el motivo pasional y los intermedios burlescos, no logró dar el debido relieve a la acción principal, ni mucho menos elevarse a la verdadera poesía. (Asensio, 1950:191)

Sobre onde e quando se representou o *Auto dos Sátiros*, lê-se no trabalho que venho citando que há alusões a Vila Franca de Xira e sua comarca.³⁶⁴ A representação da obra realizou-se em casa de um aristocrata ali proprietário e na presença de cortesãos “Sabey que há aqui cortesões/que vos lerã de cadeyra”. Segundo Asensio, a casa nobre que, por riqueza e relações, reunia todas as condições para um espectáculo deste género, era o Palácio do conde da Castanheira, situado próximo de Vila Franca. D. António de Ataíde, era o seu dono e favorito de D. João III, até à morte do Rei no ano de 1557, sendo por isso verosímil que em sua casa se representasse o auto. Assim sendo, a data poderá ser fixada justamente em 1557, ano em que abandonou o seu posto de “veador de fazenda” para retirar-se para as suas terras, entregando-se a obras de caridade, até 1563.

Através destes exemplos em que a própria produção teatral e as condições de representação são expostas e discutidas na obra, fica a ideia embora, correndo o risco de ser exagerada a expressão, de que a época respirava teatro, ou pelo menos, que o teatro começava a fazer parte dos interesses de uma classe abastada que o fazia sair da corte, iniciando-se assim a sua “autonomização” e o seu devir público. Pois, muito antes de surgirem os teatros públicos, já nas casas particulares e nos pátios públicos as pessoas se reuniam ruidosamente para ouvir e ver os autos, havendo mesmo algumas desejando afincadamente participar como actores. Afinal: “sabe de cor as trovas de Maria Parda e entra por fégura no Auto do Marquês de Mântua”, segundo nos diz Jorge Ferreira de Vasconcelos na *Comedia Aulegrafia*.

³⁶⁴ Diz-se na obra que o peixe vem de Povos, e parece haver uma malquerença com os de Alhandra. Refere que os de Cachoeiras hão-de vir “rapar-vos o pelourinho”. Curiosidades locais como Cadafais, Monte Gordo, e o que chama ironicamente “a cidade da gruela” (Asensio, 1950:192) Lino de Macedo em *Antiguidades de Vila Franca de Xira*, 1893, p. 307, menciona a “capela da Agroella” ao descrever S. João dos Montes. (Asensio, 1950:192)

5.5. O Teatro em pátios privados e públicos

Pátios privados

Uma outra maneira de ver e viver o teatro em meados do século XVI foi nos pátios que, primeiro começaram por ser privados e, mais tarde, passaram à fase de semi – públicos e finalmente a públicos, no fim do século XVI. Sabe-se muito pouco acerca desses locais e dessas representações sendo que a maior parte das informações dispersas carece de documentação fidedigna.

Para Matos Sequeira, o *Auto dos Cantarinhos* de António Prestes foi de certeza “Representado nesta cidade de Lisboa”, pela menção no frontispício da edição de 1587.³⁶⁵ Quanto ao local de representação, diz-nos que,

creio-o representado num “corro” particular de fidalgo ou mercador como o daquele Estácio da Fonseca onde se representou em 1545, o “Auto de El Rei Seleuco” de Camões, ou o do conde de Vimioso citado acima. (Sequeira, 1930:108)

Gustava Matos Sequeira refere aqui o termo “corro” provavelmente pela inserção do mesmo vocábulo no texto do *Seleuco* de Camões, assunto que abordaremos mais à frente. Quanto à segunda questão, a designação de “particular” que nos remete para o teatro de âmbito privado, também Alberto Figueira Gomes, considera que através da edição do *Auto dos Cantarinhos* de 1536 (?) e da rubrica acima mencionada, nos é mostrado que já existia nessa altura “algum pátio de comédias aberto ao público” (Gomes, 1983:72), embora tal informação “representado nesta cidade de Lisboa”, não signifique tratar-se de um teatro público.

Pátios semi-públicos

Diz-nos o conhecido olissiponense que o primeiro Pátio que se abriu em Lisboa, já “entendido” com o Hospital Real de Todos os Santos, no que se refere à percentagem a entregar a essa fundação a favor dos enfermos, foi “numa quadra descoberta do palácio do Couto de S. Mateus, dos Condes de Monsanto, fidalgos protectores dessa instituição”. A sua

³⁶⁵ Nesta edição, organizada por Afonso Lopes e, que é um importante documento em si, foi ainda incluída a *Cena Policiã* e o *Filodemo* de Camões, entre outros. Veja-se a edição fac-similada em 1973.

localização ficava a Oriente do Hospital, junto ao Borratem e na entrada da Mouraria, e logo foi baptizado de *Pátio da Moiraria* ou do *Borratem*,

Quem passa hoje pela rua do Amparo, no troço que vai da praça da Figueira ao Poço do Borratem, pisa o terreno onde se rasgava a sala do primeiro teatro de Lisboa. (...) Mas esse Pátio, assim improvisado, ainda não tinha, verdadeiramente, um carácter de teatro público. Representava a transição do salão ou do átrio fidalgo, para o terreiro de “toda a gente”; e as representações, apesar de pagas aos Mordomos do Hospital, que ladeavam, à porta, a “caixinha das espórtulas”, eram raras e ocasionais. (Sequeira, 1947:227-8)

Sobre este pátio semi-público, não se conhece documentação, nem se sabe qual o período de actividade. Teria sido neste, ou noutro do género que se teria representado o auto de Prestes? Haveria mais algum em Lisboa? E o Pátio da “Betesga”? E o “da Praça da Palha”? É um trabalho de investigação que urge fazer, para um melhor conhecimento das práticas teatrais da época.

Pátios públicos

A 25 de Abril de 1929, Matos Sequeira referia numa conferência apresentada na Academia das Ciências de Lisboa sobre “Os Pátios de Comédias de Lisboa” que;

A moda das representações públicas em pátios só veio, nesse final do século, com os Felipes e com todas as praxes, costumes e formulas castelhanas que as ligavam a instituições hospitalares, com partilha de lucros ou percentagens de rendimentos a favor delas. (Sequeira, 1930:108)

Mário Carmona em *O Hospital de Todos-os-Santos* refere que foi com o Alvará de Filipe II, de 20 de Agosto de 1588,³⁶⁶ que ficou determinado quais os lugares onde em Lisboa se poderiam representar comédias, a cargo do Provedor da Misericórdia, e revertendo o proveito da apresentação dos espectáculos em benefício do hospital. Retoma as informações de Matos Sequeira subscrevendo a hipótese de que “Parece que se deram primeiro algumas representações no pátio dos Condes de Monsanto” (Carmona, 1954:242), indicando não haver ainda documentação fiável sobre o assunto. O pátio do *Borratem*, mostra ter tido vida longa, como outros, porque figuram indicações de representações dos continuadores de Gil Vicente, em meados do século XVI. Matos Sequeira sugere que a terem sido estas composições;

³⁶⁶ Informação recolhida em *Esparsos*, p. 39, de J. M. A. Nogueira (Carmona, 1954:242).

ouvidas pelo povo ou pela côrte, foram-no em pátios particulares ou em salas e câmaras estradeadas onde até 1588 representaram as “mogigangas” castelhanas e andaluzas, vindas de Sevilha, de Valência, de Valladolid ou de Madrid, que andavam de casa em casa, contratadas por meia dúzia de cruzados, transportando, em cavalgaduras alforjadas, os trajos, as cortinas, os instrumentos e o repertório (Sequeira, 1930:109).

O Pátio das Arcas

Embora já fora do âmbito cronológico a que se reporta este estudo, mesmo assim importa fazer, ainda que uma forma breve, fazer menção ao que se julga ser o primeiro teatro público do país, debaixo do período da monarquia dual. Numa das salas do Museu do Teatro, em Lisboa, pode ver-se uma maquete com a seguinte inscrição: “Pátio das Arcas/ 3D – modelo arquitectónico do 1º. Teatro público em Lisboa, depois do teatro romano – 1590-1697/ 1699-1755)”.

Os corros ou corrales como lhes chamavam em Espanha, foram introduzidos entre nós no tempo dos Filipes, segundo nos diz Matos Sequeira, em *Teatro de outros tempos*. Também refere o contrato, em 1591,³⁶⁷ entre o Hospital Real de Todos os Santos e o espanhol, Fernando Díaz de la Torre para a construção do *pátio das Arcas*, situado no lado oriental da Rua da Prata, entre o que são hoje as ruas de Santa Justa e da Assunção. Mário Carmona, que estudou o Hospital Real de Todos os Santos oferece informações mais precisas;

O corro ou pátio das Arcas começou a funcionar em 1594, recebendo o hospital três quintas partes dos rendimentos dos espectáculos e o contrato manteve-se durante o século XVII com os herdeiros do empresário. Em 1698 sofreu um incêndio e no século XVIII foi a própria mesa da Misericórdia que o explorou, depois de reconstruído e melhorado, até ao terramoto. A interferência do Hospital nas representações das comédias em Lisboa terminou em 1762, conforme diz Nogueira. (Carmona, 1954:242)

A investigadora sevilhana Mercedes de los Reyes Peña tem-se dedicado ao estudo dos pátios/corrais de comédias pelas diferentes cidades e vilas de Espanha, com o objectivo de ampliar o conhecimento sobre os lugares de representação do teatro público em Espanha no século de ouro. Por razões óbvias, estudou o pátio que temos vindo a mencionar, construído por Díaz de La Torre, na última década do século XVI. Retomando o trabalho de Mário Carmona e outros investigadores portugueses historiou o recinto desde 1594 a 1755, estudou repertórios e companhias, concluindo que;

³⁶⁷ Mercedes de los Reyes refere que por escritura de 31 de Maio de 1593, o espanhol Fernando Díaz de la Torre adquire “casas e quintal” para a construção de pátio de comédias que durante cerca de século e meio viria a apresentar um repertório castelhano até ao seu desaparecimento no Terramoto de 1755. Repare-se que as datas assinaladas pelos diversos autores quase nunca coincidem.

com repertórios idênticos a los de los corrales castellanos y, por lo tanto, com las mismas necesidades escenográficas. Por todo ello, creemos que el Pátio de las Arcas de Lisboa puede sumarse como otro más a esa serie de corrales españoles que se están estudiando en los últimos años, no siendo más que la proyección de éstos en el reino vecino. (Reyes Peña, 1989:812)

Num outro artigo mais recente, *Loa para empezar en Lisboa*, Reyes Peña e Piedad Donoso, reflectindo sobre a presença do teatro castelhano no Pátio das Arcas,³⁶⁸ oferecem-nos informação vária sobre práticas teatrais, companhias de actores e repertórios, concluindo que:

el empleo del castellano como vehículo expresivo, la cartelera dramática, la estructura de la función y las expectativas del público portugués, totalmente semejantes a las de los espectadores de los corrales castellanos (Reyes Peña, 1993:822)

Para as investigadoras castelhanas, se alguma documentação existe é o Alvará de 1588 de Filipe II e o contrato com a família La Torre em 1591. Para além dessa documentação, tudo o mais são conjecturas, suportadas por uma produção conhecida bem significativa mas, infelizmente, pouco estudada.

E os corros portugueses?

É tempo de introduzir uma reflexão a partir de duas informações fornecidas pelo texto de *Seleuco*: os conceitos “corro” e “palanque” usados pela personagem *Mordomo* quando interpela o público pedindo-lhes,

para darem lugar aos outros senhores que hão-de vir, que doutra maneira, se todo o corro se há-de gastar em palanques, se | rá bom mandar fazer outro Alvalade... (*Seleuco*, 2005:260-1).

Vanda Anastácio, na sua edição do *Teatro Completo de Luís de Camões*, oferece-nos a partir do Dicionário de Rafael Bluteau, o significado do vocábulo “corro” correspondendo este ao lugar reservado à representação teatral. Outra interpretação se encontra ainda em Hernâni Cidade,

³⁶⁸ É de notar que Mercedes de los Reyes, para a sua investigação sobre o pátio das Arcas, estudou o espólio documental que esteve no Hospital de S. José até aos anos 80. Esse espólio passaria depois para a Torre do Tombo. Miraculosamente salvou-se, por ter sido copiado pouco tempo antes do terramoto que haveria de destruir o Hospital de Todos os Santos. Depois essa cópia passaria para o colégio de S. Antão, actual Hospital S. José.

“Corro” é o mesmo que pátio. Era no pátio que, antes da construção de edifícios próprios, se efectuavam as representações, de onde o *Pátio das comédias*, designação usada na Península, e em Portugal *Pátio das Arcas*, *Pátio das Fangas*, *Pátio da Bitesga*. (Cidade, 1956:81)

Não deve surpreender a abrangência do conceito, pois também o vocábulo “teatro” tem múltiplos sentidos que, vão desde a arte de Talma, ela mesma, até ao edifício físico onde se apresenta um espectáculo. Neste caso o termo “corro” aparece como designação de um lugar físico que engloba o espaço cénico e o espaço público. O outro termo também usado por Camões e intrinsecamente ligado ao primeiro, é o termo “palenques”, que sabemos serem,

estruturas em madeira armadas em redor do local das representações, onde o público se sentava. (Anastácio, 2005:261)

O que se torna muitíssimo curioso é que Luís de Camões usa neste seu *el rei Seleuco*, (representado segundo Matos Sequeira em 1545, segundo Asensio no ano de 1557 e recentemente para Vanda Anastácio em 1550) o termo “corro”, muito antes da existência do Pátio das Arcas de 1594.

Embora não haja consenso nas datas atrás mencionadas, todas elas servem para a reflexão que aqui propomos: ou o *Seleuco* é de meados do século XVI e temos que antecipar a existência de corros em Portugal, ou Vanda Anastácio tem razão na sua reflexão em *Seleuco* 1645, quando cataloga a obra com datas bem posteriores e fora do “corpus” camoniano, e nesse caso nada do que atrás foi dito faz sentido.

A investigação portuguesa poderá ter aqui material de trabalho: historiar o percurso dos primeiros pátios, ou “corros”, onde se representava teatro, ainda de cariz particular, numa época bem anterior ao período da monarquia dual, em que Lisboa, cidade “viúva” se viu privada de Corte.

Por outro lado, parece ser de particular interesse saber se a prática teatral portuguesa tem de projectar directamente a prática castelhana, ou, se tal como a castelhana, também ia seguindo o trilho oferecido pela matriz italiana (cujo impacto forte se estende à Península Ibérica, conforme estudos recentes de Ojeda Calvo, para o caso castelhano e que esperam investigação no caso português), absorvendo da fonte as práticas teatrais da época, e inclusivé devolvendo com alguma produção original o legado recebido. Refiro-me aos “aparatos marítimos” que Leone De’Sommi afirma ter assistido em Portugal e que irá ser tratado, no capítulo a seguir.

5.6. O Teatro de Corte na Rua - Xabregas 1550

A prática cénica da Corte não só promovia representações de peças dramáticas como patrocinava eventos aparatosos de grande dimensão espectacular. Teresa Ferrer Valls no artigo “La representación y la interpretación en el siglo XVI”, refere para o contexto castelhano que

Otro espectáculo característicamente nobiliario, el torneo, podía llegar a desarrollarse notablemente como espectáculo dramático. Es el caso del celebrado en 1554 por el Conde de Benavente en el patio del castillo de la villa de Benavente para agasajar al príncipe Felipe, en el que cada cuadrilla de participantes, antes de tornear, presentaba una “invención”, con personajes, escenografía sobre carros, y un mínimo desarrollo dramático (Ferrer, 2003:247)

Em Portugal está documentado um evento desta natureza, o Torneio de Xabregas, uma festa grandiosa realizada em honra do Príncipe D. João, um faustoso espectáculo, sobretudo, pela ostentação de um aparato cenográfico muito elaborado, que envolveu meios extraordinários. Este aparatoso torneio foi historiado por dois cronistas, ambos antigos moços de câmara do Infante D. Duarte, e ambos autores de livros de cavalaria. Falamos de Francisco de Moraes e de Jorge Ferreira de Vasconcelos.

Dois documentos relatam esta “memorável parada de modas e de elegância que mobilizou por inteiro a corte e pôs em exibicionismo competitivo a vaidade dos pergaminhos” (Miguel, 1998:128): uma *Carta*³⁶⁹ que Francisco de Moraes enviou à Rainha de França, D. Leonor, mãe da Infanta D. Maria, nesse mesmo ano, descrevendo o Torneio e festa, e o penúltimo capítulo do *Memorial* de Jorge Ferreira de Vasconcelos editado em 1567.³⁷⁰

Numa consulta realizada na Real Academia de História, em Madrid, procurei a cópia manuscrita da “Carta que Francisco de Moraes enviou a Rainha de França [doña Catalina de Médicis], em que lhe escreve os torneos e festas que se fez en Euxabreynas, año de 1550.”/ Copia en português, de la misma letra que las anteriores. Esta *Carta* está inserida num volume em folio manuscrito do século XVI, em cuja lombada se lê: N-76./Varios Portugueses.” Vem referido no *Indice de la Collección de Don Luis de Salazar y Castro...* Tomo XL, Madrid,

³⁶⁹ Segue-se a lição de texto de António Dias Miguel editado em 1998. Este estudo encontra-se com o título incompleto, pela ausência do último dígito, indicador da data da redacção da *Carta* e do evento. Quanto à data do evento, António Dias Miguel, defende que somente se pode concluir ter sido no dia 15 de Agosto de 1550, e não dois anos depois como sempre é apresentado. Note-se que no texto de Vasconcelos é mencionada a sua realização em dia de Nossa Senhora de Assunção, o que está de acordo com a proposta do editor da *Carta*.

³⁷⁰ Segui a edição de Palma Ferreira de 1998, tendo recorrido à edição de 1567 para verificação de citações sempre que julguei necessário.

1968. Donde, doravante, se deve considerar a data do evento em 1550, e não de 1552, como quase sempre aparece mencionado.³⁷¹

Xabregas 1550

A localidade do evento, segundo se lê em Ferreira de Vasconcelos, decorreu em “um campo da praia de Xabregas, o mais aprazível sítio que para semelhantes autos pudera cuidar-se” (Vasconcelos, 1998:374) e, para que o Torneio se pudesse ver melhor, nessa praia de areias douradas, foram construídas várias plataformas para a realização do espectáculo. Uma destas estruturas “estava sobre grossas vigas armada uma praça quadrada, que entrava muito pelo mar” (Vasconcelos, 1998:375), “um theatro de madeira com muita despeza/ e custo, algũ tanto alevantado da terra, quase quadrado” (Morais, 1998:133) e uma outra estrutura mais alta, uma espécie de varanda, atapetada e coberta de panos de ouro, para a família real.

Segundo Jorge Ferreira de Vasconcelos, havia uma segunda grande estrutura, com uma ponte por onde entravam os aventureiros que vinham pelo mar “num cais de madeira metido dentro do rio”. Era todo um conjunto de estruturas, de cenários sumptuosos a partir do natural, impressionantes de ver e, que o nosso memorialista, de acordo com o *topos* da época, diz não chegar o engenho para as entender, quanto mais para as saber pintar. Exultante, remata que “posto o sítio neste soberbo concerto que de sumptuoso pudera abater o antigo Teatro Romano com mais artificio que riqueza, por escusar gastos seu tempo” (Vasconcelos, 1998:376).³⁷² A festa começou pela tarde “serião sinco horas depois do meyo dia” (Morais, 1998:139) e prolongou-se pelas quatro horas da madrugada. Tudo resultando numa imponente e aparatosa produção de cor, luz e som.

A festa foi luxuosa e concorrida dado que, segundo o relato de Francisco de Moraes, toda a praia engalanava com mais de 700 velas. Da banda da terra “o mar mostrava coalhado de muitas naus, navios, caravelas (...) tanta gente do mar que punha receio não poderem as águas sofrerem o peso” (Vasconcelos, 1998:378), destacando-se, de quando em vez, por entre o pouco espaço que restava, uma embarcação, como quando surgiu,

uma espantosa serpe que parecia ir nadando sobre as águas com as mãos, movendo-as com muito estrondo, tão aprazível à vista e não sem espanto que não creio eu que o fosse

³⁷¹ Para atestar a não realização de torneios por parte do rei D. João III por ocasião do casamento em 1552 do príncipe D. João com a princesa D. Joana de Áustria, é de referir a ainda inédita missiva desse ano, dirigida pelo rei ao Duque de Bragança na qual o rei, a propósito da má situação financeira do reino, confessa não ter podido cumprir a promessa que fizera ao seu filho de lhe organizar um torneio comemorativo da união. Agradeço esta referência ainda inédita a Hugo Miguel Crespo.

³⁷² A referência ao teatro romano já aparece nas comédias, tal como, a menção Vitruvius.

mais Eucalápio vindo nesta figura à Itália, a qual pelos ouvidos lançava fumo e pela boca uma temerosa labareda de fogo e, pondo o peito no cais da ponte, de uma ilharga lançou de si dois aventureiros quer em gentil disposição e airosa presença (Vasconcelos, 1998: 381)

No *Memorial* de Vasconcelos é-nos oferecida uma reportagem pictórica da praia, dos montes circundantes, das estruturas montadas e mesmo dos públicos, mas é na descrição do vestuário usado que o autor mais se esmera e refina, numa precisão minuciosa e realista. Um investimento no detalhe verista, uma *pictura ficta* tão ao gosto renascentista. Por isso, não é aceitável o parecer de António Dias Miguel quando diz que Morais “terá sido testemunha presencial do que narra e descreve” (Miguel, 1998:127) ao contrário do que terá acontecido com Ferreira de Vasconcelos. De facto, se compararmos os dois textos, é no *Memorial* de Vasconcelos, onde aparece uma ideia mais nítida e pormenorizada do evento.

Os sucessivos “números” encenados estão sugestivamente descritos: as máquinas de cena, como a imperial “Águia de prata de duas cabeças”, a Ave Fénix, a Roda da Fortuna, cuspidor de fogo, os dois cavalos-marinhos de extremada

grandeza quase gigante e tinha o meio corpo, da cinta para baixo, de escamas com uma cola de pescado e os pés com garras e unhas; e da cinta para cima, figura de corpo humano, sem alguma roupa, com grande barba e cabelos marinhos. (Vasconcelos, 1998:383)

O relato de Morais refere que, as embarcações estavam cenografadas na parte interior, e com a “proa pintada de brutesco”, varanda dourada até à popa, sendo que,

A forma da popa não se pode declarar por a novidade dela. Somente era por dentro feita em redondo, à feição de teatro, com uns arcos e no vão de cada um deles, pintado, um dos planetas e por cima dos arcos pintado céu, com algumas pinturas celestes (Morais, 1998:384)

A animação incluía músicos, instrumentos vários e actores. Personagens verosímeis como os aventureiros ou, os inventados como Deusas, Ninfas, Bruxas, em sugestivos trajes, como uma bruxa que se apresentava vestida de saia flamenga amarela, e na cabeça uma “celada de prata” com um meio gato dentro, dizendo vir de bosque deserto, trazendo consigo um “monte lavrado a modo de serra”, repleto de hera, musgo e flores disfarçando quatro fontes. Embora a acção das personagens apareça narrada, mesmo assim, é-nos oferecida, com dramatismo indesmentível. Acção dramática não faltou à personagem Bruxa que, andando fazia conjuros em redor de um dito monte encantado que,

começou a tirar muito tiros de fogo, com grandes estalos, (...) e com a força deste fogo, se abriu em quatro partes inteiras e de dentro saíram quatro bruxas, vestidas da maneira da que o desencantou e um cavaleiro armado da cinta para cima de armas brancas (Vasconcelos, 1998:388).

À acção dramática seguiu-se o momento musical, como, quando vieram nove selvagens vestidos de musgo, todos de máscaras, a Deusa Diana com duas ninfas, uma delas tangendo uma harpa e, outra um arrabilete,³⁷³ cantando a deusa uma estância de uma écloga de Garcilaso. Após o canto, as ninfas cessaram de tanger os seus instrumentos e a Deusa falou uma “breve fala”. Depois, foram entrando os sucessivos aventureiros e suas armas em formosos combates. E, porque o sol lhes negava já a sua luz, Vasconcelos no seu *Memorial*, começa a informar-nos sobre as condições de iluminação,

foram acesas todas as luminárias dos monte e pareceu arder todo em chamas mais espantosas e altas que as da montanha Etna, quando os Ciclopes assopram suas forjas para fazerem armas ao grande troante. (...) por maneira que ficou tudo parecendo outro novo mundo, não sem admiração de quem o contemplava. (Vasconcelos, 1998:393)

Pareceram então as águas de cristal, e a roda da fortuna começou a cuspir fogo, e, assim, “O muito esclarecido Príncipe se armou por ordem do Infante dom Luís”. (Vasconcelos, 1998:393) E, se por um lado, as luminárias ardendo por toda a parte, trabalhavam para vencer as trevas, por outro lado, mantendo o ritmo do espectáculo, Diana e as suas ninfas enganavam o tempo aos presentes

cantando e ocupando os ouvidos com sua melodia, em modo que nenhuma tardança se sentiu, antes foi um escamel dos desejos que divertidos com tais entremezes, renovavam o gosto para o fim e principal intento do torneio, que era a mostra dos altos princípios do ilustríssimo Príncipe. (Vasconcelos, 1998:393)

Por outro lado, toda a praia se animava com as Serpes deitando fogo, com a Águia de duas cabeças, a Fénix ardendo e renascendo na pira incendiada, com as Noras de fogo disparando foguetes, quais cometas atravessando os ares, tudo numa festa esbanjadora de luz e som que “contada fica muita falta e uma muda pintura e sombra do que se viu”. (Vasconcelos, 1998:396)

³⁷³ A que Francisco Morais chama “rebeca”. (Morais, 1998:147)

Teve a festa o seu momento de tragédia. Dois aventureiros que vinham na águia, com a força do vento, caíram ao rio. Foram eles, Cristóvão de Moura que foi salvo por um criado e, um outro, o jovem Luís da Cunha que teve pior sorte, morrendo afogado.³⁷⁴

Pela descrição do vestuário, Jorge Ferreira de Vasconcelos é um retratista sublime.³⁷⁵ Dificilmente teremos uma melhor descrição de vestuário como aquele que deparamos no capítulo XLVII do *Memorial*. Aqui se encontra matéria abundante para um trabalho que vise um levantamento pormenorizado do vestuário da corte portuguesa quinhentista: quanto à textura dos tecidos, à proveniência, à cor, ao cair dos panos, ao pormenor dos atavios, acessórios, jóias, plumas e enfeites vários. Uma contribuição sem igual para o estudo das roupas e figurinos do século XVI.

Como espectador e cronista, Ferreira de Vasconcelos vibra com o espectáculo a que assiste. Com expressivo dramatismo, vai pontuando a entrada de cada número, de cada máquina de cena, de cada novo actor ou músico. As imagens estão repletas de movimento, de acção, “Pondo o peito no cais da ponte (Vasconcelos, 1998:381), “peitos alterosos sobre a água assaz soberbos”, “cabeças altas e embridadas” (Vasconcelos, 1998:383), com toda a perícia formal de que foi capaz, descrevendo as sucessivas invenções artificiosas e engenhosas, desta grande produção cortesã que, pelos seus olhos, surge como um grande espectáculo total, ao ar livre.³⁷⁶

As imagens de Vasconcelos são de uma plástica imbatível, o impacto dos efeitos de luz, o som e a quantidade de barcos, a novidade dos artifícios, tudo inebria e estonteia, mais parecendo um *potlatch* lúdico e simbólico do velho mundo.³⁷⁷ Uma descrição vivida, gozada, apreciada em todos os pormenores, num registo memorialista considerável, pelo que, reafirmamos a convicção que esta é uma crónica a partir de uma experiência vivenciada.

³⁷⁴ Cristóvão de Moura foi levado para Espanha pouco tempo depois, em 1554, na comitiva de D. Joana, aquando do seu regresso a Castela, após ter deixado o pequeno Sebastião aos cuidados da avó D. Catarina. Haveria de tornar-se homem de confiança na política externa castelhana, e futuro espião de Filipe II, nos negócios de Portugal, após Alcácer Quibir.

³⁷⁵ Uma tradição que vem do romance de cavalaria. Note-se, justamente, que estes dois autores são os que mais se destacam neste género.

³⁷⁶ Constata-se a circulação do modelo. Dever-se-à estabelecer a relação do torneio de Xabregas com a tradição relativamente vigorosa da encenação de festas, uma tradição que vinha detrás e que em Espanha já era pujante. Gaspar Correia fala-nos da festa de D. Leonor, em 1518, com pequenos espectáculos montados. A Infanta D. Maria que casou com Filipe II entrou em Salamanca e ficou muito contente com as festas em sua honra. Em *Los Albores del teatro español* vem referido que, outra representação cavalleiresca muito importante foi a que, D^a. Maria da Hungria organizou em 1549 ao seu sobrinho, o futuro Filipe II, no Palácio de Binche, na Valónia belga. (Pedraza, 1995:244)

³⁷⁷ Note-se que no relato de Francisco de Moraes, as imagens quanto ao som dos navios são impressionantes, como, quando fala dos ruídos secos e violentos das barcas embatendo umas de encontro às outras. Moraes, também nos dá outras informações curiosas sobre os refrescos “misturados com agoa fria (Moraes, 1998:136); os chocarreiros sem sabor e, uma menção ao célebre negro, João de Sá, conhecido por *Panasco*, de invulgar sentido de humor, muito apreciado por D. João III.

Do ponto de vista biográfico, podemos concluir que, no dia 15 de Agosto de 1550, Jorge Ferreira de Vasconcelos estava em Lisboa para, como escritor, “exaltar a monarquia e a nobreza portuguesas através do Torneio de Xabregas” (Finazzi-Agrò, 1978:56), através de um produto literário preciso.³⁷⁸ O grande protagonista da festa era o jovem mecenas, o Príncipe D. João, futuro pai do *Desejado*. Depois vinha toda a Corte, o Rei D. João III, a Rainha D. Catarina, a Infanta D. Maria, e outros como o Infante D. Luís, ou o senhor dom Duarte.³⁷⁹

Vinte e cinco anos mais tarde, em Abril de 1575, D. Sebastião fez gastar à cidade, de que pouco gostava e na qual não residia, avultadas quantias com corridas de touros, festa que era tanto do seu agrado. O local foi o mesmo do Torneio de Xabregas. Não foi tarefa fácil. Diz-nos Ferreira de Andrade, no nº. 42 da *Olisipo*, que a praia teve de ser entulhada para, em terra firme, se construírem palanques de três andares, aonde a família real e toda a corte pudessem assistir. Remata dizendo:

Foram estas as últimas festas que Lisboa presenciou. Dois anos mais tarde, Portugal, levado pelo sonho desse rei-cavaleiro, entrava na hora crepuscular do seu destino histórico (Andrade, 1948:91).³⁸⁰

Voltando às festas de 1550, seria muito interessante saber como se organizavam estes eventos. Que tipo de roteiro teriam? A que protocolo obedeciam? Importante também seria descobrir-se documentação da festa, que deve ter sido bastante onerosa. Por exemplo, recibos de pagamentos dos custos da cenografia, do trabalho dos pintores e escultores, e tantos outros. Este torneio, em principio, deverá ter sido patrocinado pelo tio do príncipe D. João, o infante D. Luís, que era a figura que tinha a responsabilidade de, na Corte, organizar estas festas. A organização do Torneio de Xabregas oferece o exemplo de um grande espectáculo de rua, envolvendo festa e teatro e divulgado pelos relatos de Francisco de Moraes e de Jorge Ferreira de Vasconcelos.

No capítulo sobre o teatro nas Universidades, vimos como um conjunto de humanistas, infelizmente para o teatro português num tempo demasiadamente curto, criou um ambiente

³⁷⁸ Não foi o único. Como sabemos, também Francisco de Moraes recebeu essa mesma incumbência, de outro destinatário, a mãe da Infanta D. Maria, na altura rainha de França, depois de o ter sido de Portugal pelo seu casamento com D. Manuel. De referir que o autor do *Palmeirim* viveu alguns anos na corte francesa, na década de 40, para onde foi como secretário de D. Francisco de Noronha, o filho do Conde de Linhares, enviado numa embaixada a Paris por D. João III. E, tal como Jorge Ferreira de Vasconcelos, também Francisco de Moraes havia sido moço de câmara do Infante D. Duarte conforme o *Rol de Moradores* de 1540. Muiíssimo pertinente e produtivo seria fazer-se uma aproximação entre a vida e a obra destes dois autores.

³⁷⁹ Sobre Dom Duarte dirá que é a “nova e alta esperança destes reinos” (Memorial, 1998:378). Por duas vezes é mencionado, sendo que numa delas, por D. Duarte estar junto ao Príncipe. Lembremos que em 1540, Jorge Ferreira de Vasconcelos fazia parte da casa do Infante D. Duarte, pai deste “senhor dom Duarte”.

³⁸⁰ “Os paços de Xabregas”, um trabalho a partir da descrição do P^a. Duarte Sande em 1584.

propício à criação e representação de obras dramáticas, um costume com tradição. Também vimos que, a noite em que Gil Vicente entrou pela câmara da rainha em 1502, se revelaria uma experiência fundadora para o teatro português, que se prolongaria por três décadas pontuadas com um trabalho contínuo, coexistindo com as experiências inovadoras em prosa de Sá de Miranda, Jorge Ferreira de Vasconcelos e, pouco depois, por António Ferreira. É natural que o teatro tenha projectado o momento em que toda a nação estava mergulhada: a epopeia dos Descobrimentos. Justamente, Ferreira de Vasconcelos oferece exemplos dessa consciência de um admirável mundo novo, trazido pela diáspora marítima portuguesa “em que todos os dias se descobre um Pegú”. Lisboa, cais do mundo, toda ela é um palco de um mundo maior.

No âmbito das artes do espectáculo, os “aparatos marítimos”, são uma via que, pela sua magnitude e espectacularidade, mereceria uma descrição e reflexão no campo da “teorização da prática cénica”, como propõe José Alberto Ferreira. Tanto mais que, o tratadista Leone de’Sommi, um espectador italiano (judeu de Mântua), relatou uma experiência vivida em Portugal no seu tratado de encenação os *Quatro diálogos em matéria de representações cénicas*.

O 4º diálogo aborda um tema central do teatro, a cenografia, e o seu funcionamento neste tipo de espectáculos, referindo “os aparatos, a iluminação artificiosa (mais do que artificial), os aparatos excêntricos (marítimos, abertos, pastoral)”. (Ferreira, 2004:57) Este investigador, que estudou esta obra e que traduziu o 3º diálogo, assinala que, à pergunta sobre o que eram os “aparatos marítimos”, Verídico, uma das personagens do diálogo, responde:

Come quello che non ha molti anni in Portugallo vid’io rappresentare, che lo aparato no era altro che una grande nave nel porto di Rodi, il qual fece un bellissimo vedere, sí perché vi era figurato il gran colosso che anticamente si dice essere stato sopra quel porto, in mezzo alle gambe del quale entravano i legni, et sí per la varietà de i personaggi che secondo la diversità delle occasioni, ora recitavano su’l lito, et ora su la nave. (Ferreira, 2004:59)

José Alberto Ferreira propõe neste seu trabalho que, a presença de Leone de’ Sommi em Portugal, passe de hipótese a “prova della sua effectiva presenza in quei luoghi”³⁸¹ e que, nesse caso, o espectáculo visto pelo italiano Leone de’Sommi fosse o Torneio de Xabregas, evento documentado por Francisco de Moraes e Jorge Ferreira de Vasconcelos. À vista da descrição apresentada e, embora, não se leia nos textos uma referência específica a um colosso de Rodes, aparece na descrição de Vasconcelos um “Tritão”, o qual, “era de grandeza

³⁸¹ No terceiro diálogo (xxxii) da edição de F. Marotti de 1968.

quase gigante”, o que poderá aproximar-se do descrito por Verídico. De qualquer modo, até porque não se verificou, por estas datas, uma outra festa desta magnitude, parece ser de corroborar a ideia de José Alberto Ferreira, embora rectificando o ano do evento, precisando-o em 1550.³⁸²

³⁸² Já atrás foi referido que, embora o Rei tenha prometido ao Príncipe novo Torneio, esse não se veio a realizar por falta de meios, segundo a correspondência entre D. João III e o Duque de Bragança e conforme documentação inédita no Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

6. Naufragos, Navegadores e Actores³⁸³

Introdução

Cantonar-se no território português é arriscar-se a uma visão incompleta ou distorcida das coisas: o conhecimento do que se passava então noutros países e muito particularmente em Espanha parece-me indispensável. Um bom lusitanista deve possuir, entendo eu, pelo menos uma costela de hispanista. Resolverá assim mais facilmente algumas das dificuldades que se lhe deparem. (Terra, 1986:240)

Miguel García-Bermejo Giner, dá conta em “Transmisión y recepción de la obra teatral en el siglo XVI”, um estudo publicado no *Diccionario del Teatro Español*, em 2003, de um capítulo muito importante, para o contexto espanhol mas que se aplica igualmente ao nosso, que é a história da transmissão dos textos dramáticos espanhóis do século XVI, referindo entre outros aspectos que, as dificuldades particulares à transmissão textual próprias do período, são causa do desconhecimento do processo que decorria entre a escrita do texto dramático e a sua impressão. O investigador salmantino oferece neste seu estudo, alguns pontos metodológicos obrigatórios, como sejam, a revisão de manuscritos e impressos do período, no intuito de captar o máximo de informação, como por exemplo, a presença de preceptivas, e ainda a revisão das distintas compilações feitas para essa época, cujo objectivo é obter o maior número de elementos para uma melhor interpretação do fenómeno teatral.

6.1. Transmissão: do manuscrito ao impresso

Falemos de edições de teatro portuguesas. Em 1885, Carolina Michaëlis de Vasconcelos, na sua edição das poesias mirandinas, deixa de fora os textos das comédias por serem demasiado longas para caberem no já avantajado volume que organizava. Por isso, trinta anos depois, Francisco M. Esteves Pereira ainda considerava ser de grande utilidade a reimpressão das duas comédias mirandinas, por lhe parecer tratar-se de “um precioso subsídio para a história da arte dramática em Portugal”. (Pereira, 1914-5:146)³⁸⁴ Este desígnio só viria a concretizar-se em 1937 com a edição de Rodrigues Lapa, seguindo a lição do texto de 1561.

Como se sabe, a grande insatisfação de Sá de Miranda: “eu risco e risco, vou-me de ano em ano”, fê-lo produzir várias versões de todas as suas obras. No caso da obra dramática

³⁸³ Título tomado de empréstimo a Gustavo de Matos Sequeira.

³⁸⁴ Um trabalho que visava iniciar a publicação de diversos trabalhos numa série de volumes, cujo primeiro, seria a publicação do texto das comédias mirandinas há muito desaparecidas do mercado, debaixo da designação de “Materiais para o conhecimento do antigo drama português”, seguindo paradigmas aplicados ao teatro inglês.

existem duas edições de *Os Estrangeiros* muitíssimo diferentes: Segundo T. F. Earle, o seu mais recente e fino estudioso, uma 1ª versão, escrita entre Junho e Dezembro de 1522, quando ainda permanecia em Itália, saída do prelo de João de Barreira em 1559 e, uma 2ª versão, mais curta, acabada depois de Novembro de 1523, impressa por António de Mariz em 1561.³⁸⁵ Ambas as versões foram impressas após a morte do autor, em 1558, e os diferentes impressores terão tido acesso a originais autógrafos distintos que utilizaram para compor as suas matrizes. Como comprovou Earle, a versão de 1561 “era mais curta, em 25%, que a outra e muito melhor talhada para a representação cénica”. (Earle, 2005:115)

Este estudioso refere que ela “se afastava pouco a pouco dos modelos dramáticos ibéricos, principalmente da chamada “comédia humanística espanhola” e, se aproximava mais da comédia clássica romana, de Plauto e de Terêncio”. (Earle, 2005:115) Este processo de apuramento estético, verifica-se na segunda versão de *Os Estrangeiros*, superior esteticamente à primeira e, sobretudo, nos *Vilhalpandos*.³⁸⁶ O anseio de perfeição que ataca tantos artistas teve em Sá de Miranda um exímio seguidor, pois “Da sua poesia conservam-se alguns autógrafos e manuscritos apógrafos, fiáveis, em número suficiente para se conhecer o trabalho de escrita e reescrita do autor”. (Camões *apud* Carlos, 2006:9)

José V. Pina Martins, ciente desta situação, projectou um trabalho que não viria a realizar. Escrevia ele:

No 3º volume figuram as reproduções dos rostos de *Os Estrangeiros* e *Os Vilhalpandos*, em todas as suas edições, por ser aí que o teatro mirandino é mais directamente estudado. Esta solução impunha-se, ainda, por uma outra razão: só nesse tomo procuramos resolver os árduos problemas bibliográficos relacionados com as edições quinhentistas desses dois textos, através do cotejo minucioso dos exemplares raríssimos e raros, existentes nas bibliotecas portuguesas e estrangeiras. (Pina Martins, 1972: 28)

Seguindo trilhos deixados por diversos estudiosos como, os estudos recentes e recorrentes de T. F. Earle, a investigação portuguesa começou a dar os seus frutos. É o caso da pesquisa relatada em “Sá de Miranda a quatro mãos” de José Camões e Isabel Carlos que, depois de inventariarem os diversos manuscritos que se conservam do teatro mirandino acrescentaram à lista conhecida, o Ms Port 13 da Houghton Library da Universidade de

³⁸⁵ A versão impressa de 1561, tem a dedicatória ao Cardeal Infante D. Henrique que patrocinou a edição e, foi esta que vingou no tempo.

³⁸⁶ De referir que as duas edições de *Os Vilhalpandos* são idênticas. Neste sentido o texto de *Os Vilhalpandos* é mais estável do que o de *Os Estrangeiros*.

Harvard (Ms H), descoberto via Internet no *Hollis Catalog* daquela Instituição.³⁸⁷ Nesse artigo lê-se que:

Aparentemente tratava-se de um manuscrito do século XVI nunca referenciado em nenhum repertório bibliográfico ou bibliografia. Até agora, e depois de consultar bibliografia sobre o poeta, não encontramos uma única menção a este manuscrito, o que nos levou a considerar imprescindível um exame *in loco* do objecto. (Camões *apud* Carlos, 2006:11)

Esta viagem em busca do “Admiravel Miranda Novo” revelar-se-ia produtiva, concluindo os autores que “A descoberta deste manuscrito obriga a uma revisão da obra de Francisco de Sá de Miranda, sendo que a sua importância reside sobretudo na nova versão da comédia *Os Estrangeiros*”. (Camões *apud* Carlos, 2006:12) O cotejo dos textos revelar-se-ia bastante profícuo, pois,

Um olhar, mesmo de relance (...), deixa adivinhar a existência de uma 3ª versão do texto de *Os Estrangeiros* de que o Ms H é testemunho. Se é verdade que em termos de extensão, o texto se aproxima de MS As e de 1559, a verdade é que apresenta já uma frase, a segunda, que só figura no texto de 1561”. (Camões *apud* Carlos, 2006:23-26)

Razão assistia a José V. Pina Martins quando se referia a “árduos problemas bibliográficos”, atrás citados. Também T. F. Earle insistindo na insatisfação e perfeccionismo mirandino, assinala que “Ele continuou a trabalhar na primeira versão da peça, mesmo depois de ter feito os cortes drásticos que levaram à versão revista de 1523, mais tarde editada em 1561 graças ao mecenato do infante D. Henrique”. (Earle, 2005:116)

Versão palco/versão literária

Este trabalho, que consistiu numa análise de todos os manuscritos conhecidos e das duas primeiras edições (neste caso falamos d’*Os Estrangeiros*) atesta a existência de várias versões da mesma obra, de três versões, neste caso. O cotejo revelou, por exemplo, que uma das versões, a de 1561 era mais curta.³⁸⁸ Por isso os autores do texto concluem que

³⁸⁷ Ms As (Asensio) – (códice 11353 da BNL), inclui comédias e poemas; Ms 76.64.297.15. da Real Academia de la Historia de Madrid com *Os Villhalpandos* e carta dedicatória e Ms 8.920 da BNP com a égloga Aleixo e a carta-dedicatória de *Villhalpandos*.

³⁸⁸ Em nota apresentam estatística elucidativa: 1559 - 18.633 palavras; Ms H - 15.281 palavras; 1561 - 13.196 palavras. “Esta informação permite inferir três realidades, uma vez que as primeiras impressões das comédias ainda estão a sete ou oito anos de distância: ou as comédias tinham grande circulação manuscrita, ou eram representadas com frequência, ou «ambas as duas»”. (Camões *apud* Carlos, 2006:33)

Não é arriscado conjecturar que o percurso de 1559 para 1561 passou por uma versão intermédia, conservada no MS H, no sentido da depuração e síntese (...). Pode até apetecer pensar em versão para leitura (1559) e versão para palco (1561), uma vez que a primeira evidencia sinais de maior atenção dada à literatura do que ao teatro. (Camões *apud* Carlos, 2006:33)

Vários estudiosos, como C. H. Frèches conjecturaram a existência de versões cénicas dos textos das comédias clássicas portuguesas, diferentes das versões que acabaram no prelo. Não tem sido possível, documentalmente falando, comprovar essas propostas mas tomando o exemplo atrás referido, algum dia poder-se-ão preencher esses vazios, essa “terra incógnita” e, provavelmente reposicionar o juízo feito sobre “irrepresentabilidade” das obras, tendo em conta o texto que chegou até nós impresso.

Vanda Anastácio, tratando do estudo da *Transmissão textual e recepção* propõe que se insira todo o teatro quinhentista, desde popular, culto ou erudito, no sistema literário do tempo, permitindo-nos entender que, naquela época, quer autores, quer o público, teriam uma visão ampla do teatro, capaz de integrar realidades heterogéneas.³⁸⁹

Um olhar atento porá em evidência, por exemplo, a fluidez de fronteiras entre representação, leitura em voz alta e leitura dramatizada, numa sociedade em que a maior parte da população não tinha sido alfabetizada (e por isso participava de formas de transmissão textual baseadas na memória e na oralidade) e em que o domínio da língua de cultura (o latim) se encontrava ao alcance de uma minoria reduzida. (Anastácio, 2005:8)

Outro aspecto muitíssimo importante aqui referido tem a ver com a percepção de que o texto impresso é uma parte de um todo, que se encontra no fim de uma cadeia, pois,

muitas das peças terão sido encenadas a partir de guiões mais ou menos pormenorizados que, por terem sido produzidos em ambiente doméstico ou para a celebração de determinada circunstância, nem foram conservados, nem circularam manuscritos, nem chegaram a ver a luz da imprensa. (Anastácio, 2005:8/9)

Por exemplo, diz-nos a investigadora, que do *Auto do Filodemo* há duas versões quinhentistas: a edição de 1587 e uma versão manuscrita que “sobreviveu graças a ter sido copiada num cancioneiro de mão coligido na Índia portuguesa por Luís Franco Correa, conforme se lê na folha do livro: “companheiro em o estado da india e muito amigo de luis de camoens”. (Anastácio, 2005:33)

³⁸⁹Uma reflexão que, por sua vez, se aproxima do sugerido por José Augusto Cardoso Bernardes, no estudo “Matrizes e Identidades do Teatro em Gil Vicente”, *Revisões de Gil Vicente*, em 2003.

Josep Sirera Turo em “Espectáculo y representación. Los actores. El público. Estado de la cuestión”, lembra os processos complexos em que a impressão se realizava, e a importância de se considerar as circunstâncias que rodeavam a edição dos textos. As destinadas à Corte, eram fortemente inscritas e mediatizadas por marcos festivos, devendo por isso, serem analisadas na sua globalidade. (Sirera Turo, 1995:126) É o que se verifica no caso das edições de Jorge Ferreira de Vasconcelos, que se encontram intimamente ligadas ao mecenato do Príncipe D. João.

Lembremos também que a *Comedia Eufrosina* circulou manuscrita durante uma dezena de anos até que o autor a entregou aos prelos em 1555. Que texto serviu, por ventura, à presumível apresentação pública, em Coimbra, por volta de 1542-1543, não o sabemos, pois ainda não se descobriu nenhum exemplar desse tipo. Mas, não é difícil conjecturar que, esse tempo de espera, um pouco mais do que o preconizado por Horacio, lhe tivesse dado ensejo de mudar, aperfeiçoar e completar uma obra de juventude, agora apresentada a um leitor. Esse trabalho de preparação do texto dramático manuscrito para a imprensa, é entendido como “la transformación de un texto orientado a la representación en uno apto para ser leído” (García-Bermejo, 2003:541). É uma hipótese plausível mas, até que apareça um manuscrito, como já aconteceu com Sá de Miranda, não poderemos assegurar que a *Eufrosina*, a *Aulegrafia* e a *Ulysippo* não foram primeiro escritas para a representação e só depois preparadas para a imprensa, tanto mais que, o comediógrafo mostra conhecer muito bem o género que está a cultivar e considerar nas falas das suas personagens o sentido da prática cénica. Na IV Parte deste estudo, quando procedermos à análise dramática dos textos das comédias, serão oferecidos diversos indicadores que, sem dúvida, nos dão elementos da indubitável teatralidade dos seus textos, considerando como é importante olhar o texto dramático na perspectiva teatral. O facto de a perspectiva exclusivamente literária tender a esquecer esses aspectos está certamente na origem da existência de alguns equívocos.

6.2 – Recepção: texto ou espectáculo? Equívocos dramáticos

Na sua *História do Teatro Português*, Luciana Stegagno Picchio refere que encontra no texto de *Os Vilhalpandos*, o tema plautino da troca de personagens, com todos os ingredientes do género: os criados aldrabões, os parasitas, a matrona; algum polémico nacionalismo (ferrabrases castelhanos); os eremitas das farsas vicentinas e uma ponta de luso

anticlericalismo. Enfim, os ingredientes para uma comédia de sucesso. Mas, não deixa de acrescentar que,

No entanto, nada disto chega para abrir brecha no público: *a plateia permanece fria*,³⁹⁰ na sua maior parte; só os letrados seus contemporâneos dão mostras de apreciar o novo género de teatro. (Picchio, 1964:118)³⁹¹

Esta apreciação discutível vem colocar algumas questões: Que documentação coeva existe sobre a recepção dos espectáculos? Que informação possuímos sobre os públicos? Com que perspectiva se está a olhar o teatro? Pela da literatura dramática ou pela do espectáculo? A partir de que base, se pode arriscar sustentar que, determinada audiência permanece “fria”, perante determinado espectáculo?

De sentido contrário ao do parecer de Stegagno Picchio é o *Prologo* do Livro III de *Descobrimento e Conquista da Índia*, de Fernão Lopes de Castanheda, de 1552, que assinala o aplauso dos contemporâneos ao teatro mirandino. (Camões *apud* Carlos, 2006:33) Também na *Aulegrafia* se encontra uma referência muitíssimo lisongeira a Sá de Miranda e, note-se, que são raros os exemplos portugueses evocados por Jorge Ferreira de Vasconcelos. Também no *Prologo* da *Bristo*, António Ferreiraindica que: “Em nossos dias vemos neste Reyno a honra e o louvor de quem novamente a trouxe a elle com tanta diferença de todos Antigos, quanta he a dos mesmos tempos”. Assim sendo, quanto à recepção, parece-nos mais defensável o parecer de Esteves Pereira, quando refere que, o teatro mirandino foi, em geral, acolhido e aplaudido com admiração por uns (pelo estilo e pela novidade, e, por outros reprovado, censurando a novidade. (Pereira, 1914-5:142)

Recentemente, Diana Alves, na esteira da investigadora italiana, tenta explicar o que designa por “principal fraqueza da obra dramática de Sá de Miranda” (Alves, 2008:89), sugerindo que “a responsabilidade pelo pouco interesse imediato que estas comédias suscitariam a um público português”, estaria na transposição literal de personagens, lugar e ambiente social absolutamente estrangeiro, afastando o espectador nacional das comédias. Creio que será precisa documentação sobre os públicos e os respectivos espectáculos para se poderem interpretar o sucesso ou insucesso desse teatro à época.

³⁹⁰ Sublinhado meu.

³⁹¹ José V. Pina Martins refere-se também ao “limitado êxito do teatro mirandino”. Arriscamos que esta observação terá muito a ver com o que Sá de Miranda deixou escrito. Mas, bem sabemos como os autores são auto-centrados, “fingidores”. Claro, que reinava na cena, à época, Gil Vicente, claro que o autor se queixa de incompreensão mas, como já foi notado, o número de manuscritos aproxima mais a produção mirandina de um êxito, do que propriamente de um fracasso. (Camões *apud* Carlos, 2006:33)

Quanto ao público, é de notar que não foi “um público português” qualquer aquele que terá visto a comédia mirandina. Vítor Aguiar e Silva lembra que, não se pode deixar de concordar com Jorge de Sena quando este, com muito acerto, dizia que “a arte literária não se dirigia a uma massa anónima de leitores, mas a uma elite”. (Silva, 1994:X) Esta era uma elite composta por estudantes, cortesãos, gente familiarizada com a cultura erudita, ávida de ver novas invenções, experiências artísticas apoiadas e concertadas ao mais alto nível.

Por isso, é difícil concordar com a ideia sustentada por Diana Alves quanto, ser este teatro, um projecto de contra-corrente. Aguiar e Silva chama a atenção para um facto importante e nunca referido: o de quase todas as obras de Sá de Miranda serem dedicadas a personagens muito influentes: *Os Estrangeiros* ao Cardeal D. Henrique; a *Fábula do Mondego* ao D. João III; a écloga *Celia* ao Infante D. Luis; a écloga *Nemoroso* a António Pereira, senhor do Lamegal e do Basto; a écloga *Encantamento* a D. Manuel de Portugal (grande senhor e grande poeta); a écloga *Andrés* a D. João de Lencastre, Duque de Aveiro, também ele poeta e amigo das letras.

Luciana Stegagno Picchio insiste em que “o valor dos textos dramáticos de Sá de Miranda reside apenas na sua função de instrumentos históricos de uma reforma: reforma essa da qual bem depressa se entenderia o verdadeiro alcance” (Picchio, 1964:118), um juízo severo demais, segundo o parecer de Pina Martins que, reposiciona a questão dizendo,

Não temos, evidentemente, a pretensão de demonstrar que em *Os Estrangeiros* e *Os Vilhalpandos* haja qualidades de excelência estética suficientes para colocar Sá de Miranda ao lado de Ariosto ou de Machiavelli. Mas estamos certo de que nos será relativamente fácil sublinhar que uma obra teatral, mesmo de nível médio, se pode erguer literariamente a um plano cultural significativo: o teatro mirandino tem, por isso, a sua importância histórico-literária, e julgamos que a crítica portuguesa e estrangeira nem sempre tem sido lucidamente serena nos juízos formulados a seu respeito”. (Pina Martins, 1972: 26)

Sucesso da Censura ou censura do sucesso

Andrée Crabée Rocha formulava em meados do século passado a inquietante e perturbadora pergunta: Porque foi que este teatro não se enraizou? Duas razões são apontadas pela própria. A ausência de liberdade de expressão que, naquela altura começava a escassear, pois “Ainda em 1624 a Censura Inquisitorial desfigurava «Os Vilhalpandos», expurgando a comédia de cenas inteiras!” (Rocha, 1958:32) e, a questão dos públicos:

saindo dos limites da simples farsa, estas peças exigiam do espectador uma mobilidade de espírito e uma base cultural suficientes para se apreciar o sal de determinadas alusões. Daí o terem sido destinadas sobretudo a públicos esclarecidos, quer em Coimbra, quer em Braga, onde elas foram representadas perante selectas assembleias de mestres e de futuros príncipes da Igreja. Aí, sim. Toda a vivacidade do diálogo, toda a malícia dos constantes «apartes», toda a movimentação dos personagens, toda a acrimónia das críticas poderiam ser plenamente saboreadas! (Rocha, 1958:32)

Vemos então que este tipo de repertório exige um público cortesão, culto, informado, capaz de acompanhar a inovação e o mundo cultural proposto pelo texto, um público que depressa estaria envolvido num tempo e circunstâncias muito pouco propícias a um teatro de Corte.

E é profícuo continuar com a reflexão de Crabée Rocha e, o seu esforço em querer compreender o fenómeno do desinteresse posterior por este teatro e, poder-se-ia acrescentar, por tanto outro. Em sua opinião, em meados do século XX, poder-se-iam aceitar razões como o envelhecimento da linguagem e uma acção complicada de inúteis peripécias (seguramente mais confusa para o leitor do que para o espectador) mas, segundo ela, as intenções críticas e cómicas ainda conservam o seu pleno alcance. Personagens bem desenhadas e monólogos com alto nível literário e cénico. Crabée Rocha, não perde a ocasião especial de homenagem para lembrar que,

As duas comédias bem precisavam que se pusessem à prova no palco as suas qualidades intrínsecas e teatrais, mormente neste ano de comemoração mirandina. (Rocha, 1958:32).

Hoje volvido meio século, após um novo centenário, (2008) o que é que acontece? Há quanto tempo não se vê em cena uma comédia de Sá de Miranda? Que recepção temos a espectáculos com os seus textos? Quantas encenações foram feitas com esses textos neste meio século? Quando a última? Quando a próxima?

Talvez que a crítica literária queira encontrar justificações na porta errada, insistindo na depreciação destes textos. Uma desvalorização, que muito contribuí para o desinvestimento e desconhecimento efectivo, ajudando a perpetuar o afastamento e desinteresse em relação ao património teatral nacional. Diz-nos Thomas Earle, a propósito das comédias de Sá de Miranda, que a falta de interesse do público pelo seu teatro é tal, que estas continuam a ser a parte menos conhecida da sua obra.

Até as composições poéticas em espanhol recebem mais atenção que *Os Estrangeiros* e *Os Vilhalpandos*, o que é algo de surpreendente, dado que estas tentativas portuguesas de imitar o teatro dos clássicos foram as primeiras feitas em vernáculo por um não-italiano. (Earle, 2003:87)

Em Janeiro de 2008 apresentei na Livraria Bulhosa uma leitura encenada de *Os Vilhalpandos*.³⁹² Foi referido na ocasião que, nenhum dos presentes alguma vez tinha visto num palco essa comédia de Sá de Miranda. É a esta situação que chamo “equivocos dramáticos”.

6.3. – Interpretação

As circunstâncias relativas à encenação e à interpretação dos nossos textos clássicos são dois aspectos de enorme importância quanto à prática teatral, sobre as quais, no caso português, muito pouco se sabe.

No contexto castelhano, onde estes estudos começam a dar os seus frutos, alguns investigadores como Josep Lluís Sirera Turo, Teresa Ferrer Valls e Maria Del Valle Ojeda Calvo, têm tratado destas questões do teatro do século XVI, seguindo o conselho preconizado por Joan Oleza, em 1981, quando refere que, em última instância, o nosso olhar “debe hacerse más teatral”. (Ferrer *apud* Oleza, 2003:241)

Vimos que o que caracteriza o teatro do século XVI é a sua representação decorrer nos espaços mais variados, podendo ser adaptado a claustros, salas, capelas, palácios, espaços ao ar livre, alguns dos quais com condições topográficas especiais que ofereciam quase que anfi-teatros naturais, como o local de Xabregas. Espectáculos concebidos para uma pluridade de eventos mais ou menos faustosos. A cada espaço parece corresponder um determinado repertório, um tipo de público e de actor. Vejamos: nos claustros dos colégios, os estudantes assumiam o papel de actores; na Corte, os cortesãos divertiam-se representando o auto vicentino de *O Jubileu de amor* em Bruxelas, nas casas particulares ou pátios, parece que companhias de actores andavam de casa em casa apresentando os seus autos.

Teresa F. Valls, falando sobre a prática cénica no contexto castelhano, remete o surgimento do actor profissional para a década de quarenta e a abertura de teatros comerciais pelos anos de 1565-1570. Os primeiros documentos que se reportam a Lope de Rueda referem-se a representações dos seus autos em 1542-1543 e “Por estas mismas fechas

³⁹² *Clássicos na Bulhosa*. Projecto e direcção de Silvina Pereira. Na primeira sessão realizada a 15 de Janeiro de 2008 e dedicada a Sá de Miranda foram lidos, na primeira parte, excertos da obra *Os Vilhalpandos*, interpretados por Alexandre Ferreira, Carmen Santos, Filipe Petronilho, Isabel Fernandes, Júlio Martín, Margarida Rosa Rodrigues e Silvina Pereira. A segunda parte constou de um debate com a presença de José Camões visando uma reflexão sobre a obra de Sá de Miranda e a Comédia Clássica Renascentista Portuguesa.

empezamos a encontrar noticias que testimonian una actividade professional en diferentes puntos de la Península”. (Ferrer, 2003:251) Diz-nos a investigadora valenciana que as representações dos grupos de actores profissionais perante os membros da família real estão bem documentadas. Este tipo de investigação está por fazer no nosso país e, poucas são as informações fidedignas de que dispomos.

Sobre Gil Vicente sabemos, facto muitíssimo relevante, a sua condição de “mestre de retórica das representações”. Trata-se mesmo do autor com a carreira melhor documentada. Afinal foi este “GIL, autor e também actor”, de acordo com o poema latino *Genetliaco* de André de Resende que, pelas suas funções na corte, apresentou ininterruptamente durante trinta anos um repertório diverso, organizando diferentes espectáculos, fazendo e desfazendo cenários para as encenações dos seus autos, dirigidos a uma assistência de reis, príncipes, rainhas, infantes, damas e fidalgos. E se é possível deduzir que, em certas circunstâncias, o recrutamento de actores para vestirem a pele das suas figuras, seria escolhido entre os cortesãos, familiares e servidores que faziam parte da Casa Real, como foi o caso em Bruxelas, noutros casos, é de toda a pertinência pensar-se na possibilidade de um grupo de actores “residentes” suportarem a tarefa de dar corpo e voz aos seus textos.

Quanto a Ribeiro Chiado, tudo leva a crer que tenha sido, além de *Autor*, ainda *Representador*. Para Luciana S. Picchio o *Representador*, estava encarregado, entre outras coisas de representar o prólogo. Na *Natural Invenção*, está bem consciente da sua importância na peça, pondo em causa o *Autor* e os *Matantes*. Parece corresponder à ideia do primeiro actor, a estrela da companhia. Uma companhia que transporta os seus trajes e alfaias numa canastra e, que é, acompanhada pelas figuras ou figurantes. Os *Matantes* são uma categoria de parasitas ociosos cuja função consistia em apoiar a companhia, indo de casa em casa anunciar a sua chegada e entretendo o público enquanto este espera. Durante a função sublinhava as palavras dos actores, com o “contraponto da zombaria”, segundo a expressão de Camões. Há também no texto de Ribeiro Chiado a informação do pagamento aos cómicos, o valor de 10 cruzados pelo espectáculo, e do arrendimento do *Dono da Casa* de “fazer de casa praça” ou seja, local público. Para Stegagno Picchio, autora que vimos citando, “a *Natural Invenção*, põe-nos em contacto directo com a menosprezada e pitoresca chusma de comediantes que em Portugal no século XVI já tinha assumido uma fisionomia própria bem definida”. (Picchio, 1969:102)

Segundo Matos Sequeira, Teófilo Braga conjecturou, sem apresentar documentação, que António Ribeiro Chiado teria integrado uma companhia, a qual teria representado, entre outras obras, *Amadis de Gaula* em 1533; *Mofina Mendes* em 1534 e a *Floresta de Enganos*

em 1536. (Sequeira, 1930:109) Uma conjectura alimentada por uma notícia citada por Cunha Rivara, quando diz que este havia deixado o convento franciscano “Por usar de sua condição”, ou seja, que teria fugido de frade para se entregar à condição de actor cómico.

Outro contemporâneo, Afonso Álvares, inimigo de Chiado, que o terá premiado com epítetos depreciativos acerca das habilidades para falar “velha e vilão”, ou seja, falsete e caricatural, apresenta o autor da *Invenção* como ventríloquo e imitador, oferecendo indícios que permitem colocar a possibilidade de ter sido

António Ribeiro Chiado, autor, ensaiador, representador e empresário, como possivelmente o fora Gil Vicente. (Sequeira, 1930:109)

E em relação às restantes “figuras”? Stegagno Picchio chama a atenção para um aspecto interessante na edição do *Auto da Natural Invenção*. Trata-se do modo como são designados os intervenientes na representação do Auto na folha do rosto da obra. Uma nomenclatura que, segundo a investigadora italiana, carece de ser explicitada.

À vista do exposto, parece que António Ribeiro Chiado e, as outras “figuras”, podem elucidar-nos como era a prática do teatro, antes de os teatros comerciais, mostrando como, “estes primeiros actores se fueran consolidando como profesionales, organizándose en compañías para representar en iglesias, en calles y plazas, en casas y palacios particulares, o en la propia corte”. (Ferrer, 2003:253)

Num âmbito de estudos sobre a constituição do teatro profissional em Espanha, decorre um trabalho de investigação sobre actores, encenação, actrizes mulheres, divulgação de manuscritos, notícias de companhias, repertórios, técnicas de representação, dicionário de actores, entre outros. Maria Del Valle Ojeda Calvo, ministrou recentemente na Faculdade de Letras de Lisboa, a convite do Centro de Estudos de Teatro, uma aula, sobre a presença dos actores italianos em Espanha e o seu forte impacto na Península Ibérica. Esta investigação abrange o estudo dos primeiros documentos de uma companhia profissional, entendida como um conjunto de pessoas que fazem um contrato, concertando-se para estarem juntas a executar determinada actividade e repartindo, entre si, o dinheiro ganho. Confirma-se a dupla profissão do actor, por exemplo, Lope de Rueda declara-se dourador, andam por cidades e vilas e, vendo que ganham dinheiro, deixam a profissão antiga para se dedicarem em exclusivo à profissão de actor. Por volta de 1560 aparecem as mulheres actrizes, sendo possível conhecer o seu estatuto, repertório e dados biográficos. Uma das companhias

estudadas é a Companhia de Ganassa, famoso comediante italiano, que terá estado provavelmente em Portugal em 1593-1594, segundo comunicou Ojeda Calvo.

Estes trabalhos apontam caminhos que a investigação teatral portuguesa poderá seguir, dentro da nossa dimensão e possibilidades. Temos documentação sobre festas e Momos divulgada por Mário Martins e Gabriel Pereira. Para a Idade Média e Renascença, Luíz Francisco Rebello publicou documentos como “Os Momos do Natal de 1500” (Rebello, 1984:85) de Ochoa de Ysasaga e, recentemente, refira-se a análise que Hugo Crespo devotou às festas de Pedrógão Grande nos inícios do século XVII, com base na *Miscellanea* de Leitão de Andrada: “Entre 15 de Agosto e o primeiro dia da festa se ensaiaram, de noite, as comédias que se haveriam de representar no terceiro dia, 10 de Setembro, segunda-feira, afirmando o autor da *Miscellanea* ser uma ainda manuscrita, do afamado e prolixo Lope de Vega. *Dom João de Haro, la occasion perdida*, título que contudo não encontramos na sua longa colecção de comédias, podendo tratar-se de obra de algum imitador”. (Crespo, 2007:177)

Há pois, muito caminho a percorrer, muita documentação a resgatar dos arquivos, por forma que, a visão sobre o teatro português possa ser fundamentada e inscrita numa globalidade segundo Luíz Francisco Rebello em *O primitivo teatro português*, quando lembra que “O teatro não é apenas um género literário, entre outros, mas uma totalidade como espectáculo”. (Rebello, 1984:badana)

É premente considerar o teatro como um fenómeno total, dado que, a *História do Teatro Português* tem sido mais a história dos textos dramáticos do que, a história dos espectáculos e da vida teatral, com tudo o que esta envolve. Faltam-nos estudos focados na perspectiva do espectáculo, dos espaços, das circunstâncias da representação, sobre os actores e suas técnicas e sobre o público, embora comecem a aparecer excelentes trabalhos, como por exemplo, *Uma Discreta Invençam...* sobre a cultura teatral quinhentista, ou a tradução do terceiro diálogo de Leone de’ Sommi, nessa mesma obra, realizada por José Alberto Ferreira, em 2004.

Como Josep Sirera Turo sublinhou, pesa sobre o facto teatral, uma concepção desadequada que se traduz no esquecimento de aspectos fundamentais, como: o actor e as técnicas de interpretação; o estudo das obras e o ter-se em conta as condicionantes da representação e do público.

Em 1605, o Padre Luís da Cruz, dramaturgo jesuita, no prólogo dirigido “Ao leitor amigo e benévolo”, pedia-lhe para ser benévole com o seu teatro, por estar este, empobrecido na sua versão impressa, ou seja, despido da magnificência da representação teatral. Insistia em que se visse a sua obra sob o ponto de vista teatral, do que está para além do texto escrito

(uma materialidade que existe, e se vê em presença). Esta apreciação fez-se depois de o autor ter conhecido o “amigo espectador”, e de usufruir da experiência de ver as suas obras efectivamente representadas. Temendo o juízo final dos leitores, quando as tragi-comédias lhes viessem parar às mãos, evocava com orgulho, o agrado com que ao tempo, nos anos 1560-1570, as suas peças tinham sido recebidas pelos espectadores,

No teatro as palavras que se dizem, voam. A ornamentação cénica dá-lhes valor, a beleza dos actores dá-lhes brilho, e a graça da representação harmoniza de tal forma o espírito com os ouvidos, que se julga lindíssimo o que não deixa de ter as suas verrugas, que não se vêem, dado todo aquele artifício teatral. (Cruz, 1989:24)

O caminho parece ser cada vez mais consensual em torno de se aceitar que a investigação sobre a teoria e a prática do teatro deva ser colocada numa perspectiva multidisciplinar, e que o destinatário do texto dramático é não só um leitor mas também um espectador.³⁹³

³⁹³ Veja-se a propósito, entre outros, os estudos de Aires. A. Nascimento “Doutrina clássica e espectáculo teatral: evocação de Luís da Cruz, S. J.” e “Ecos de contemporaneidade na tragédia Sedecias: a questão da guerra” de Manuel J. S. Barbosa, ambos publicados em 2005.

IV Acto

À procura da dimensão teatral nas comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos

1. Proémio

Jósef Kelera, no seu sintético quanto elucidativo artigo “La lecture du drame” diz-nos que “Il existe mille moyens pour lire un drame et aucun n’est meilleur que les autres”. Este homem de teatro, assume a tripla condição de crítico teatral, historiador de drama e director literário de alguns teatros e, fazendo questão de se apresentar como um “não teórico” da literatura, considera um erro alguém pensar possuir “la recette pour lire un drame”. Colocando-se na condição de “praticien, qui n’est attaché à aucune théorie, ni à aucune méthode” (Kelera, 1986:21), oferece, nessa qualidade, um conjunto de reflexões pertinentes acerca da leitura do drama.

Embora apoiada em trabalhos de outros especialistas de investigação teórica e da prática cénica como: Anne Ubersfeld, Patrice Pavis, Tadeusz Kowzan, Kurt Spang, Peter D. Annot, Sanda Golopentia, José-Luis García Barrientos, José Luis Alonso dos Santos, Martin White, Jean-Louis Barrault, Peter Brook e outros, foi sobretudo a partir da condição de “soldada prática” da arte de representar (seguindo as premissas de Kelera), que encetei esta demanda de captar a dimensão teatral dos textos das três comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos. Um processo que passa pela análise e interpretação das diferentes categorias do dramático presentes nos textos das três comédias, para seguidamente poder sublinhar alguns aspectos da sua teatralidade, com o objectivo de contrariar alguns pressupostos, até agora vigentes, de que as suas comédias são irrepresentáveis.

Para este reconhecimento, irei começar pela análise da **estrutura externa** das comédias onde tentarei demonstrar que estas reproduzem o modelo formal e editorial do texto de teatro: divisão em cenas, distribuição do discurso em falas, didascálias.

Do ponto de vista da **estrutura interna** do texto serão estudadas, através da análise pormenorizada de certas cenas, algumas categorias constituintes da obra dramática, como por exemplo, o espaço, o tempo, a acção, as personagens e a enunciação.

O **espaço** é um elemento determinante pois, é nele que se desenvolve a acção das personagens e, se dá a conhecer a situação e o ambiente em que estas se movimentam. Serão aqui consideradas três noções de espaço, que se encontram no texto a partir das indicações dadas pelo dramaturgo. O espaço *representado* ou *dramático*³⁹⁴ que corresponde àquele que o leitor ou espectador é convidado a imaginar/ver/acreditar, e o espaço *aludido* que não é visto

³⁹⁴ Patrice Pavis assinala o espaço dramático como um espaço da ficção “un espace construit par le spectateur ou le lecteur pour fixer le cadre de l’évolution de l’action et des personnages; il appartient au texte dramatique et n’est visualisable que lorsque le spectateur construit imaginaiement l’espace dramatique”. (Pavis, 2002:118)

mas do qual se fala. Ambos aparecem inscritos nas falas das personagens, através das indicações espaciais dentro dos diálogos, ajudando a construir o espaço da fábula. Foi também considerado o conceito de *espaço da representação*, espaço partilhado por actores e espectadores, uma vez que o autor nos dá indicações concretas acerca desta categoria de espaço, nomeadamente, na *Eufrosina* e na *Aulegrafia*.

Também o **tempo** é um elemento determinante do texto de teatro porque, delimita e condiciona a construção da acção. Nesta análise, procurei as marcas da temporalidade de acordo com as três modalidades: o *tempo representado* ou *dramático*, que corresponde ao tempo em que se desenrola a acção dramática, o *tempo da fábula*, que abarca tanto os factos representados, como os aludidos ou narrados, e o *tempo da representação* teatral ou *tempo cénico*,³⁹⁵ que é o tempo partilhado e vivido pelos actores e espectadores. (Grilo, 2004:105)

A análise da **acção**, entendida como a “modificación libre e intencional de una situación” (Spang, 1991:108), irá mostrar as suas diferentes fases e modalidades ao longo da comédia. Como ela vai sendo construída de situação em situação, com ou sem pausas (intensidade e progressão), com um ou mais fios de intriga e como se estrutura nos seus 5 actos.

Relativamente às **personagens**, “Notion clef du théâtre” (Ubersfeld, 1996:65), elas são fundamentais, pois são o corpo e a voz da enunciação do texto, construindo a acção e os acontecimentos. Serão evidenciados os aspectos da caracterização (auto-caracterização ou caracterização feita pelas outras personagens); a sua presença em cena e intervenção na acção (quantidade e qualidade dessa intervenção) e, se estas pertencem a uma tipologia antiga ou se são caracterizadas pelo discurso ou pela situação dramática.³⁹⁶

Na análise pormenorizada de algumas cenas falar-se-á sobre a **enunciação**. Segundo Anne Ubersfeld, a enunciação é “l’événement singulier que constitue la production d’un énoncé par un sujet” (Ubersfeld, 1996:36) sendo que, o teatro é fundador da dupla enunciação “tout ce qui est dit au théâtre est écrit par le scripteur et parlé par le personnage – avec le fait supplémentaire que la voix concrète qui parlera l’énoncé n’est pas celle d’un être abstrait, mais celle très réelle de l’acteur”. (Ubersfeld, 1996:36) Tendo presente este tipo de reflexão

³⁹⁵ Quanto à categoria dramática do tempo, Patrice Pavis assinala a sua dupla natureza, tempo cénico e tempo extra-cénico. (Pavis, 2002:349-352)

³⁹⁶ A personagem é uma noção que suscita alguma ambiguidade, visto o seu duplo significado: ser um “ser de papel” e, ao mesmo tempo, um ser humano, o actor, e, por isso, se encontram diferentes interpretações, desde a que nos é dada pelo teatro grego, *personare*, em que “el personaje dramático es un actor representando un papel” (Torres, 2004:67), ou por Spang que, prefere utilizar o termo *figura* em vez de *personagem* para, segundo ele, diferenciar e clarificar o que pertence à ficção e o que pertence à realidade. (Spang, 1991:155-156)

teórica e a minha prática de teatro enquanto actriz e encenadora, nomeadamente da encenação das comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos, a análise textual que realizei e que passo a apresentar, não dispensou a leitura em voz alta, a mais adequada para detectar nos textos as zonas que prefiguram a representação, ou seja, a dimensão enunciativa em situação/acção característica de um texto de teatro.

2. Comedia Eufrosina



Frontispício da editio princeps em 1555

Nota prévia – Neste estudo foi usado o texto da edição *princeps* de 1555, editada por Eugenio Asensio em 1951. O nome das personagens aparece grafado de acordo com a lição quinhentista: Cariophilo, Zelotypo, Vitoria, etc. Conforme o uso da época, Jorge Ferreira de Vasconcelos, ao longo do texto, altera a grafia dos nomes e doutros vocábulos, acontecendo que, na mesma linha, podemos encontrar a mesma palavra com grafias diferentes. Por exemplo, no rosto da obra aparece *Eufrosina* e no interior, na lista das personagens, lê-se “Euphrosina”; ou o caso da personagem “Joam D’ Espera Deos” que aparece igualmente com variantes. Optei pela transcrição diplomática nas citações, de que resultam discrepâncias que já figuram no texto da obra. Prescindi de grafar o “s” com haste longa uma vez que não dispunha desse caracter e quanto ao “q” com um til será apresentado como “q[ue]”. Foi mantido na citação o “u” em “Siluia de Sousa” e outras palavras, mas quando usado em texto corrido aparecerá com a grafia actual.

2.1 – Elenco dos actos, cenas e das personagens

PROLOGO – Joam D’Espera Deus

I ACTO	1ª Cena - Cariophilo, Zelotypo 2ª Cena - Philtra 3ª Cena - Cariophilo, Philtra, Zelotypo 4ª Cena - Cariophilo, Zelotypo 5ª Cena - Andrade 6ª Cena - Andrade, Cariophilo
II ACTO	1ª Cena - Zelotypo 2ª Cena - Andrade, Zelotypo, Vitoria 3ª Cena - Vitoria, Estudante, Andrade 4ª Cena - Duarte, Andrade, Vitoria 5ª Cena - Zelotypo, Silvia de Sousa 6ª Cena - Zelotypo, Andrade, Andresa 7ª Cena - Zelotypo, Cariophilo
III ACTO	1ª Cena - Eufrosina, Silvia de Sousa 2ª Cena - Cariophilo, Andrade, Zelotypo 3ª Cena - Eufrosina, Silvia de Sousa 4ª Cena – Silvia de Sousa, Zelotypo 5ª Cena - Andresa, Vitoria 6ª Cena - Cariophilo, Vitoria, Andresa 7ª Cena - Cariophilo, Zelotypo 8ª Cena - Andresa, Vitoria, Cariophilo, Zelotypo
IV ACTO	1ª Cena - Silvia de Sousa 2ª Cena - Eufrosina, Silvia de Sousa 3ª Cena - Eufrosina 4ª Cena - Eufrosina, Silvia de Sousa 5ª Cena - Silvia de Sousa, Eufrosina, Vitoria 6ª Cena - Cariophilo, Zelotypo 7ª Cena - Silvia de Sousa, Zelotypo, Eufrosina 8ª Cena - Cariophilo
V ACTO	1ª Cena - Cariophilo, Galindo 2ª Cena - Pelonia, Vitoria, Galindo, Cariophilo, Andresa 3ª Cena - Cariophilo 4ª Cena - Zelotypo, Cariophilo 5ª Cena - Cariophilo, Zelotypo 6ª Cena - Dom Carlos 7ª Cena - Cariophilo 8ª Cena - Dom Carlos, Doctor Carrasco, Cariophilo 9ª Cena - Andrade, Cotrim 10ª Cena - Dom Carlos, Philotimo

2.2 – Análise da estrutura externa do texto da *Comedia Eufrosina*

A *Comedia Eufrosina* é o título que o comediógrafo Jorge Ferreira de Vasconcelos deu à sua primeira comédia editada na casa de João de Barreira, em Coimbra, no ano de 1555.

A edição *princeps* traz no rosto da obra, uma gravura com a imagem de um cortesão com duas donzelas. Tem como fundo uma janela gradeada, ilustrativa de algumas informações contidas no texto quanto à situação da protagonista: “Falalhe todas as noytes a hũa janela de grades” (275:8-9) e “falaramse per hũa grade” (301:6-7).

Quanto às gravuras usadas, trata-se de uma série de imagens associadas à edição de teatro. O pequeno volume está ilustrado com abundantes gravuras em madeira, iguais às que acompanhavam os folhetos de cordel e as edições do teatro popular. Eugenio Asensio, no *Prologo* que escreveu para acompanhar a reedição da edição *princeps*, refere que as imagens usadas seriam muito conhecidas, pois também se encontram nos *Autos Portugueses* descobertos por Menéndez Pidal na Biblioteca Nacional de España e facsimilados pelo Centro de Estudos Históricos, de Madrid. Eugenio Asensio informa que, Carolina Michaëlis de Vasconcelos publicou, nessa edição, um texto com a descrição minuciosa dos tipos representados nessas gravuras, que são: O pai de família; o escudeiro com a flor e sem a flor; o escudeiro com a capa aberta e a rapariga em cabelo. Segundo o lusitanista castelhano, para Dona Carolina, Germán Gallarde, o impressor dos autos, era o único a possuir estas gravuras mas, para Asensio, a impressão de João de Barreira mostra que esses atavios eram do domínio comum e “que solo el estúdio de la letrería puede guiarnos en nuestras conjeturas”. (Asensio, 1951: LXXII)

Cotejando com outras edições de teatro, Asensio refere a existência de duas novas imagens reproduzidas na *Comedia Eufrosina* de 1555: a primeira, que se encontra no rosto da obra, onde se pode ver um escudeiro entrando numa câmara onde duas mulheres se encontram, uma delas sentada a bordar, com uma grade ao fundo e, uma segunda, no início do terceiro acto, com duas raparigas, uma de pé outra sentada numa almofada, ambas ocupadas nos seus labores de costura.

A edição abre com o *Proemio* do autor onde lemos que este oferece a sua “comedia Euphrosina” ao Príncipe e ao seu “real emparo”, depois desta ter andado por muitas mãos “deuassa e falsa” na forma manuscrita. Mais uma vez se encontra a designação “Comedia” reafirmada pelo próprio autor, não se tratando pois, de uma designação atribuída *a posteriori*.

Na página seguinte, significativamente intitulada “Figuras da comedia”, aparece uma lista com os nomes das 17 *dramatis personae* e respectiva condição. Destacamos a rubrica

“autor ou representador” que acompanha a primeira figura do elenco, Joam D’ Espera Deos, designação que se encontra também noutras edições dos autos quinhentistas. Para além de estar de acordo com os usos e costumes da Edição de teatro, o conceito de “Figura” designa quer a personagem quer a sua figuração através do actor.

Quanto à disposição formal, a obra apresenta-se com um *Prologo* e 5 actos. O I acto tem 6 cenas; o II acto tem 7; o III acto 8; o IV também com 8 cenas e por último o V acto com 10 cenas que, com o *Prologo*, perfaz um total de 40 cenas, distribuídas por 10 monólogos e 30 diálogos. Esta estrutura com um Prólogo, 5 actos e cenas corresponde à forma de um texto de teatro clássico. Para além do nome da obra e da lista das personagens, encontram-se indicações cénicas, como por exemplo, a rubrica “Filtrá alcouiteira soo”, na 2ª cena do I acto, e outras que não se destinam a serem ditas mas que se podem considerar como *didascálias*.³⁹⁷ Depois de uma análise da globalidade do texto da comédia, constatei que este está sempre a oferecer indicações internas, implícitas ou explícitas, as chamadas “didascálias internas”, incorporadas na própria enunciação das personagens e nos diálogos, como por exemplo, quando Cariophilo diz: “la vejo assomar Philtra, já se me ri” (40:29-30) ou, na fala de Eufrosina, “Que carta he esta que tendes no seyo”. (244:8-9)³⁹⁸

No final da comédia a personagem Dom Carlos remata a obra com a forma habitual de finalizar a comédia greco-latina: *Vos valete et plaudite*, o que pressupõe uma filiação ao género, prefigura a realização cénica e a presença de um público.

³⁹⁷ Conceito entendido aqui como “instrução que os actores gregos recebiam dos poetas” e, ainda, o de “Anotação” entre os latinos.

³⁹⁸ Sobre a caracterização do funcionamento das didascálias no texto de teatro, remeto para Sanda Golopentia e Monique M. Thomas em, *Voir les didascalies*.

2.3 - Espaço

2.3.1- Descrição do espaço na *Comedia Eufrosina*

Há referências muito precisas sobre o local onde é representada a cena, “anfitrião conuento” (3:13), como ainda através da enunciação de João D’Espera Deos ficamos a saber que veio de um outro espaço para este onde se encontra no momento “pera ca” (3:12). João D’Espera Deos coloca toda a trama a passar-se “na antiga Coimbra” (9:6) e na “patria” (9:16).	Prólogo
I Acto	
Depreende-se que estão em casa de Zelotypo, em Coimbra. Temos uma referência a espaço aludido “depois <i>que</i> viemos da corte” (13:17-18); o espaço mencionado da Índia (29:18), como ainda a menção ao espaço da casa da Eufrosina “em hũa antecamara” (31:30).	Cena 1ª
Nesta cena, quando Philtra diz “eylo la vem com outro” (46:10) dá-nos a informação de que se vêem mutuamente, parecendo estar num espaço exterior.	Cena 2ª
A acção passa-se à porta de casa de Philtra “nesta casa” (71:1) porque esta refere que as suas vizinhas “se poem nas portas fiando e notam quanto vem” (71:5-6).	Cena 3ª
A cena passa-se num espaço exterior, porque Cariophilo e Zelotypo se despedem de Philtra.	Cena 4ª
Nesta cena pode depreender-se que Andrade está em casa do amo pela expressão “veyo de fora” (78:8). Com o desenrolar da cena vemos que irá levar um recado a Cariophilo, pelo que no final do seu monólogo iremos encontrá-lo à porta da casa dele “Esta he a casa do pay de Cariophilo” (81:24).	Cena 5ª
Andrade começa por estar à porta da casa do pai de Cariophilo, depois sobe a convite de Cariophilo “suba sua velhacaria” (82:7-8) e sabemos também pela alusão “mas, com tudo melhor me acho em Lisboa” (84:20) que a acção decorre fora da capital.	Cena 6ª

II Acto

A cena passa-se na casa de Zelotypo.	Cena 1 ^a
Esta cena continua a passar-se em casa de Zelotypo. Quando Andrade aparece, diz que vem de fora, da casa de Cariophilo, como ainda alude que passou por casa de Silvia de Sousa. A meio da cena as duas personagens saem para a rua e dirigem-se para a casa de Eufrosina aonde vive também Silvia de Sousa “me parece esta rua” (99:8-9), especificando “com chegar a esta porta” (99:10), e precisando, encontrar-se frente aos “degraos” da sua ventura. No final, Zelotypo entra para o espaço interior da casa e ficamos com Andrade vendo Vitoria partir para o rio “senhor a seu serviço ao rio” (99:18).	Cena 2 ^a
A cena passa-se na rua - conforme saberemos mais tarde, na cena 6 ^a , através de Andrade “logo aqui na volta desta rua” (139:2-3) -, em dois espaços diferentes, um em que se encontram Vitoria e o Estudante e, um outro, onde se acha Andrade escondido. No final da cena Vitoria afasta-se.	Cena 3 ^a
A cena passa-se num espaço diferente, “na outra rua, saelhe de hũa traessa” (139:6-7) e ainda num outro, quando Vitoria é perseguida por Duarte “te la junto do rio” (139:9). Andrade mantém-se escondido, à escuta, durante parte da cena e depois regressa a casa de Eufrosina.	Cena 4 ^a
A acção passa-se num espaço interior, visto que sabemos que Zelotypo está a conversar com Silvia de Sousa. Existe a meio da cena a referência a um espaço próximo, interior e aludido, uma antecâmara onde se encontra a Eufrosina a bordar “Estaa nessa antecamara” (129:2).	Cena 5 ^a
A cena passa-se no exterior da casa de Eufrosina, visto que, pela enunciação da cena anterior, sabemos que Zelotypo saíu da casa dela depois de conversar com Silvia de Sousa. Andrade conta que seguiu Vitoria referindo os espaços que esta calcorreou, e no final da cena relata que Cariophilo está a dormir a sesta e que espera por Zelotypo “laa jaz na sua pousada” (140:5).	Cena 6 ^a

A acção passa-se no interior da casa de Cariophilo. Também temos menção a um espaço aludido, quando Cariophilo, convencido pelas razões de Zelotypo, aceita voltar a ir ver Polínia “passarey pola rua da escalaurada” (159:17).

Cena 7^a

III Acto

Encontramo-nos no interior da casa de Eufrosina “não venha aqui mais *que* volo não consintirey, já *que* estais nesta casa comigo” (166-7:28-1). Além deste espaço representado, também temos referências a espaços aludidos como a Índia, ou a cidade, pela expressão “folgar caa” (161:20) e “sam daqui da cidade” (164:3).

Cena 1^a

A cena inicia-se na rua/porta de Zelotypo e depois passa para o quarto de Zelotypo. Ainda temos menção a espaços aludidos como o exterior da casa de Eufrosina “irey com vosco te o seu bairro” (195:9) e a ponte sobre o rio. Quase no fim da cena voltamos a ter menção ao espaço representado quando vão a sair “Fecha essa porta e vem por aqui” (195:29).

Cena 2^a

Não há referências explícitas alusivas ao espaço mas, pela análise interna do texto, percebe-se que se passou para o interior da casa da Eufrosina.

Cena 3^a

A acção passa-se num outro espaço da casa da Eufrosina, informação que nos é dada pela fala de Silvia de Sousa “venho receber a porta” (200:4) e depreende-se, pela enunciação, que irão continuar no interior.

Cena 4^a

A acção passa para o exterior, pelo que se infere do texto das personagens, e por expressões como, vir do “forno” ou “banda dalem” (216:30).

Cena 5^a

A acção continua no espaço exterior mas, pela enunciação, podemos perceber que há movimento das personagens e que elas se deslocam para um novo espaço, o rio “andamos neste rio” (223:1).

Cena 6^a

A acção passa-se no mesmo espaço, primeiro com Cariophilo só, aparecendo depois Zelotypo. De seguida surgem as moças do rio que se juntam aos dois cortesãos.	Cena 7 ^a
A cena decorre no mesmo espaço, o exterior “Ind’ele ali anda esperando onde o nos leyxamos” (231:3-4), e depois irá desenvolver-se até um outro espaço, o da casa da Eufrosina “somos já na boca do lobo” (233:18), terminando com um espaço futuro, aludido “tomemos a ponte” (233:27-28).	Cena 8 ^a
IV Acto	
Não há no texto da cena referências ao espaço, mas depreende-se que se passa no interior da casa de Eufrosina, local onde Silvia de Sousa costuma receber e conversar com o primo.	Cena 1 ^a
A acção passa-se no mesmo espaço da cena anterior.	Cena 2 ^a
A acção continua no mesmo espaço da cena anterior.	Cena 3 ^a
A acção continua no mesmo espaço da cena anterior. Há uma referência a um espaço aludido “Vitoria vay ao rio” (254:10).	Cena 4 ^a
A acção continua no mesmo espaço, passando depois para uma janela ou alpendre, donde Eufrosina e Silvia de Sousa avistam Vitoria que vai ao rio. Depois passa para um eirado donde vêem o rio, os areais, e a rua, <i>passarelle</i> por onde se passeiam os vizinhos. Por fim, os espaços aludidos da “Senhora da Esperança” e do “Espírito santo”. Na rua aparece o pai de Eufrosina, Dom Carlos.	Cena 5 ^a
Cariophilo caminha pela rua e chega a casa de Zelotypo que está à janela “caa estaa Zelotypo aa janela” (264:3). Menção a espaços aludidos como “nestes bayrros Coimbrãos” (265:4).	Cena 6 ^a
Depreende-se que a cena se passa no interior da casa de Eufrosina. Menção a um espaço aludido “seu pay que vay em romaria a Samtiago” (271:3-4).	Cena 7 ^a

Nesta cena encontramos Cariophilo na rua, o que se deduz pela frase “quem he ora este que eu caa vejo vir” (276:14) e pelo que se infere da cena seguinte. Referência a espaços aludidos como, a romaria a Santiago de Dom Carlos e “hũa janela de grades”, onde todas as noites Zelotypo fala com Eufrosina.	Cena 8ª
V Acto	
Nesta cena continuamos no mesmo espaço exterior, a rua. Há também espaços aludidos como “da vossa pousada venho agora” e “Ah que não ha terra como Lisboa” (288:19-20), a “India” e “Almada”. Informação de que Dom Carlos está na sua “quintaam” a caminho de Santiago.	Cena 1ª
A acção passa-se perto do rio “Ja tu vens mana do rio, pois inda eu agora vou” (292:3-4).	Cena 2ª
A acção passa-se na rua. Cariophilo vai procurar Zelotypo. Há uma referência a um espaço aludido quando Cariophilo conta que na noite passada “falaramse per hũa grade” (301:6-7).	Cena 3ª
Nesta cena continua o mesmo espaço, embora sub-dividido. De um lado Zelotypo fala só e do outro Cariophilo ouve e faz comentários.	Cena 4ª
A acção continua no mesmo espaço, a rua. Há também menção a espaços aludidos como “quintal” ou “nesta terra”.	Cena 5ª
Pela enunciação do texto, a acção passa-se num espaço exterior, onde Dom Carlos está à procura do Doctor Carrasco “Aquele me parece <i>que</i> he que se vay da banda dalem a recrear” (328:7).	Cena 6ª
A acção decorre no mesmo espaço da cena anterior. Cena muito sinalizada pela personagem Cariophilo que menciona entre outros, “estes valados” e espaços aludidos como “da banda dalem” (330:2) e “Querome ir lançar tras aquella balseyra” (330:23-24) aonde se enconde a escutar.	Cena 7ª

Esta cena continua a passar-se no exterior, em espaço aberto “campos verdes”, “seyceirais” ou “valos” por onde se vão passeando Dom Carlos e o Doctor Carrasco. Cariophilo põe-se atrás da “balseyra” à escuta. Existência de dois espaços em simultâneo.

Cena 8ª

Pela enunciação do texto “Mas se he elle ora este que caa vem” (339:20-21), depreende-se que a acção se passa na rua, mas num outro espaço. Há muitas referências a espaços aludidos como, “corte”, “ir aa terra”, “quintal” e “India”.

Cena 9ª

A cena passa-se na casa de Eufrosina/Dom Carlos. Referência ao espaço representado “chegando aqui”, a Coimbra, em contraponto ao espaço aludido da sua quinta “eu laa andey” (350:20). No final da comédia convida a assistência para as bodas que “dentro se farão” (365:23).

Cena 10ª

2.3.2 – Quadro síntese do espaço na *Comedia Eufrosina*

Prologo Anfitrião Convento				
I Acto	II Acto	III Acto	IV Acto	V Acto
Cena 1ª	Cena 1ª	Cena 1ª	Cena 1ª	Cena 1ª
Casa Zelotypo Espaço Exterior/Rua Casa Philtra	Casa Zelotypo Interior	Casa Eufrosina Interior/Quarto (cena intercalada)	Casa Eufrosina Interior	Espaço Exterior Rua
Cena 2ª	Cena 2ª	Cena 2ª	Cena 2ª	Cena 2ª
Casa Philtra Exterior	Casa Zelotypo Rua Casa Eufrosina Exterior	Casa Zelotypo Interior/Quarto Casa Eufrosina Exterior	Casa Eufrosina Interior	Espaço Exterior Junto ao rio
Cena 3ª	Cena 3ª	Cena 3ª	Cena 3ª	Cena 3ª
Casa Philtra Exterior Rua	Espaço Exterior Rua	Casa Eufrosina Interior/Quarto	Casa Eufrosina Interior	Espaço Exterior
Cena 4ª	Cena 4ª	Cena 4ª	Cena 4ª	Cena 4ª
Casa Zelotypo	Espaço Exterior Rua Junto ao rio	Casa Eufrosina À porta e Interior zona social	Casa Eufrosina Interior	Espaço Exterior
Cena 5ª	Cena 5ª	Cena 5ª	Cena 5ª	Cena 5ª
Casa Zelotypo Interior Casa Cariophilo À porta	Casa Eufrosina Interior	Espaço Exterior Rua	Casa Eufrosina Interior No eirado a ver o rio	Espaço Exterior
Cena 6ª	Cena 6ª	Cena 6ª	Cena 6ª	Cena 6ª
Casa Cariophilo Interior	Casa Eufrosina Exterior Casa Cariophilo Exterior/À porta	Espaço Exterior Rua/Rio (cena intercalada)	Rua Casa Zelotypo Exterior/Janela Interior	Espaço Exterior
	Cena 7ª	Cena 7ª	Cena 7ª	Cena 7ª
	Casa Cariophilo Interior/Quarto	Espaço Exterior Rio	Casa Eufrosina Interior	Espaço Exterior Entre valados
		Cena 8ª	Cena 8ª	Cena 8ª
		Espaço Exterior Rio Casa Eufrosina À porta	Espaço Exterior Rua	2 Espaços Exteriores
				Cena 9ª
				Espaço Exterior
				Cena 10ª
				Casa Eufrosina Exterior

2.3.3 – Análise e interpretação do espaço

Sabemos que o espaço é um elemento determinante do texto dramático, “porque la representación siempre se realiza en un lugar donde físicamente están unos actores-personajes” (Grillo, 2004:84). Logo no *Prologo* da *Eufrosina* encontramos duas menções sumamente importantes desta categoria do dramático. A referência a um espaço concreto, real “neste anfitrión conuento”, (3:13)³⁹⁹ é imediatamente entendido como o espaço físico/edifício, onde, por ventura, se terá apresentado/representado esta comédia. Pouco depois, a expressão “venho em feyção de servir aa scena”, faz situar com o termo “scena”, o lugar exacto aonde se está a realizar a acção teatral. Para além do espaço da representação, João D’Espera Deus sinaliza ainda a cidade aonde se passa a acção da comédia, Coimbra, fazendo a transição para a ficção, apesar de aludir a um outro espaço, os bastidores, onde se encontram as personagens Zelotypo e Cariophilo à espera de entrar em cena. A verdade é que a ficção já começou com a sua entrada em cena. No decorrer do *Prologo*, o espaço do mundo real vai-se convertendo no espaço da ficção.

No I acto, os espaços representados são: a casa de Zelotypo; a entrada da casa da Philtra; a rua; o interior da casa do pai de Cariophilo, e até acontece, como por exemplo na cena 5ª, termos a presença de dois espaços dado que, a acção começa na casa de Zelotypo, e acaba noutro, à porta de Cariophilo. É possível constatar o modo como Jorge Ferreira de Vasconcelos utiliza o que será o dispositivo cénico Serliano para a comédia, a *scena cómica*, composta de uma vista para a rua e casas particulares com janelas.⁴⁰⁰

A mudança de espaço é-nos dada, quase sempre, pela enunciação das personagens, como “Esta he a casa de Cariophilo”, ou pelas indicações cénicas nos inícios de cena, as rubricas com a nomeação das personagens que saíram na cena anterior ou que irão entrar na cena seguinte.

O espaço aludido, o espaço que o espectador não vê, mas que alimenta a sua imaginação, tem várias funções. A frase “depois que viemos da corte” (13:17-18) que é usada por duas vezes, a primeira por Cariophilo e a segunda por Zelotypo informa e acentua que as personagens se encontram deslocadas do local da Corte; quando Andrade refere que “a señora Eufrosina estava em hum eyrado que vem sobre o rio” (32:1), alimenta o desejo de Zelotypo. Outra forma expressiva da marca de espaço é, por exemplo, a alusão a Lisboa, essa Lisboa

³⁹⁹ *Espazo cénico* segundo a formulação de José Luis G. Barrientos (García Barrientos, 2003:127-129) e *espazo teatral* segundo Kurt Spang (Spang, 1991:201-220).

⁴⁰⁰ Remeto para a III Parte - 1.4. O espaço cénico nas comédias do Renascimento.

saudosa, “mãe de todos”, um espaço tantas vezes evocado ao longo da peça, tal como um outro mais distante, local de várias quimeras: a Índia.

Quando os dois cortesãos avistam Philtra e Cariophilo diz “vamos apos ella” (40:30), fica implícita uma futura mudança de espaço. Tal como no final da cena 3ª, quando Philtra comenta para si própria “Esta vez me pode enganar, mas mais não” (73:19), podemos presumir que os dois cortesãos se afastaram, o que nos leva a concluir que a cena 4ª se irá passar num espaço diferente. É curioso realçar que a cena 5ª começa num espaço (casa de Zelotypo) e termina noutra (casa do pai de Cariophilo), sendo que esta mudança de espaço produz um efeito de movimento, de acção, que é estimulante para a atenção do espectador. Mais uma vez o espaço representado, indicado pelo autor no texto, pode ter uma concretização cénica através do dispositivo cénico das fachadas das casas das principais personagens.

No II acto, a acção começa na casa de Zelotypo. A cena 1ª indica-nos claramente uma mudança de espaço pois, na cena anterior encontravam-se Cariophilo e Andrade na casa do primeiro e depois encontramos Zelotypo em casa, sozinho. Na cena 2ª vemos Zelotypo a sair de casa para entregar a Carta da Índia à prima Silvia de Sousa, donzela de Eufrosina, e chegar à casa desta onde o espaço representado, os “degraus” da sua ventura, faz combinar o real com o metafórico, ou seja, simboliza a subida para a felicidade.

Nas duas cenas seguintes o espaço representado é a rua, e rua a caminho do rio, simbolizando um espaço de liberdade, de imprevisto, menos vigiado, permitindo encontros e momentos de intenso erotismo. Andrade, na cena 3ª, ao escutar o diálogo de Vitoria com o Estudante e, na cena seguinte, com o ciumento Duarte, vai proferindo consecutivos apartes que acabam por abrir o espaço da ficção ao da não ficção (o do público) e a uma comunicação e cumplicidade que privilegia o público, muito usado pelos comediógrafos antigos, rompendo com o que se convencionava chamar de ilusão teatral, ou a “quarta parede”, um conceito já do século XIX.

Na cena 5ª, a visualização do espaço através da enunciação é muito forte, sendo que o espaço é trabalhado aqui de diferentes maneiras. Por um lado a enunciação diz-nos que Eufrosina espreita a cena que se desenrola à vista do público entre Zelotypo e Silvia de Sousa, por outro, Zelotypo, a um dado momento, é informado de que Eufrosina se encontra a fazer desfiados numa “antecâmara”, ou seja, ali mesmo ao lado. A informação sobre a proximidade de Eufrosina vai despoletar uma profunda, embora refreada, exaltação em Zelotypo. Outro elemento dramático é o espaço aludido na carta da Índia que, desempenhando uma função narrativa, dá a conhecer, não só o ambiente em que vivem as personagens ausentes, mas

também o impacto dessa realidade nas personagens presentes. Espaço narrado, evocado pelo relato do irmão ausente de Silvia de Sousa, o espaço longínquo da Índia, ligado à angústia, à separação e à esperança, volta a ser recreado, como espaço dramático, na imaginação do espectador, e o seu interesse só pode ser o de alargar o mundo representado em cena, contribuindo também para a caracterização da personagem Silvia de Sousa, que colabora activamente na construção da intriga.

A passagem para a cena 6ª que, começa no exterior da casa de Eufrosina e acaba no exterior da casa do Cariophilo, coloca a última cena do II acto no interior da casa de Cariophilo. Não temos dados que permitam inferir como seria solucionada a questão dos interiores mas, é possível que, com as informações de espaço contidas na enunciação das personagens e a convenção teatral, a situação cénica ficasse resolvida.⁴⁰¹

O III acto pode ser dividido em duas partes. A primeira metade passa-se entre a casa de Eufrosina e a casa de Zelotypo, e a segunda é toda passada no exterior, em dois espaços distintos, umas vezes no rio e outras num espaço exterior não identificado, mas que sabemos ser entre a casa de Eufrosina e o rio. A enunciação das moças do rio, chamando umas pelas outras, dá-nos informação sobre o espaço, aqui apresentado, mais uma vez, como espaço de liberdade e de erotismo, por oposição ao espaço da casa de Eufrosina “somos já na boca do lobo”, aonde é preciso ser cauteloso.

No IV acto, as cinco primeiras cenas passam-se no interior da casa de Eufrosina (local privado onde têm lugar não apenas situações íntimas de auto confissão, de melancolia, como ainda espaço de segredo e de revelação), em contraste com a seguinte, no exterior, à porta de Zelotypo, e a 7ª, de novo no interior da casa de Eufrosina. O espaço da acção desta cena entre Silvia de Sousa e Zelotypo, a que se junta depois Eufrosina, é seguramente o espaço mais público do interior da casa. Na última cena deste acto, a acção acontece na rua, onde Cariophilo avista Galindo, que se aproxima à sua procura.

A alusão a espaços como o rio, o areal, as ruas, os bairros coimbrãos, Nossa Senhora da Esperança e, por fim, Santiago, marcam o ambiente vivido pelas personagens, e provoca no público um efeito de reconhecimento. A possível identificação desses espaços pelo público presente na sala permitiria uma cumplicidade, libertadora e lúdica, que ultrapassa o mero efeito de verosimilhança.

⁴⁰¹ Segundo María Paz Grillo Torres, a estética valia-se apenas de dois espaços, confinados ao espaço de *dentro*, espaço onde se desenvolveria a acção e que o espectador veria, e ao de *fora*, que seria imaginado pelo espectador. (Grillo, 2004:88)

No V e último acto, todas as cenas se passam no exterior embora, em diferentes espaços. Nas cenas 3^a, 4^a e 5^a Cariophilo na rua procura Zelotypo e, quando o vê, esconde-se e assiste ao monólogo do amigo proferindo apartes e criando, deste modo, dois espaços dramáticos. Na cena 6^a, 7^a e 8^a o espaço passa a ser os valados, os “campos verdes”, onde se encontra Dom Carlos, primeiro à procura do Doctor Carrasco e depois conversando com ele. Na cena 8^a voltamos a ter dois espaços dramáticos simultâneos porque Cariophilo se esconde “atrás da balseyra” (que pode fazer supôr a utilização de um dispositivo cénico), para escutar a conversa dos outros dois, de onde vai fazendo comentários. Na 10^a e última cena, é possível saber, através do convite para as bodas que “dentro se farão”, feito por Dom Carlos à assistência, que este se encontra num espaço exterior da sua casa, lugar aonde recebe o seu amigo Philotimo.

Conclusão

A análise do espaço na *Comedia Eufrosina* permite perceber que a enunciação de Jorge Ferreira de Vasconcelos dá insistentemente indicações sobre o espaço representado ou aludido/narrado.⁴⁰² As entradas das personagens são assinaladas muitas vezes pelas expressões “la vem” ou, pelas rubricas como “Philtrá soo”. Outras vezes, como é o caso da cena 6^a do V acto, verifica-se uma alteração de espaço implícito, pela mutação das personagens Zelotypo e Cariophilo já não se encontram em cena e vemos Dom Carlos só, monologando e passeando “antre valados”. O que temos aqui é um espaço criado pelo discurso das personagens. Um espaço múltiplo sucessivo, embora seja possível, em determinadas circunstâncias, transformá-lo em múltiplo simultâneo através da encenação.⁴⁰³

A análise do texto revela vários aspectos do espaço na comédia de Vasconcelos:

A liberdade de criação de espaços representados (ficção), todos eles sub-espaços da cidade de Coimbra (realidade familiar ao público que terá assistido à representação), tem como um dos seus propósitos produzir um efeito de verosimilhança,⁴⁰⁴ sugerindo através da

⁴⁰² *Espaço narrado* é aquele que é mencionado pelo relato das personagens, percebido como espaço longínquo ou dizendo respeito ao passado. Não é considerado um espaço dramático, pois não se representa nem é visualizado, apenas evocado pelas palavras das personagens. (Grillo, 2004:92)

⁴⁰³ Grillo Torres, seguindo Barrientos (García Barrientos, 2003:130-131), assinala que o “*espacio múltiple* aparece en las dramaturgias del siglo XVI e XVII. Ya sido utilizado en las representaciones medievales, y tras el Renacimiento, los dramaturgos ingleses y españoles combinan en un mismo texto espacios exteriores e interiores. Este tipo de espacios se relaciona con una dramaturgia no aristotélica (...) A su vez pueden ser múltiples sucesivos o simultáneos”. (Grillo, 2004:89)

⁴⁰⁴ Verosimilhança por definição é aquilo que tem a aparência de verdade, uma probabilidade convincente. Segundo Aristóteles “o que se parece ao verdadeiro sem ter a pretensão de o ser”.

palavra, o mundo em que se movem as personagens, os seus comportamentos e propiciando uma diversidade de lugares imaginados que são representáveis no cenário fixo da comédia que conhecemos do modelo de Serlio para a *scena comica*.

Através das indicações cénicas internas, o espectador cria imaginariamente os diversos locais da acção e, são essas mesmas indicações que, dentro da convenção dramática da criação do espaço, nos revelam a dimensão teatral do texto e a sua estreita ligação com os modelos cénicos renascentistas que são convocados por Jorge Ferreira de Vasconcelos.

Para além de imaginarmos a localização da acção, “vemos” também, como se pretende explorar o palco, através da disposição relativa das personagens entre si, por exemplo, Cariophilo ou Andrade, com os apartes, num outro espaço, criam uma zona de cumplicidade directa com o público, ou através dos modos como atravessam esse espaço, entrando ou saindo, sozinhos ou acompanhados, com ritmos lentos ou apressados, como são percebidos pelas outras personagens ou como se oferecem à nossa percepção.

É fascinante perceber-se como o discurso das personagens nos pode sugerir o seu movimento e mudança de um lugar para o outro, sem saírem do mesmo espaço cénico.

2.4 - Tempo

2.4.1 – Descrição do tempo

No *Prologo* não é dada qualquer indicação relativa ao tempo, no entanto, podemos considerar que a acção se passa no tempo presente; coincidência do tempo representado e de representação. Pode supôr-se que a acção se passa no mês de Março, dedução feita a partir da referência “somos em Abril” (184:13) que surge na cena 2ª do III acto.

Prólogo

I Acto

Embora haja várias marcas de tempo, não é possível, por enquanto, determinar qual é o tempo representado. Mas pela enunciação de Zelotypo quando diz que foi na véspera ver Silvia de Sousa “fuy ontem vella” (29:21), como um pouco mais adiante pela de Cariophilo sugerindo que este vá visitar a prima no dia seguinte “tornay laa amenhaam” (34:14-15), podemos começar a organizar o tempo da acção. Há outras menções a tempo como “dias há” e “por serem passadas as ferias” (19:7-8), esta última remete-nos para um tempo particular, possibilitando a feitura do calendário do tempo da fábula.

Cena 1ª

Não há referências ao tempo da acção, mas podemos concluir que esta decorre no mesmo tempo representado da cena anterior pois, em ambas as cenas, as personagens anunciam no final que se avistam e que se vão encontrar. Philtra menciona que “porem daqui auante eu não serey mais paruoá” (44:19-20)

Cena 2ª

Não há referências ao tempo da acção mas, sabemos que é a continuação do tempo das duas cenas anteriores, visto que as três personagens se encontram finalmente. Existe uma única referência ao tempo, mencionada por Philtra, quando se refere ao encontro amoroso que marcou para Cariophilo com Polinia “esta noyte das onze por diante” (68:15).

Cena 3ª

Continua o tempo da cena anterior. Cariophilo interrompe a conversa “porem isto sam horas de cea, vamonos comprir com a natureza, e como forem oras daventuras eu me irey pera vos” (77:23) dando, aproximadamente, o tempo representado.

Cena 4ª

A cena passa-se no dia seguinte, porque Andrade refere que Zelotypo não dormiu “a noyte passada” (78:8) e que só voltou “quando já queria amanhecer”. Andrade menciona algumas referências ao tempo como “esta menhaam” (79:9), o que nos ajuda a recriar os dias/horário de Zelotypo, e faz menção a um tempo aludido “aueraa quinze dias que vierão folgar na terra” (80:5-6).

Cena 5^a

Esta cena decorre na sequência da cena anterior. Pela análise do texto depreende-se que a acção passa-se depois do almoço “dizêlhe que eu me deyto a dormir a sesta tee que ele venha” (91:1-2). Nesta cena há sete referências a tempo, por exemplo “nam se va vossa merce de casa tee a tarde” (90:12), “Eu nam posso entender o qu’ele faz ou no que anda de poucos dias por caa” (90:17-18), ou “todas as noytes vay fora e nam vem senão a que oras” (90:19-20). Somos informados da partida de Cotrim no dia anterior “ele partio ontem pera a terra”(83:3-4)

Cena 6^a

II Acto

A acção desenrola-se no mesmo dia da última cena do I acto, pois Zelotypo diz “A noyte passada que fuy com Cariophilo” (94:19). Pela enunciação da cena seguinte sabemos que a acção decorre cerca das duas horas da tarde. Há outras referências ao tempo como por exemplo “não sey se serão jaa oras” (95:19).

Cena 1^a

Continuamos no mesmo dia da cena anterior, mas um pouco mais tarde pois Andrade refere que “Agora pouco há (...) deram as duas (96:8-9). Esta informação reporta-nos à cena 6^a do I acto, onde Andrade se encontrava com Cariophilo, estabelecendo o tempo dessa cena.

Cena 2^a

Não se encontram referências ao tempo mas, percebemos que é a continuação do tempo da cena anterior.

Cena 3^a

Também nesta cena não se encontram referências ao tempo, mas sabemos que é a continuação do tempo da cena anterior.

Cena 4^a

Continuamos no mesmo dia, mas retomando o tempo do final da cena 2ª deste acto. Há diversas referências ao tempo “oje”, “agora”, “sem tempo” e “ontem”, palavra que aparece várias vezes nesta cena (112:4; 124:18 e 126:11), como ainda “ontem socedeo negocio com que não pude mandar ca” (112:4) em que Zelotypo explica à prima porque a não foi visitar no dia anterior. Há ainda o tempo aludido que se retira da leitura da Carta da Índia, informando sobre o regresso do irmão de Silvia de Sousa “seraa daqui a tres annos” (121:21).

Cena 5ª

A acção continua no mesmo dia, um pouco mais tarde, perto das cinco, dedução feita pela enunciação da cena seguinte. É confirmado que Cariophilo ficou a fazer a sesta pois Andresa, a criada da casa, irá dizer “laa jaz na sua pousada des que jantou a dormir” (140:5-6). Há outras referências a tempo como “inda agora” e “velou a noyte passada” (139:27).

Cena 6ª

A acção desenrola-se na sequência do tempo da cena anterior, sabendo-se a hora precisa em que a cena se passa “Daraa cinco, se as ja não deu” (141:22). Durante a cena temos ainda referências a um tempo aludido “sam como as da outra na noute passada” (151:8), “E quando ouuiu o vosso apito” (155:21), e também referências a um tempo futuro “quiça tambem quereraa que tornemos esta noite” (159:21) ou “antre lusco e fusco” (159:25).

Cena 7ª

III Acto

Nesta cena, a acção continua no mesmo dia do acto anterior mas, pela análise do texto, retomando o tempo da cena 5ª, momento em que Zelotypo se despediu de Silvia de Sousa, antes das cinco da tarde. Há também uma referência ao tempo através da estação do ano “e vieram ambos agora folgar caa este verão” (161:19-20). Outra referência “viuous ontem” (161:23).

Cena 1ª

Presume-se que a cena se passa no dia seguinte. Há uma referência ao calendário “somos em Abril” (184:13). É a partir desta cena que se pode deduzir o tempo do *Prologo*.

Cena 2ª

Nesta cena não há referências ao tempo, mas através do texto concluímos que se passa na continuação da cena anterior.

Cena 3ª

Não há referências a tempo mas, pelo texto, concluímos que se passa na continuação da cena anterior.	Cena 4 ^a
Encontra-se na cena algumas referências a tempo aludido como a informação que uma das moças dá sobre o tempo da estadia de Cariophilo e Zelotypo na cidade: “obra de hum mes” (218:9) e, também, quando refere que “Pouco ha” que Zelotypo é visto na casa de Eufrosina/Silvia de Sousa. A propósito de Cariophilo é dito que “agora anda de poucos dias por ca” (217:23-24).	Cena 5 ^a
Também não há referências ao tempo mas, pela enunciação, decorre na continuação das cenas anteriores.	Cena 6 ^a
Nesta cena, igualmente, não há referências ao tempo mas, pela leitura do texto, a acção decorre na sequência do tempo da cena anterior.	Cena 7 ^a
Continua o tempo da cena anterior.	Cena 8 ^a

IV Acto

Nesta cena não há referência ao tempo, mas depreende-se que decorre na continuação do tempo da cena 4 ^a do III acto, em que Silvia de Sousa despediu o primo depois deste lhe entregar a carta de amor, portanto no mesmo dia.	Cena 1 ^a
Não se encontram referências ao tempo, mas pelas personagens e pela análise do texto, conclui-se que o tempo da acção continua o tempo anterior.	Cena 2 ^a
Não há referências ao tempo mas, pela presença das personagens e pela análise do texto, a acção continua o tempo anterior.	Cena 3 ^a
O tempo da acção continua o tempo anterior, deduzido pelas personagens e pela análise do texto. Há uma referência ao tempo, “Vitoria vay ao rio agora” (254:10).	Cena 4 ^a

A acção passa-se no mesmo dia, mas sobre a tarde, “Oo não vedes mana como agora sobre a tarde estaa gracioso o rio” (258:21-22). É retomado o tempo da cena 8ª do III acto, quando os dois jovens cortesãos se encontram com as raparigas do rio. Há ainda a alusão a um tempo futuro, o passeio em romaria do sábado seguinte, e a sugestão de um convite à irmã de Zelotypo, prima de Silvia de Sousa, “a menhaam”.	Cena 5ª
A acção continua ainda no mesmo dia, um pouco mais tarde do que a cena anterior. A cena tem algumas referências ao tempo, como por exemplo “Amenhaa nos veremos”, aludindo já ao dia seguinte.	Cena 6ª
Esta cena passa-se no dia seguinte ao da cena anterior, deduzido pela leitura do texto.	Cena 7ª
A acção passa-se dois meses “aueraa dous meses” (275:7-8) após a cena 7ª. Menção as outras referências a tempo: “ha quinze dias”, “este verão”, “na entrada do inuerno”.	Cena 8ª
V Acto	
Continua o tempo da cena anterior. É uma cena com muitas referências ao tempo. Somos informados de que Galindo chegou a Coimbra “Hauera quatro oras” (277:13), vindo da comenda de Dom Carlos onde esteve durante dez dias e onde acertou o casamento de Eufrosina com o seu amo Dom Tristão. É referido que Dom Carlos após a romaria vai “voltar logo” e que dentro de “dous meses” será a boda.	Cena 1ª
Continua o tempo da cena anterior. Também se encontra uma referência a um tempo futuro “lauas tu amenhaam comadre” (297:19).	Cena 2ª
A cena passa-se no dia seguinte, após a chegada de Galindo com as suas novidades. Cariophilo refere que esteve com Zelotypo na noite anterior “Fuy esta noute com elle” (301:6). Há uma referência que diz “depois o tempo diraa”.	Cena 3ª
Nesta cena não há referências ao tempo mas, pelo texto e pela sequência das cenas, sabemos que continua o tempo da cena anterior.	Cena 4ª

Nesta cena o tempo está muito presente, seja pela referência à “noyte passada” quando Zelotypo esteve com Eufrosina, como “ontem o soube” a propósito do casamento já acordado, e também a “noyte vemse chegando”, momento em que Zelotypo irá concretizar o seu compromisso com Eufrosina.	Cena 5ª
A cena passa-se um dia depois da chegada de Dom Carlos a Coimbra. Embora não haja referências ao tempo, através do texto percebemos que se passaram alguns dias desde a cena anterior, visto que, Dom Carlos, anteriormente, estava na sua quinta a caminho de Santiago e, agora, já se encontra na cidade.	Cena 6ª
Continua o tempo da cena anterior. Há uma referência a “oge”.	Cena 7ª
A acção continua o tempo da cena anterior. Há um tempo aludido por Dom Carlos, a propósito de Zelotypo “anda aqui de hum anno a esta parte” (332:2-3), e que por “estes dias” a filha se casou em segredo. Também refere que irá “amenhaam” encontrar-se de novo com o Doctor Carrasco.	Cena 8ª
A cena passa-se no dia seguinte. Alude-se ao facto de que Dom Carlos “veyo ontem” (344:8) e que “oge” Philotimo irá conversar com ele. Há referência a “magustos”, com óbvia conexão com o calendário. Há uma referência a um tempo aludido “Vay elle ao outro dia” (341:12), e ainda as referências “Ontem de noyte”, “três oras”, “todos estes dias”, “veyo ontem”.	Cena 9ª
A última cena passa-se na continuação do tempo da cena anterior. Encontram-se muitas referências a tempo aludido “aquele dia”, “os dias que laa estiue”, “segundo dia”, “estes dias”, “há pouco tempo”, “há muytos annos” e “noytes passadas”. Depreende-se, pela análise do texto, que nos encontramos no terceiro dia após a chegada de dom Carlos a Coimbra.	Cena 10ª

2.4.2 – Quadro síntese do tempo

Prólogo Não há referências Meio ou fim de Março				
I Acto	II Acto	III Acto	IV Acto	V Acto
Cena 1ª	Cena 1ª	Cena 1ª	Cena 1ª	Cena 1ª
Não há referências 1º Dia	Mesmo dia da cena anterior 2h da tarde 2º Dia	Mesmo dia da cena anterior Retoma tempo da cena 6ª do II acto 2º Dia	Não há referências Retoma tempo da cena 4ª do III acto 3º Dia	Continuação do tempo da cena anterior 1º Dia
Cena 2ª	Cena 2ª	Cena 2ª	Cena 2ª	Cena 2ª
Não há referências Tempo paralelo ao da cena 1ª 1º Dia	Continuação do tempo da cena anterior 2º Dia	Abril (é a partir desta cena que se calcula o tempo do Prólogo) 3º Dia	Não há referências Continuação do tempo da cena anterior 3º Dia	Não há referências Continuação do tempo da cena anterior 1º Dia
Cena 3ª	Cena 3ª	Cena 3ª	Cena 3ª	Cena 3ª
Não há referências Continuação do tempo das cenas 1ª e 2ª 1º Dia	Não há referências Continuação do tempo da cena anterior 2º Dia	Não há referências Continuação do tempo da cena anterior 3º Dia	Não há referências Continuação do tempo da cena anterior 3º Dia	Não há referências 2º Dia
Cena 4ª	Cena 4ª	Cena 4ª	Cena 4ª	Cena 4ª
Continuação do tempo da cena anterior 1º Dia	Não há referências Continuação do tempo da cena anterior 2º Dia	Não há referências Continuação do tempo da cena anterior 3º Dia	Continuação do tempo da cena anterior 3º Dia	Não há referências Continuação do tempo da cena anterior 2º Dia
Cena 5ª	Cena 5ª	Cena 5ª	Cena 5ª	Cena 5ª
2º Dia	Mesmo dia da cena anterior Continuação do tempo da cena 2ª 2º Dia	Não há referências Continuação do tempo da cena anterior 3º Dia	Mesmo dia Sobre a tarde Retoma tempo da cena 8ª do III acto 3º Dia	Não há referências Continuação do tempo da cena anterior 2º Dia
Cena 6ª	Cena 6ª	Cena 6ª	Cena 6ª	Cena 6ª
Continuação do tempo da cena anterior Perto das 14h 2º Dia	Mesmo dia da cena anterior. Mais tarde, perto das 17h 2º Dia	Não há referências Continuação do tempo da cena anterior 3º Dia	Mesmo dia da cena anterior Um pouco mais tarde 3º Dia	Não há referências Uns dias depois Dia seguinte à chegada de Dom Carlos

I Acto	II Acto	III Acto	IV Acto	V Acto
	Cena 7ª	Cena 7ª	Cena 7ª	Cena 7ª
	Mesmo dia da cena anterior 5h da tarde 2º Dia	Não há referências Continuação do tempo da cena anterior 3º Dia	Dia seguinte 4º Dia	Não há referências Continuação do tempo da cena anterior Mesmo dia
		Cena 8ª	Cena 8ª	Cena 8ª
		Não há referências Continuação do tempo da cena anterior 3º Dia	2 meses depois Junho Verão 1º Dia	Não há referências Continuação do tempo da cena anterior Mesmo dia
				Cena 9ª
				2 dias depois da chegada de Dom Carlos
				Cena 10ª
				3 dias depois da chegada de Dom Carlos

2.4.3 – Análise e interpretação do tempo

Tal como o espaço, o tempo é um elemento determinante do texto dramático. Nesta análise, foi adoptada uma divisão do tempo em três modalidades: *Tempo representado ou dramático*; *tempo da fábula* ou *aludido* e *tempo da representação* ou *tempo cénico*.⁴⁰⁵ É, no entanto, sobre o tempo *representado* e sobre o tempo da *fábula* que incidirá maioritariamente a análise.

Nesta comédia, estão presentes tempos distintos, articulados na seguinte maneira: encontram-se as referências que assinalam o tempo representado/dramático, precisando a acção dramática, construída dia a dia, hora a hora, período a período: uma tarde, uma noite, ou mesmo a explicitação de uma hora precisa. Depois, encontram-se menções a um tempo de âmbito mais geral, que corresponde ao tempo da história/fábula, relativo ao tempo de permanência em Coimbra, assinalado com alusões como, o período de férias de entrudo, as personagens dos jovens cortesãos folgam nas férias ou passaram seis meses desde a chegada destas à cidade vindas da Corte e, outros como, por exemplo, a menção a três anos de espera pela vinda de um ente querido que se encontrava na Índia.

É possível, a partir das falas das personagens, construir um calendário do tempo da fábula/história dos amores de Zelotypo e Eufrosina. Exemplos como a enunciação de Cariophilo “por serem passadas as férias” (19:7-8), ou a informação de um tempo mais recuado “aueraa quinze dias que vierão folgar na terra” (80:5-6) ou “e vieram ambos agora folgar caa este verão” (161:19-20), ajudam a definir a estação do ano em que decorre a acção. Outro exemplo de tempo aludido é a fala de Cariophilo dizendo “somos em Abril” (184:13), que permite identificar o tempo em que decorre o *Prologo*.

Calendário da fábula da *Comedia Eufrosina*

O dia D

Para tornar mais fácil a elaboração do calendário, considere o dia D, aquele dia apresentado como “ontem”, que corresponde ao dia em que Zelotypo visita a prima Silvia de Sousa e vislumbra ao longe Eufrosina. Um tempo e uma acção que o espectador não vê, mas que lhe será contado. Um tempo aludido que é trazido à presença do leitor/espectador e o informa da maneira como a história de amor começou.

⁴⁰⁵ Vd. IV Parte – 1. Proémio.

1º dia

A cena 1ª do I acto inicia-se no que denomino de 1º dia e, estende-se até ao final da cena 4ª, do mesmo acto. As cenas 1ª e 2ª, têm a particularidade de decorrer num mesmo tempo, considerado aqui como um tempo paralelo.

2º dia

A cena 5ª do I acto, todo o II acto e ainda a cena 1ª do III acto passam-se no dia seguinte – 2º dia – e decorrem ao longo do dia, começando pelas 2 da tarde até às 5 da tarde. A cena 1ª do III acto vai retomar o tempo da cena 5ª do II acto. Esta passa-se entre Zelotypo e Silvia de Sousa e as cenas seguintes seguem a acção de Zelotypo até ao final do acto. Depois a acção dramática regressa ao momento em que Zelotypo deixou a prima, e sabêmo-lo pela frase introdutória de Eufrosina. Esta organização do tempo é utilizada por Jorge Ferreira de Vasconcelos com frequência, o que nos permite afirmar que o comediógrafo utiliza o tempo livremente, sem obedecer às normas aristotélicas.

3º dia

Vai da cena 2ª do III acto até à cena 6ª do IV acto, são cenas que acontecem no mesmo dia – o 3º dia. A acção começa ao início da tarde e vai até ao fim dessa mesma tarde. É através da sequência das cenas, das rubricas das personagens e do texto que verificamos que a acção se passa no mesmo dia. A cena 1ª do IV acto tem a particularidade de recuperar o mesmo tempo dramático que as quatro últimas cenas do acto anterior, bem como, dizer o que se passa na acção, nesse momento de regresso ao “passado”.

4º dia

Na cena 7ª do IV acto estamos no dia seguinte, no 4º dia, que culmina com o encontro entre Zelotypo e Eufrosina.

Há, pois, uma *Elipse* de tempo de dois meses

1º dia

Na cena 8ª Cariophilo informa que “aueraa dous meses” (275:7-8) que Dom Carlos se ausentou em romaria a Santiago, ou seja, que passaram dois meses e, porque antes era Abril, estamos no verão. O V acto não traz consigo implícitamente mudança de tempo, pois continua o tempo da cena anterior do monólogo de Cariophilo. Temos então 3 cenas num dia, a cena já referida, e a 1ª e 2ª do V acto.

2º dia

No dia seguinte, desenvolvem-se as 3ª, 4ª e 5ª cenas.

Há, uma *Elipse* de tempo de alguns dias

Sabemos que entre a 5ª cena e a 6ª passou algum tempo, o tempo em que Dom Carlos saiu da sua quinta para ir em romaria a Santiago.

1º dia

A chegada de Dom Carlos é dada através do tempo aludido que o espectador não vê, mas que lhe é contado.

2º dia

Depois temos outro dia que corresponde às 6ª, 7ª e 8ª cenas.

3º dia

Por último, o dia de todas as decisões, a cena 9ª, oferece um ponto da situação em relação a tudo e a todos, e a 10ª e última cena, em que Dom Carlos, conversando com o amigo Philotimo, se decide por um final feliz.

Resumindo, o tempo dramático/representado está dividido em três blocos. O primeiro, prolonga-se por quatro dias, o segundo decorre em dois dias e, o terceiro, em três dias. Como separador dos três blocos temos duas *elipses* de tempo, a primeira de dois meses, correspondendo ao tempo do namoro dos dois jovens, e a segunda *elipse* corresponde ao tempo que Dom Carlos demora na sua romaria a Santiago, o mesmo que Zelotypo aproveita para concretizar o casamento secreto com Eufrosina.

O tempo da fábula começa na Primavera, mais precisamente nas férias da Páscoa e termina no Verão, estendendo-se por três meses, como se comprova pelas alusões explícitas no texto, “ferias”, “somos em Abril”, “quinze dias” e “dous meses”.

Conclusão

Também a análise do tempo na *Comedia Eufrosina* remete para o funcionamento de uma outra categoria do dramático, permitindo perceber de que forma é praticada por Jorge Ferreira de Vasconcelos. Como mostrei, a enunciação está sempre a assinalar o tempo da acção dramática, como por exemplo, a alusão referida por Andrade, quando pretende obter licença para “entrudar a terra” (83:12), assim como, mais adiante, noutra cena, a referência de que “somos em Abril”. Neste caso, permite, ainda, sinalizar o tempo do *Prologo*, e daí deduzir que a trama desta comédia tem início nas férias da Páscoa.

Verifica-se que as marcas do tempo podem estar ao serviço da caracterização das personagens ou, revelar estados emocionais como, a ansiedade, a angústia, a crise, como acontece na cena 1ª do I acto, segundo a informação dada por Cariophilo, a propósito da mudança de humores de Zelotypo: “dias ha, *que eu sey quam mao* papo me vos fareis”

(16:30-31). Ou, na cena 5ª, quando somos informados de que Zelotypo não dormiu “a noyte passada” (78:8) e que só voltou “quando já queria amanhecer”. Andrade continua a descrição do lamentável estado de espírito de Zelotypo, utilizando algumas referências ao tempo, como “esta menhaam” (79:9), o que ajuda a recriar os dias/horários de Zelotypo. Na cena 6ª, as várias referências ao tempo ajudam a perceber o estado perturbado, “maniaco e desgostoso” da personagem, quando é dito que “Eu nam posso entender o qu’ele faz ou no que anda de poucos dias pera caa” (90:17-18), ou que “todas as noytes vay fora e nam vem senão a que oras” (90:19-20). Na cena 1ª do II acto quando Zelotypo se refere à “noyte passada” confessando que “magoado da inveja (...) toda a passey em hum suspiro esperto” (94:21-22). Neste caso, o tempo pontua e exarceba a crise interior vivida pela personagem.

Por outro lado, a menção ao tempo, ajuda o público a organizar a história. Por exemplo, na cena 5ª do II acto, Zelotypo diz à prima que “ontem socedeo negocio com que não pude mandar ca” (112:4), explicando o motivo pelo qual a não foi visitar no dia anterior. Mas nós (e o público) sabemos que esse “negocio” corresponde à conversa com Cariophilo e ao tempo que Zelotypo demorou a sair do dilema em que se encontrava, resolvendo-se a avançar, seguindo os conselhos do amigo.

A categoria dramática do tempo pode mostrar a forma como a vida está organizada em função de certos tempos, tais como as horas das refeições, das aventuras ou das sestas. Por exemplo, na cena 4ª, Cariophilo acaba abruptamente a conversa dizendo “porem isto sam horas de cea, vamonos *comprir* com a natureza, e como *forem* oras d’aventuras eu me irey pera vos” (77:23), ou quando nos é dada a informação de que Cariophilo ficou a fazer a sesta “que deue inda agora dormir” (139:26), pois “velou a noyte passada” (139:27) confirmando que, andou a divertir-se na noite anterior, ao mesmo tempo que nos indica o período do tempo representado na acção.

O tempo também pode estar ao serviço da interacção entre as personagens, por exemplo, mostrar ansiedade e temor de iniciar uma conversa difícil, preparando o caminho com frases como, “segundo me vay mal de pouco por ca” (124:28-29), ou mesmo, mascarar situações dizendo que “me quero logo ir por vos não enfadar” (135:6), que ajudam a prosseguir a sua estratégia.

A menção do tempo, por vezes, informa-nos que se efectuou um salto na acção, uma *ellipse*, como acontece na última cena do IV acto, a cena 8ª, quando é referido que já se passaram “dous meses” (275:7-8), o tempo do namoro entre Zelotypo e Eufrosina. Esta *ellipse* no tempo, faz parte integrante da história e tem consequências na acção. O espectador,

sabendo do decorrer desses dois meses, e, embora, não tenha visto a acção, deduz que durante esse tempo aconteceram alterações significativas na história.

O tempo tem o poder de precipitar a acção. As informações muito precisas, dadas por Galindo, na cena 1ª do V acto onde, quando conta a Cariophilo, que acabou de chegar da comenda de Dom Carlos onde esteve durante dez dias, acertando o casamento de Eufrosina com o seu amo Dom Tristão, completadas com a notícia de que dali a “dous meses” será a boda, vão levar a decisões inesperadas que precipitam a acção. Isto é muito importante, não só do ponto de vista do drama, mas também do ponto de vista do teatro. Na comédia há sempre um momento em que acontece esta precipitação da acção, provocando o despoletar da resolução final. Esse momento aqui, é preparado pela enunciação precisa do tempo.

O tempo é um elemento precioso, pela informação que fornece. Por exemplo, na cena 5ª do V acto o tempo está muito presente, seja pela referência à “noute passada” aonde Zelotypo perturbado esteve “rosto por rosto” com Eufrosina, ou que “ontem soube” do casamento e a estratégia para essa noite, aconselhando com “trabalhay” com ela (321:6), ou mesmo que, a “noyte vemse chegando”. A situação temporal criada sugere ou está associada à tomada de decisão de Zelotypo.

Um aspecto interessante e particular prende-se com uma certa arbitrariedade do uso do tempo em algumas cenas da comédia. Por exemplo, a palavra “ontem” aparece várias vezes na cena 2ª do V acto (112:4; 124:18 e 126:11), mas com um uso inapropriado pois, segundo uma análise minuciosa, de facto, as duas segundas alusões correspondem a dois dias antes. O uso do tempo, neste caso, parece evidenciar uma certa liberdade ficcional. Outra cena em que as referências do tempo não coincidem, tomando o valor de uma expressão vaga, é a cena 5ª do III acto. Uma das moças do rio, refere que Cariopholo e Zelotypo se encontram na cidade vai para “obra de hum mês” (218:9) e também “Pouco ha” que Zelotypo é visto na casa de Eufrosina/Silvia de Sousa. Nesta cena é referido um mês, enquanto na cena 5ª do I acto, no monólogo de Andrade, este diz que haverá quinze dias que terão vindo folgar à pátria (80:4) pelo que, as informações quanto ao tempo, não são coincidentes. Outro caso de discrepância de tempo surge na cena 6ª do V acto. O “ontem” deveria ser ante-ontem pois, pela análise do texto, sabemos que a acção desta cena e das seguintes se passa no dia seguinte à chegada de D. Carlos. Outro exemplo semelhante, encontra-se na cena 8ª do V acto, quando Dom Carlos refere que Zelotypo “anda aqui de hum anno a esta parte” (332:2-3) e que por “estes dias”, em que foi de romaria, a filha se casou em segredo. Dom Carlos alude a um tempo que não corresponde ao tempo que se deduz da leitura de toda a obra, cuja duração é de mais ou menos três meses, entre as férias da Páscoa e o verão.

Também acontece, por vezes, que ao analisar o tempo se verifica que, esse tempo, remete para um momento anterior. Por exemplo, a cena 1ª do III acto, remete para o tempo da cena 5ª do II acto, realizando-se uma regressão temporal em relação à sequência da acção. Não há, portanto, coincidência entre a sequência das acções e a sequência temporal. Jorge Ferreira de Vasconcelos desenvolve cronologicamente um fio de intriga, seguindo uma, ou um grupo de personagens mas, quando tem necessidade, vai atrás, retomando desse modo, o momento da história que deixou, para seguir um outro fio de intriga. Esta situação tem que ver com a construção do enredo e com a pluralidade de fios de intriga. Ou seja, trata-se de novo de um tempo não aristotélico.⁴⁰⁶

Concluindo, do ponto de vista formal a organização do tempo em Jorge Ferreira de Vasconcelos não depende da distribuição dos actos e das cenas. A mudança de dia surge em qualquer cena ou acto, o que nos leva a concluir que, a organização dos actos, não assenta em cortes espacio-temporais. Não existe, no que concerne à construção do tempo, qualquer sujeição à unidade temporal aristotélica, que obriga que a acção se passe num só dia. As múltiplas referências textuais servem para criar ambiências ou para sugerir tempo longo ou breve entre cenas e relacionar entre si as situações que compõem a acção.

⁴⁰⁶ Lembremos a propósito que as regras aristotélicas vingaram mais tarde, sobretudo a partir de 1570.

2.5 – Acção

2.5.1 – Descrição da acção na *Comedia Eufrosina*

Apresentação

Joã D'Espera Deos entra: “ousasse assi entrar despejado” (3:5) e apresenta o argumento da comédia. Interpela a assistência, e diz que vem servir à cena “venho em feyção de seruir aa scena” (4:7-8) de maneira afoita “entrar assi bravo” (4:9) e acaba pedindo o favor e a atenção da assistência para o novo autor e a nova invenção. Quando começa a apresentar a comédia e falando de Zelotypo e Cariophilo refere que “contemuos elles o argumento” (9:18-19). Depois sai.

Prólogo

I Acto

Revelação do amor de Zelotypo por Eufrosina

Diálogo entre Cariophilo e Zelotypo. Zelotypo expõe uma situação nova, que é a sua fulminante paixão por Eufrosina. Cariophilo engendra um plano para ajudar Zelotypo, que consiste em utilizar Silvia de Sousa, sua prima, como intermediária pois que, esta vive com Eufrosina, aproveitando como desculpa entregar-lhe uma carta da Índia que este tem em sua posse. Zelotypo concorda. Saem juntos para irem procurar Philtra “Tomay a capa, e vamos ter com Philtra” (40:14-15), a alcoviteira de Cariophilo. Avistam-na “la vejo assomar Philtra ...vamos apos ella” (40:29-30).

Cena1

Philtra procura Cariophilo para pagamento de serviços

Philtra, a alcoviteira de Cariophilo, expõe num monólogo que, este terá de lhe pagar os seus serviços já que a mantém ocupada. Manifesta intenções de procurá-lo “pois recado leuo eu agora a Cariophilo” (45:26) e ameaça-lo: caso não lhe pague o trabalho não conte mais com ela. Avista-o: “eylo la vem com outro tal com ele” (46:11). Dirige-se a ele.

Cena 2^a

Confronto de Cariophilo com Philtra

Diálogo entre Cariophilo e Philtra, com apartes de Zelotypo para o público. Cumprimentam-se. Philtra enfrenta Cariophilo chamando-lhe “bode”. Reclama o seu dinheiro mas, Cariophilo esquiva-se. Pela retórica imparável de Cariophilo, Philtra acaba por ceder, contando que já conseguiu uma entrevista com Polinia “Senhor eu fuy” e “acabey prometerme que vos falaria, mas que auia de ser com a porta fechada como das outras vezes” (66:4-5). Cariophilo fica contrariado e Philtra finalmente diz-lhe que “esta noyte das onze por diante vos espera com porta aberta, ao primeyro assouio que derdes” (68:14-16). Os dois cortesãos vão-se embora e Philtra promete a si própria não desistir do pagamento “Esta vez me pode enganar, mas mais não” (73:19).

Cena 3ª

Dissertação sobre as mentiras das alcoviteiras

Diálogo entre Zelotypo e Cariophilo sobre o trabalho de Philtra, o que os leva a dissertarem sobre as mentiras das alcoviteiras em geral e das reclamações de Philtra em particular. Despedem-se, dizendo Cariophilo “voume com isso”. Saem.

Cena 4ª

Considerações de Andrade sobre Zelotypo

Monólogo de Andrade dirigido a um interlocutor contando o estranho comportamento do seu amo Zelotypo. Descreve a maneira alterada como ele chegou a casa na noite anterior “ele entrou sem me falar palaura fora de seu costume, passeou de novo pela casa, suspirou, daua estalos com os dedos” (79:5-7). Informa que “Mandame agora com recado a Cariophilo”. Chega a casa do pai de Cariophilo e bate à porta “quero bater” (81:25).

Cena 5ª

Cariophilo fala sobre as suas conquistas em Lisboa

Diálogo entre Andrade e Cariophilo. A acção começa com Andrade a bater à porta da casa do pai de Cariophilo “Ta ta ta” (82:3). A convite de Cariophilo, entra: “Suba sua velhacaria” (82:7-7). Conversam sobre as inúmeras mulheres deixadas por Cariophilo em Lisboa “choraua quando eu laa fuy buscar as camisas de vossa mercê” (86:2-3). Andrade refere que o amo ficou a dormir “no regaço de sua irmaam que o cataua” (88:29-30), e Cariophilo menciona que vai dormir a sesta “Ora vay e dizelhe que eu me deyto a dormir a sesta tee que ele venha” (91:1-2). A cena termina com a saída de Andrade.

Cena 6ª

II Acto

Sublime decisão

Solilóquio de Zelotypo. Depois de uma noite em branco discorre acerca da sua situação. Desorientação e crise. Decide pôr em prática o conselho de Cariophilo, o de ir ver a prima tendo como pretexto entregar-lhe a carta da Índia “Por tanto eu me determino em yr verme com minha prima, não sey se serão jaa oras. Moço. Andrade” (95:18-19).

Cena 1^a

Zelotypo vai a casa de Silvia de Sousa/Eufrosina

Andrade entra e Zelotypo diz “Que laybos trazeis vilão, e que palheyro soys de sono” (96:4-5). Andrade conta que durante a manhã visitou Silvia de Sousa, “Fuy de caminho laa que me mandou a senhora sua yrmaam leuarlhe fruyta” (97:29-30) e que esta lhe pedia que “nam lhe esquecesse ir vela” (98:2) para lhe levar a carta da Índia. Refere que viu Eufrosina, cuja descrição sem saber, acende ainda mais a paixão de Zelotypo. Zelotypo arranja-se, e pede a Andrade “Ora anda por aqui, escouame esses çapatos” (98:20). Saem de casa e já à porta de Eufrosina encontra Vitoria nos degraus da casa “Sube tu Andrade e dize a minha prima que estou eu aqui, leyxa, leyxa, que esta senhora o faraa” (99:14-16). Vitoria diz “Senhor suba que já o espera” (100:10). Entra em casa enquanto Andrade segue o trilho de Vitoria até ao rio.

Cena 2^a

Amores de Estudante

Vitoria vai a caminho do rio. Aparece a personagem Estudante “Ay, caa estaa meu namorado algũa cousa me diraa” (101:15). Enquanto Vitoria conversa com ele que a quer cortejar, Andrade escondido, vai fazendo os seus comentários (apartes). No final da cena Vitoria diz ao Estudante “Señor leixeme ir que tardo muyto, do mais faça o que quiser” (104:21-23). O Estudante afasta-se. Andrade continua a segui-la.

Cena 3^a

Ciúmes de sapateiro

Diálogo entre Vitoria e Duarte, que também a quer namorar. Este faz-lhe uma cena de ciúmes por causa do Estudante, que também vai sendo comentada com os apartes de Andrade. Andrade abandona a cena a meio, dizendo “Ora me quero tornar pera meu amo” (108:5). Vitoria continua com Duarte e, pela enunciação, sabemos que este sai zangado “j’ele vay com a bezpinha” (111:9).

Cena 4^a

Leitura da carta da Índia e confissão de amor por Eufrosina

Zelotypo cumprimenta a prima Silvia de Sousa. A seu pedido senta-se e começa a ler a Carta da Índia “Acabema em me ler a carta (...) assentemonos aqui” (113:22-23). A leitura é várias vezes interrompida e retomada, provocando conversas sobre outros assuntos. Depois de alguns equívocos, Zelotypo pergunta por Eufrosina e Silvia de Sousa responde que esta se encontra ali ao lado “fazendo desfiados” (129:2). Finalmente Zelotypo confessa o seu amor por Eufrosina. Silvia de Sousa fica escandalizada. Acesa discussão com o primo que quer que ela interceda a seu favor junto de Eufrosina. Silvia de Sousa aceita ser intermediária e despede Zelotypo dizendo “Hiuos embora, que meu trabalho me ha de custar” (136:11-12). Zelotypo sai.

Cena 5ª

Zelotypo à porta de Cariophilo

Esta cena começa com um monólogo de Zelotypo expondo as dificuldades que terá em concretizar o seu amor por Eufrosina, pois ela é rica e formosa. Encontra Andrade que tinha ido atrás de Vitoria “Fuyme atrás della” (139:1) e este conta-lhe os encontros que ela teve com o estudante e com o sapateiro. Dirigem-se juntos a casa de Cariophilo. Zelotypo ordena para que Andrade bata à porta, “bate”. Andrade diz: “Ta ta” (139:30). Aparece Andresa que os convida a subir, pois Cariophilo está no seu quarto a dormir a sesta. Manda Andrade para casa “Andrade vaite tu pera casa, e dize que logo vou” (140:8). Andrade sai.

Cena 6ª

Zelotypo relata a Cariophilo os equívocos e sucessos com a prima

Zelotypo entra no quarto de Cariophilo. Conta a Cariophilo os equívocos durante a conversa com a prima, e também o sucesso do seu pedido. Cariophilo narra a sua noite com Polinia, mostrando desprezo e misoginia. Despique entre os dois companheiros a propósito do amor. Discutem. Cariophilo deixa-se convencer e diz “Anday laa (...) passarey pola rua da escalaurada” (159:15). Zelotypo acede “Vamos” na esperança de voltar a ver Eufrosina. Saem.

Cena 7ª

III Acto

Silvia de Sousa e Eufrosina após a visita de Zelotypo

Eufrosina entra e pergunta sobre a carta da Índia “Quereisme mostrar a carta?” (161:9). Silvia de Sousa entrega-lhe a carta. Eufrosina lê a carta. Silvia de Sousa começa a falar do primo “Meu primo senhora he grande marca de homem (...) Ele viuos ontem e gabouuos de muyto fermosa” (161:20-24). Silvia de Sousa refere tê-la visto espreitar da sua “antecamara” e rir-se enquanto Zelotypo lhe confessava o seu amor por ela. Eufrosina confessa “olhey pela greta e então o vi”. Calam-se com a aproximação do pai de Eufrosina, Dom Carlos “Calemonos senhora que vem vosso pay” (170:27).

Cena 1^a

Zelotypo escreve três cartas de amor para Eufrosina

Cariophilo visita Zelotypo. Andrade diz que este está na sua “pousada” com a viola “Todo o seu feyto agora he trouar ou estoruar” (172:1-2). Cariophilo sobe ao quarto “Voume ver isso como he”. Andrade espreita-os a ver o que dizem “Ora eu hey de espreytar o que estes dizem”. Fica a escutá-los. Zelotypo toca e faz trovas que Cariophilo goza e critica. Cariophilo aconselha-o a escrever uma carta para ser entregue a Eufrosina. Zelotypo começa a escrever sucessivos inícios de cartas. Andrade comenta que este rói as unhas, estica os dedos, escreve e deita fora. Zelotypo acaba a primeira carta. É lida por Cariophilo e rejeitada. Escreve outra que tem o mesmo destino, até que à 3^a “Ora vede o que tenho feyto em quanto fezestes correção” (191:28-29) ficamos a saber, através de Andrade que continua à espreita, que foi aprovada “Louuado seja Deos que acabaram” (195:4). Decidem sair para que Zelotypo entregue a carta. Chamam Andrade, e Cariophilo quer que aquele o ajude a enfeitar-se. Saem. Andrade fecha a porta “Fecha essa porta e vem por aqui” (195:30). Dirigem-se à casa de Eufrosina. Zelotypo avista-a “eu a vejo já, eya se foy como vio que a eu via” (196:6-7). Zelotypo e Cariophilo separam-se.

Cena 2^a

Zelotypo aparece em casa de Eufrosina

Eufrosina vê chegar Zelotypo e corre para Silvia de Sousa a dizer-lhe “Siluia de Sousa laa vem aquella boa cabeça de vosso primo, tão tresportado: eu estava na janela” (197:3-4). Desdenha dele e finge desprezo, mas por fim acaba por aceitar que também ela se interessa por ele. Silvia de Sousa diz a Eufrosina “Voulhe hora dizer como vos senhora bebeis os ventos por ele” (199:14-15), e sai para falar com Zelotypo.

Cena 3^a

Zelotypo entrega a carta de amor para Eufrosina

Silvia de Sousa vem receber Zelotypo “Nam digais senhor que vos não venho receber a porta” (200:3-4) e conta-lhe que já informou Eufrosina. Zelotypo agradece-lhe “Daiyme essa mão senhora prima” (205:5). Silvia de Sousa conta-lhe que Eufrosina o espreitou na tarde anterior. Alvoraçado aproveita para lhe entregar a carta para Eufrosina. Silvia de Sousa recusa. Zelotypo obriga-a. Silvia de Sousa recusa de novo. Zelotypo atira-a para o regaço “Vedela ahi fazey dela o que quiserdes”. Silvia de Sousa defende-se “Nam não, não tomay, tomay” (209:18). Esta, obrigada a ficar com a carta, amua. Contrafeita acaba por aceitar quando Zelotypo ameaça deixar-se morrer. No final Silvia de Sousa manda-o embora ficando com a carta “Leyxayme palreyro que nunca acabays” (210:30). Zelotypo sai.

Cena 4^a

Moças do rio falam dos seus pretendentes

Vitoria caminha apressada. Andresa corre a chamar Vitoria. As duas moças do rio trocam impressões sobre namorados. Chegam à conclusão que Cariophilo corteja todas. Fazem uma descrição pormenorizada do garanhão Cariophilo informando que anda por ali há poucos dias e na cidade já vai para um mês. Avistam Cariophilo “Velo acolaa vem, como falam no roym logo aparece” (217:29-30). Cariophilo aproxima-se “Calemonos que chega já a nos” (219:15).

Cena 5^a

O cântaro. Cariophilo quer conquistar Vitoria

Cariophilo aproxima-se e cumprimenta Vitoria e Andresa. Cariophilo tenta encher o cântaro a Vitoria “Andresa não lhe enchais vos o cantaro” (223:27-28) dando lugar a alguns sub-entendidos. As moças afastam-se e Cariophilo fica por ali à espera delas “Senhora aqui vos espero” (225:21).

Cena 6^a

Cariophilo fica a saber que Vitoria é criada da casa de Eufrosina

Cariophilo disserta sobre o amor e em especial sobre Vitoria. Vê chegar Zelotypo que vem apressado para contar o sucesso do encontro que teve com a prima. Cariophilo e Zelotypo juntos vêem as moças Vitoria e Andresa a chegarem “caa vem” (229:22) e Zelotypo refere que Vitoria é criada da casa de Eufrosina, situação que Cariophilo vê como vantajosa para as futuras estratégias amorosas. Cariophilo endereça-se a Vitoria todo convencido “leixayme agora com ella e verei milagres” (230:14-15). Juntam-se às moças.

Cena 7^a

Reconhecimentos e tentativa de conquista

Cena entre os dois cortesãos e as duas moças do rio. Andresa refere que Cariophilo ainda continua à espera delas aonde o deixaram. Vitoria identifica Zelotypo como primo de Silvia de Sousa e Cariophilo procura conquistar Vitoria acompanhando-as quase até à casa de Eufrosina. Vitoria adverte: “somos já na boca do lobo”. Zelotypo concorda “Diz bem, vamonos por cá” e afastam-se caminhando na direcção da ponte.

Cena 8^a

IV Acto

Silvia de Sousa. Canção e melancolia

Monólogo de Silvia de Sousa reflectindo sobre os amores do primo com a Eufrosina. Lamenta não ter sido ela a escolhida. Conta que Eufrosina canta muito sentida enquanto faz desfiados. Tal como Eufrosina também se entrega à costura e ao canto para se distrair “Querome entender com esta minha costura, e cantar” (236:22-23). Canta “Aquelle cavaleyro” (236:25).

Cena 1^a

O alfinete e a costura. Pretexto de discussão. Rivalidades

Eufrosina entra “Quanteu quero ver esta musica” (238:3). Queixa-se de Silvia de Sousa lhe mexer no açafate. Silvia de Sousa nega. Discutem. Eufrosina descobre a carta de Zelotypo e rouba-a a Silvia de Sousa “Que carta he esta que tendes no seyo” (244:8-9). Silvia de Sousa reclama a carta “Day ca senhora, day caa”. Eufrosina não lha dá sem antes a ler. Silvia de Sousa amuada ameaça ir para casa da sua mãe. Eufrosina devolve a carta “Vedes hi vossa carta tam prezada” (245:7), mas pergunta de quem é e se já lhe respondeu. Como Silvia de Sousa não lhe satisfaz a curiosidade, Eufrosina desafia-a afirmando que deve ser de Zelotypo, discutindo com Silvia de Sousa e acusando-a de receber a carta. Silvia de Sousa desculpa-se, e promete ir logo queimá-la “veremos se me deixa”. Silvia de Sousa sai. Eufrosina fica só.

Cena 2^a

Dilema: Amar ou não amar. Eufrosina aceita o amor de Zelotypo

Monólogo de Eufrosina mostrando o conflito interior/crise em que se encontra. Evoca os grandes exemplos de amor, acabando o seu monólogo com a decisão de se entregar a esse mesmo amor “a tudo me hey ja de offerecer, pois assi quer o amor” (249:13-14).

Cena 3^a

Eufrosina confessa a Silvia de Sousa que também ama Zelotypo

Silvia de Sousa regressa e Eufrosina pergunta “Vindes já mansa senhora?” (250:3). Estão amuadas. Eufrosina confessa a Silvia de Sousa que afinal também gosta de Zelotypo. Não sabe o que fazer. Pede conselhos. Silvia de Sousa engendra um plano que consiste em pedir ao primo para a visitar no dia seguinte, mandando recado por Vitoria que vai ao rio. Quando Silvia de Sousa e Zelotypo estiverem juntos, Eufrosina aparecerá como por acaso.

Cena 4^a

Vitoria leva recado a Zelotypo para próxima visita

Silvia de Sousa chama Vitoria “Quem prenderam, que me querem ja”(255:3) e pede-lhe para esta avisar o primo que a venha visitar no dia seguinte. Volta para Eufrosina “Jaa la vay senhora”. Silvia de Sousa lê umas trovas que Zelotypo compôs para a irmã. Eufrosina diz “Vamonos caa pera o eyrado, e leyxemos a costura” (258:18-19). Vêem o rio, os areais e a praia. Eufrosina sugere convidar a irmã de Zelotypo, prima de Silvia de Sousa com a desculpa de uma romaria. Vêem chegar Dom Carlos “Recolhamonos não tenha que dizer” (262:24).

Cena 5^a

Cariophilo entrega o recado de Silvia de Sousa a Zelotypo

Cariophilo vai contando os seus sucessos com Vitoria enquanto vai à procura de Zelotypo para lhe entregar o recado de Vitoria, para ir no dia seguinte visitar a prima. Avista-o “caa estaa Zelotypo aa janela: Voume a elle” (264:3). Fala-lhe. No final despede-se “Amenhaam nos veremos” (266:17-18). Cariophilo sai.

Cena 6^a

O dia do primeiro encontro com Eufrosina

A acção começa com a chegada de Zelotypo. Silvia de Sousa cumprimenta-o “Beyjo as mãos de quem vem tam gentil homem” (267:3-4). A meio da cena, conforme o plano estabelecido, Eufrosina chama de fora “Siluia de Sousa” e entra dizendo “Oo estais ocupada perdoayme que o não sabia” (268:25-26). É a primeira vez que Eufrosina fala com Zelotypo. Despede-se “Voume não pareça mal falaruos tanto” (270:24). Sai. Silvia de Sousa despede-se de Zelotypo. Zelotypo sai.

Cena 7^a

Estado da questão. Passaram dois meses. O cortesão Galindo

Monólogo de Cariophilo informando o público que o pai de Eufrosina já foi para Santiago em romaria há dois meses. Também informa que os seus amores não vão bem mas, pelo contrário, os de Zelotypo com Eufrosina correm prósperos “Falalhe todas as noytes a hũa janela de grades” (275:8-9). No final da cena avista um amigo “quem he ora este que eu caa vejo vir, daame aar que o conheço: pareceme Galindo veador de dom Tristão. Este he, quero me ir a elle, que cartas me deue trazer da corte” (276:14-17). Vai ter com ele.

Cena 8^a

V Acto

Galindo revela ter tratado do casamento de Eufrosina

Diálogo entre Galindo e Cariophilo. Galindo vem apressado “Estay preso?” à procura de Cariophilo. Entrega-lhe uma carta “Vedes ahi carta de Crisandor vosso sócio” (277:18-19). Cariophilo lê a carta e falam sobre a vida cortesã. Galindo conta que foi visitar Dom Carlos à sua quinta para tratar do casamento de Eufrosina com Dom Tristão “Se lhe vos quereis bailar na voda não vos vades de caa”. Vão cear juntos. Avistam as moças. Vão ter com elas “Ora se pegar pegue, faraa homem ja corpo e gesto por honra dos cortesãos” (291:13-14).

Cena 1ª

Moças do rio. Abordagens mal sucedidas

Vitoria vai buscar uma talha a casa como pretexto de nova ida ao rio “Já tu vens mana do rio” (292:3). Pelonia lava e canta. Galindo investe “Leixaime com esta que canta” (293:5) mas é mal sucedido. Tenta conversá-la mas esta desconversa. Pede ajuda a Cariophilo “Chegaiuos para caa ajudarmeis entender esta sehora” (294:17). Chega Vitoria “Tardey eu may muito?”. Depois chega Andresa “Eis ca vem minha nora Andresa” (296:6). As raparigas despedem-se. Dispersam todos.

Cena 2ª

Cariophilo reflecte sobre a inconstância da fortuna

Monólogo de Cariophilo. Reflexão a propósito da inconstância da fortuna e do destino que espera Zelotypo. Conta que acompanhou Zelotypo na noite anterior e que este se encontrou com Eufrosina e que eles se falaram através de “hũa grade”. Vê Zelotypo ao longe que vem a falar sozinho “eylo ca vem falando consigo, quero ouuir daqui o que diz” (301:25-26). Coloca-se estrategicamente para ouvi-lo.

Cena 3ª

Enlevo de Zelotypo. Desconcerto do mundo. Equívoco

Começa com um monólogo de Zelotypo alternado com comentários/apartes de Cariophilo. Zelotypo está enleado nas suas divagações de amor “Quando contemplo comigo, que estiue aa fala rosto por rosto com a senhora Euphrosina” e não sabe que a situação mudou e que o espera uma má notícia. Cariophilo vai comentando a situação. Zelotypo quer encontrar o amigo “voume ter com elle”. Cariophilo também lhe quer falar “Querolhe sair” (305:19).

Cena 4ª

Desespero e esperança de Zelotypo

Cariophilo e Zelotypo cumprimentam-se. Na primeira parte da cena Cariophilo tenta convencê-lo a desistir do seu amor por Eufrosina. Depois dá-lhe as informações que soube de Galindo. Zelotypo fica desesperado. Cariophilo aconselha-o então a aproveitar essa noite para concretizar a união de facto e casarem-se, antecipando-se e boicotando, desta forma, os designios de Dom Carlos para a filha “Vamos qu’eu vos vejo no banguêjo como dizem, e no dia da voda vereis que homem sou de chacotas” (323:23-25). Saem.

Cena 5^a

Escândalo e desonra. Dom Carlos procura Doctor Carrasco

Monólogo de Dom Carlos lamentando o infortúnio dos pais e a ingratidão dos filhos. Informa-nos que a filha consumou casamento contra a sua vontade e decide metê-la num convento e deserdá-la. Para dar execução a esse projecto vai à procura do doutor de leis, Doutor Carrasco. Vê-o “Aquele me parece que he (...). Voume a elle” (328:7-8).

Cena 6^a

Cariophilo expõe a situação sobre Zelotypo e Eufrosina

Monólogo de Cariophilo comentando a situação do seu amigo “MVyto baralhado me dizem que anda o negocio de meu amigo Zelotypo (329:1-2). Informa que Eufrosina se encontra encerrada num quarto, Silvia de Sousa afastada e Zelotypo um “martir” desesperado. Vai encontrar-se com Vitoria para lhe entregar uma carta para Eufrosina. Avista dois homens “Quem sam estes (...). Estay quedo he Dom Carlos e o doutor Carrasco”. (330:9-11). Decide escutá-los “Querome ir lançar tras aquella balseyra, escutarey o que dizem” (330:23-24).

Cena 7^a

Cariophilo ouve a tramóia legal do Doctor Carrasco

Diálogo entre Dom Carlos e Doctor Carrasco. Cariophilo assiste à conversa escondido e ridiculariza as latinices do doutor de leis. Cariophilo vê-os afastarem-se “Elles vanse”. Vai procurar Zelotypo para irem falar com Philotimo “grande alma de dom Carlos” para que este abraque a fúria do pai de Eufrosina. Sai. (338:23-25). Dom Carlos e o legista acabam a conversa e despedem-se.

Cena 8^a

O criado de Zelotypo faz o ponto da situação

Andrade, o criado de Zelotypo, expõe a situação do seu amo constatando que “Melhor andou Cotrim o de Cariophilo”. Cotrim aproxima-se “he elle ora este que caa vem”. Andrade conta a Cotrim que Cariophilo casou com a filha do ourives, que Zelotypo casou com a filha de um fidalgo, que Eufrosina está “empardeada” (339:6) e que Silvia de Sousa está entregue à sua família. Também conta que ouviu o pai de Zelotypo a solicitar a intervenção de um amigo comum, Philotimo, para ir apaziguar Dom Carlos. Andrade vai agora lembrar Philtra desse encontro. Saem.

Cena 9ª

Final feliz. Acaba tudo em bodas

Philotimo visita Dom Carlos “Seja muyto boa a vinda” (345:3) com o objectivo de interceder a favor dos amantes Zelotypo e Eufrosina. Através da sua argumentação convence Dom Carlos a perdoar a filha e a aceitar a sua escolha. Dom Carlos apaziguado e feliz convida a assistência para as bodas dizendo que “dentro se farão”. Despede-se com satisfação, e como remate da comédia convidando-nos a aplaudir.

Cena 10ª

2.5.2 – Quadro síntese da acção

Prólogo				
Apresentação				
I Acto	II Acto	III Acto	IV Acto	V Acto
Cena 1ª	Cena 1ª	Cena 1ª	Cena 1ª	Cena 1ª
Revelação do amor de Zelotypo por Eufrosina	Sublime decisão.	Silvia de Sousa e Eufrosina após a visita de Zelotypo.	Silvia de Sousa Canção e melancolia.	Galindo revela ter tratado do casamento de Eufrosina. Catástrofe
Cena 2ª	Cena 2ª	Cena 2ª	Cena 2ª	Cena 2ª
Philtre procura Cariophilo.	Zelotypo vai a casa de Silvia de Sousa/Eufrosina.	Zelotypo escreve 3 cartas de amor para Eufrosina	O alfinete e a costura. Pretexto de discussão.	Moças do rio. Abordagens mal sucedidas
Cena 3ª	Cena 3ª	Cena 3ª	Cena 3ª	Cena 3ª
Confronto de Cariophilo com Philtre.	Amores de estudante.	Zelotypo aparece em casa de Eufrosina.	Dilema: amar ou não amar. Decisão: Eufrosina aceita o amor de Zelotypo	Cariophilo reflecte sobre a inconstância da fortuna.
Cena 4ª	Cena 4ª	Cena 4ª	Cena 4ª	Cena 4ª
Dissertação sobre as mentiras das alcoviteiras.	Ciúmes de sapateiro.	Zelotypo entrega a carta de amor para Eufrosina.	Eufrosina confessa a Silvia de Sousa que já ama Zelotypo.	Enlevo de Zelotypo. Desconcerto do mundo. Equívoco.
Cena 5ª	Cena 5ª	Cena 5ª	Cena 5ª	Cena 5ª
Considerações de Andrade sobre Zelotypo	Leitura da carta da Índia e confissão de amor por Eufrosina.	Moças do rio. Falam dos seus pretendentes.	Vitoria leva recado para Zelotypo para próxima visita.	Desespero e esperança de Zelotypo.
Cena 6ª	Cena 6ª	Cena 6ª	Cena 6ª	Cena 6ª
Cariophilo fala sobre as suas conquistas em Lisboa.	Zelotypo à porta de Cariophilo.	O cântaro. Cariophilo quer conquistar Vitoria.	Cariophilo entrega o recado de Silvia de Sousa a Zelotypo	Escândalo e desonra. Dom Carlos procura Dr. Carrasco.
	Cena 7ª	Cena 7ª	Cena 7ª	Cena 7ª
	Zelotypo relata a Cariophilo os equívocos e sucessos com a prima.	Vitoria, criada da casa de Eufrosina.	O dia do primeiro encontro com Eufrosina	Cariophilo expõe a situação sobre Zelotypo e Eufrosina.
		Cena 8ª	Cena 8ª	Cena 8ª
		Reconhecimentos.	Estado da questão. Passaram 2 meses O cortejo Galindo.	Cariophilo ouve a tramóia legal do Dr. Carrasco.
				Cena 9ª
				O criado de Zelotypo faz o ponto da situação.
				Cena 10ª
				Final feliz. Acaba tudo em bodas.

2.5.3 – Análise e interpretação da acção

No *Prologo*, o monólogo de João D'Espera Deos é dirigido à assistência e tem como objectivo a apresentação da comédia. Quando João D'Espera Deos anuncia que Zelotypo e Cariophilo se encontram nos bastidores à espera para entrar e contar o argumento, deixa implícito um espaço onde eles se encontram. O facto de caber às personagens apresentar elas próprias o argumento e concretizar em directo as acções, coloca-as no âmbito do teatro.

I Acto

A acção na *Eufrosina* começa com um *incidente desencadeante* (Zelotypo viu Eufrosina), que teve lugar antes do começo da obra, um *conflito* (Eufrosina é bela, fermosa e rica, e está acima das possibilidades do jovem cortesão), e uma *incerteza* (Zelotypo não está à altura de a poder conquistar). Estes três aspectos, segundo Alonso de Santos, formam a linha central de uma obra dramática que segue o modelo aristotélico (Grillo, 2004: 135).

A 1ª cena começa *in medias res*, apresentando-nos uma crise: a paixão de Zelotypo por Eufrosina. Temos a exposição de uma situação nova e de uma estratégia: Cariophilo incita o amigo a avançar, usando o pretexto de entregar a carta da Índia ao ir visitar de novo a prima. Nesta cena Zelotypo e Cariophilo aparecem bem caracterizados.

Na cena seguinte, o monólogo de Philtra, funciona como a apresentação/exposição de outro tipo de amor: os amores de Cariophilo, que vão constituir, ao longo da comédia, uma história paralela e o contraponto aos amores de Eufrosina e Zelotypo.

Na cena 3ª dá-se o encontro e o confronto de Philtra com Cariophilo na presença de Zelotypo. Fica combinado, entre os dois primeiros, um encontro nocturno com a pretendida de Cariophilo. O comportamento amoroso deste contrasta com o de Zelotypo, evidenciando duas estratégias de amor. Os apartes de Zelotypo criam uma cumplicidade com o público. Esta é uma cena de desenvolvimento.

Na cena seguinte, os dois jovens cortesãos despedem-se para irem jantar, antes de voltarem às suas aventuras nocturnas. Esta suspensão da cena, por serem horas de ceia, representa uma pausa na acção. Nestas últimas três cenas, através de um monólogo, de uma cena viva de confronto, e de uma cena de pausa da acção, é introduzido um outro fio de intriga, que é o amor *activo* de Cariophilo.

A 5ª cena tem lugar num segundo dia e introduz uma nova personagem, Andrade, o criado de Zelotypo, que tem a incumbência de levar um recado a Cariophilo. É-nos aqui mostrada a situação dos criados, os seus queixumes, e voltamos a ser informados sobre o comportamento estranho de Zelotypo.

A cena 6ª deixa em aberto o desenvolvimento do primeiro fio de intriga, o principal, e oferece-nos um momento de diversão, através do qual temos a oportunidade de conhecer a faceta picaresca e dom Juanesca de Cariophilo. As duas personagens falam sobre as mulheres que Cariophilo deixou em Lisboa. Andrade está muito curioso sobre o seu amo Zelotypo, mas Cariophilo não lhe satisfaz a curiosidade.

II Acto

No início do II acto voltamos a encontrar Zelotypo só, continuando numa situação de crise. No entanto, no final da cena, decide-se a avançar seguindo o conselho de Cariophilo. A personagem Zelotypo evolui da indecisão para a decisão. Assistimos ao desenvolvimento da acção em torno da “conquista” de Eufrosina por Zelotypo.

A cena seguinte é cheia de movimento e de pequenas situações dramáticas em que, nos é apresentada, uma intriga secundária com criados. Assistimos a uma conversa de circunstância, com Vitoria a anunciar a presença e a visita de Zelotypo. Cena de desenvolvimento e de preparação para a concretização do propósito da conquista de Eufrosina.

A cena 3ª passa-se no exterior e é o desenvolvimento do final da cena anterior. A moça do rio Vitoria (outra história paralela que cruza a acção principal) é assediada por um Estudante. Andrade, que a seguiu, fica de parte a ouvir. É um momento de pausa na acção central que ficou suspensa. O autor dá-nos aqui informações sobre a época e sobre os amores, nomeadamente dos estudantes. Os comentários de Andrade que, escondido, ouve a conversa, promovem a cumplicidade com o público, aproximando-o da cena.

Na cena 4ª presenciamos a uma cena de ciúmes que o obreiro Duarte (continuação da história paralela à principal) faz a Vitoria. Andrade continua com os apartes. Continuam as informações sobre o ambiente e o contexto da fábula. Esta cena, juntamente com a anterior, forma um todo que se completa, em que se apresenta um fio de intriga, e que serve para caracterizar a personagem Vitoria. Além disso, a cena de sedução do estudante, secundada pela cena de ciúmes de Duarte, comentada com os apartes de Andrade, tornam estas cenas muito teatrais. É um contraponto lúdico à intriga principal.

Na cena 5ª é retomado o fio da história principal, que consiste na fábula dos amores de Zelotypo por Eufrosina. A cena passa-se entre Zelotypo e a prima Silvia de Sousa, a amiga de Eufrosina. Com o pretexto da entrega e leitura da *Carta da Índia*, Zelotypo visita a prima e procura chegar ao assunto que o levou até ela, iniciando uma conversa que leva a um grande equívoco, porque quando lhe confessar que está apaixonado, a prima pensa que esse amor lhe é dirigido, e não percebe que ele lhe está a endereçar um pedido de ajuda. Desfeito o equívoco, a acção avança com Silvia de Sousa aceitando ser sua intermediária. A leitura da *Carta da Índia* oferece a narração de outras acções distantes que animam a imaginação do espectador e permite a caracterização da personagem Silvia de Sousa.

Na cena 6ª, num novo monólogo, Zelotypo interroga-se sobre a sua decisão, pois Eufrosina é bela e rica. Sendo característico do modo dramático a ausência de narrador, a informação quer, sobre o evoluir da acção quer, sobre os sentimentos das personagens, é apresentada em directo. A cena acaba com Zelotypo à porta de casa de Cariophilo, com Andrade e Andresa, a criada da casa. O facto de Andrade contar as histórias de Vitoria (acção narrada), que o espectador já viu, indica que esta personagem é importante na evolução da acção dramática.

Na última cena, Zelotypo, entusiasmado, relata os equívocos e sucessos obtidos com a prima, dado que esta acabou por aceitar ser sua intermediária. Cariophilo conta-lhe também o seu sucesso nocturno com Polinia. É um momento de uma certa tensão entre ambos, pelas suas posições antagónicas face ao amor: amor activo *versus* amor passivo. Zelotypo é um amante contemplativo, Cariophilo um predador activo. Embora esta discussão não faça progredir a acção, ela motiva uma caracterização das personagens.

III Acto

O III acto começa com a entrada de Eufrosina no espaço onde Silvia de Sousa costura. Silvia de Sousa inicia a sua função de intermediária, revelando a Eufrosina o amor de Zelotypo por ela. Esta é uma cena, portanto, de revelação e também de desenvolvimento, porque é consequência da cena da visita de Zelotypo.

Na cena 2ª, Zelotypo, aconselhado por Cariophilo, escreve uma carta de amor para ser entregue a Eufrosina, ajudando desta forma o amigo a conquistar o seu amor. Embora a cena não faça progredir a acção, retrata o comportamento dos amantes, tal como: Zelotypo toca e

trova, rói as unhas, estica os dedos, escreve e deita fora, etc. Esta sequência de acções, por si só, provoca o cómico mas vê-las, e ouvir a descrição paródica do criado (os apartes de Andrade) faz toda a diferença, e o conjunto torna a cena ainda mais teatral, pela interpretação que é feita, no momento, pelo criado.

Na cena seguinte, da janela, Eufrosina vê Zelotypo a aproximar-se e vai alvoraçada contar a Silvia de Sousa. Embora a personagem tente desdenhar e fingir desprezo, acaba por declarar-se interessada em Zelotypo. Esta é uma cena de desenvolvimento, que vem na sequência da acção da cena de aproximação de Zelotypo.

Na cena 4ª, Zelotypo entrega a carta para Eufrosina a Silvia de Sousa. Atira-a para o seu regaço. Silvia de Sousa é obrigada a ficar com ela, o que faz com que reaja com grande escândalo e aparente ficar zangada. A existência dessa carta nas mãos de Silvia de Sousa, irá despoletar futuras situações dramáticas.

A cena seguinte passa-se entre as duas moças do rio. Vitoria conta a Andresa o assédio de Cariophilo (história cruzada entre Vitoria e Cariophilo). Andresa identifica Cariophilo como o filho dos senhores para quem trabalha (reconhecimento), o que vai ser importante para o avanço da acção, uma vez que uma das funções desta cena é, também, a descrição da personagem Cariophilo.

A cena 6ª é marcada pelo assédio de Cariophilo, em acção de sedução. O jogo cénico de querer encher o cântaro a Vitoria, dá lugar a alguns subentendidos maliciosos, constituindo uma manifestação de erotismo que apela aos sentidos do público. A sedução da camponesa lembrará ao espectador moderno as cenas congéneres das várias versões do mito de *Don Juan*.

Na cena seguinte temos o reconhecimento por parte de Cariophilo, através de Zelotypo, de que Vitoria é a criada da casa de Eufrosina/Silvia de Sousa e que poderá vir a ser muito útil como intermediária nas futuras estratégias amorosas. Esta é uma cena de desenvolvimento.

Na última cena deste III Acto, Cariophilo e Zelotypo encontram-se com Vitoria e Andresa. Vitoria identifica Zelotypo como primo de Silvia de Sousa e visitante da casa. Cariophilo continua o assédio a Vitoria e sabe, por Andresa, que esta está receptiva. Continuam as conotações eróticas. Reconhecimento e desenvolvimento. De referir que esta cena, juntamente com a cena 6ª, mostram muita acção, mas com finalidades diferentes. Se na cena 6ª o motivo era, principalmente, a sedução da camponesa, nesta outra cena, trata-se de cativá-la para a causa de Zelotypo.

IV Acto

No início do IV acto Silvia de Sousa está a cantar. No seu melancólico monólogo expressa a sua mágoa pela escolha do primo e informa que Eufrosina já se encontra enamorada de Zelotypo. A acção não avança, mas é um quadro sentimental, retrato ideal do amor do século XVI.

Na cena 2ª, Eufrosina encontra-se com Silvia de Sousa. Embirra com ela por tudo e por nada e percebemos que Eufrosina está nervosa e irritada. A meio da cena descobre a carta de Zelotypo e por causa dela têm uma grande discussão. Silvia de Sousa sai zangada. Esta cena retrata uma situação de tensão e de rivalidade entre as duas donzelas.

Na cena seguinte, Eufrosina expõe o seu dilema num monólogo: aceitar ou não aceitar o amor de Zelotypo com todas as consequências que isso implica. Pondera. Evoca os exemplos da antiguidade. Rende-se e toma a decisão de aceitar o amor de Zelotypo.

Na cena 4ª, Silvia de Sousa entra e encontra uma Eufrosina mudada. Eufrosina revela à amiga que também já ama Zelotypo e que não sabe o que há-de fazer. Exactamente a mesma situação em que encontrámos Zelotypo no início da comédia. E, tal como nessa cena, também aqui há alguém, neste caso Silvia de Sousa, que vai engendrar um estratagema para ajudar os enamorados a encontrarem-se, começando por pedir ao primo para a visitar no dia seguinte. Manda Vitoria chamar Zelotypo e, aqui, começamos a perceber uma outra função da rapariga do rio, a de ser intermediária, do ponto de vista da acção central.⁴⁰⁷ Combinam um pretexto para que a entrada de Eufrosina pareça casual.⁴⁰⁸

Na cena seguinte Silvia de Sousa chama Vitoria e dá-lhe o recado. Depois volta para Eufrosina. A seu pedido saem para o eirado. Vêm a praia e Eufrosina revela o desejo de andar pelos areais. Silvia de Sousa vai povoando a imaginação de Eufrosina com histórias familiares acerca de Zelotypo. Eufrosina, entusiasmada, manifesta o desejo de combinar um encontro com a irmã de Zelotypo. Assim se vai construindo (cena de preparação) a teia que permitirá o avanço da acção.

Na cena 6ª Cariophilo, no seu monólogo, conta o sucesso alcançado com Vitoria e, que vai entregar a Zelotypo o recado que esta lhe deu. Vitoria é aqui a intermediária, no exterior, através de Cariophilo, como Silvia de Sousa o é, dentro de casa. Não será por acaso

⁴⁰⁷ Sugere-se que Vitoria, que é amiga de Philtra, poderá vir a ser uma futura alcoviteira.

⁴⁰⁸ Note-se que o conselho que Silvia de Sousa dá a Eufrosina “como elle caa vier que esteruemos falando ide ter comigo como que na sabeis que estaa elle ahi” (253:10-12) é semelhante ao que encontramos entre Solina e Dionisia no *Filodemo* de Luís de Camões.

que Vitoria se dá com Philtra, a alcoviteira de Cariophilo. Zelotypo recebe o recado da prima e Cariophilo convence-o de que é um sinal auspicioso.

Na cena 7ª, tem lugar, finalmente, o encontro preparado, o clímax da acção, pois é a primeira vez que Eufrosina e Zelotypo se encontram, face a face, e se falam. Ficam comprometidos. Com a informação dada por Silvia de Sousa de que Dom Carlos, o pai de Eufrosina, vai estar ausente em romaria a Santiago, cria-se uma expectativa (suspense) relativamente a opções futuras entre os jovens.

Na última cena do IV acto, ficamos a saber por Cariophilo que, se passaram dois meses. Que o pai de Eufrosina continua ausente e que o namoro de Zelotypo/Eufrosina continua próspero. Pelo contrário, as suas histórias de amor não estão a correr bem por causa das mentiras de Philtra. Constata pesaroso que se verifica uma troca de posições. Anuncia a entrada de uma nova personagem, um amigo, o cortesão Galindo. Embora o IV acto seja o lugar da “caída” ou mudança, segundo a nomenclatura de Spang, o espectador não percebe que alguma coisa vai acontecer, embora o autor, com a introdução desta nova personagem, esteja a preparar o “momento trágico”, porque amores não contrariados não fazem história.

V Acto

O início do V acto vem trazer os ecos da Corte em Almeirim e as histórias das damas que Cariophilo deixou à espera. Nesta primeira cena, muita coisa está para acontecer e aconteceu. A cena vem revelar a enorme novidade, ou seja, o casamento acertado entre Dom Carlos e Galindo, o procurador de Dom Tristão, facto que constitui uma ameaça aos amores de Eufrosina com Zelotypo. Esta revelação vai precipitar os acontecimentos e Cariophilo vai registando tudo, sem se desmascarar, obtendo o máximo de informação possível... Esta é uma cena de anti-clímax, prenúncio de um desenlace, onde se verifica um golpe de teatro.

A cena 2ª retoma as histórias com as moças do rio. Galindo tenta seduzir Pelonia mas é mal recebido (história cruzada). Parece que está tudo no ar, suspenso. É nitidamente uma história para aligeirar a tensão criada pela revelação na cena anterior. Uma cena de diversão que corresponde a uma pausa no desenvolvimento da acção principal e à preparação para as últimas cenas.

No monólogo de Cariophilo, na cena 3ª, sabemos que este procura o amigo Zelotypo para lhe contar a triste notícia. Informa-nos que na noite anterior o viu tão feliz que não teve coragem de lhe dizer a verdade. Assiste-se a uma dissertação filosófica sobre a fortuna e a mudança. Há uma pausa na acção. Narra-se o estado dos amores.

Na cena 4^a encontramos Zelotypo enlevado pelo amor de Eufrosina. O seu monólogo expositivo é interrompido pelos apartes de Cariophilo comentando a nova situação. Há uma pausa na acção. É abissal o desfasamento entre aquilo que o protagonista sabe e o que sabe o público, conjuntamente com Cariophilo, que já sabem que a situação mudou.

Na cena 5^a, Cariophilo aproxima-se do amigo. Primeiro tenta pôr à prova o amor deste por Eufrosina mas, quando é obrigado a reconhecer que se trata de um amor verdadeiro, conta-lhe a tremenda notícia: o casamento concertado para Eufrosina. Zelotypo fica desesperado e, mais uma vez, é Cariophilo quem o orienta, sugerindo-lhe uma jogada de antecipação, a concretização do casamento com Eufrosina, antes da chegada do pai desta a Coimbra. É, de novo, Cariophilo quem oferece um plano de saída ao amigo.

Na cena 6^a, passaram alguns dias, e, vemos instalada uma situação completamente nova. Dom Carlos foi informado de que a filha casou sem o seu consentimento e está resolvido a castigá-la, deserdá-la e mandá-la para um convento. Se isso acontecesse, teríamos um desfecho contrário à comédia mas, tal não será o caso.

Na cena 7^a, Cariophilo, num monólogo nitidamente expositivo, oferece-nos informação detalhada sobre a situação: Eufrosina encerrada num quarto, Zelotypo desesperado e Silvia de Sousa entregue à mãe. É também a oportunidade de ouvir a tramóia que irá ser forjada entre as duas personagens que avista e reconhece, Dom Carlos e o doctor Carrasco, crucial reconhecimento numa situação como esta, em que, quem mais sabe, mais pode. Esta cena funciona como uma pausa para informação.

A cena 8^a mostra-nos Dom Carlos a queixar-se ao Doctor Carrasco e a pedir-lhe auxílio, bem como os apartes de Cariophilo que escuta a conversa patética/cómica entre o desesperado e indignado velho pai e as latinices e tramóias de um legista sem escrúpulos. Esta informação irá ser usada por Cariophilo a favor do amigo e faz avançar a acção. Podemos considerar que esta cena constitui o início do desenlace.

Quase a finalizar a comédia, na cena 9^a, encontramos Andrade, o criado de Zelotypo, a contar a Cotrim, o criado de Cariophilo, ausente durante toda a história, o resumo de toda a situação. Oferece ainda a notícia do casamento forçado de Cariophilo, com Polinia, a filha de um ourives, uma cristã nova. Encontrado na cama com ela, foi obrigado pelo pai desta a casar na presença de tabelião. Em resumo, Cariophilo castigado, Eufrosina encerrada, Silvia de Sousa afastada, Zelotypo escondido. A Andrade cabe ligar os fios de intriga numa típica conversa de criados, acabando a defender que o melhor será lançarem-se à Índia. Apenas um fio de esperança sustém a catástrofe e o desmoronamento da situação: a conversa agendada de Dom Carlos com Philotimo.

Na cena 10ª, Dom Carlos encontra-se com Philotimo. Quer o seu conselho antes de decidir o destino da filha, de acordo com a proposta do Doctor Carrasco. Philotimo, através de uma argumentação clara, forte e justa consegue inverter e mudar o sentido da decisão de Dom Carlos convencendo-o a perdoar a filha e a aceitar a sua escolha. Assistimos então a uma reviravolta completa de Dom Carlos e a cena termina em bem, acabando em festa como convém a uma comédia. Dom Carlos fica feliz e descansado pela solução encontrada e convida a assistência, a entrar em sua casa e a participar na festa das bodas. Despede-se com a convencional expressão teatral, *Vos valete et plaudite*.

Conclusão

Concluindo, e depois do que atrás foi analisado, verifica-se que os cinco actos da *Comedia Eufrosina* correspondem aos cinco momentos da comédia referidos por Kurt Spang, constituindo, cada acto, uma unidade de situações sequenciais que atingem um determinado ponto de acção: o I acto corresponde à apresentação inicial do conflito, referido como “Introdução”; o II acto, ao momento de excitação com a actuação decisiva e desencadeante do protagonista, referido como “Gradação”; o III acto, à culminação, a “Cúspide”; o IV acto corresponde ao momento trágico, queda ou mudança, mencionado como “Caída”, e o V acto, designado por “Catástrofe”, onde tem lugar o momento de tensão última. No caso da *Comedia Eufrosina*, acaba em bem, de acordo com o género dramático (Spang, 1991:140).

A análise da acção também permitiu constatar a existência de mais do que um fio de intriga ao longo de todo o texto, bem como simultaneidade de acções dentro de cada cena, em variadíssimas cenas, contribuindo para o avanço da intriga, através dos jogos de saber e de poder das personagens. Também ficou demonstrado que os monólogos que vão aparecendo ao longo da obra, servem para introduzir pausas na acção. Jorge Ferreira de Vasconcelos utiliza vários recursos dramáticos, como o aparte e o equívoco, para a construção da acção cômica.

Tudo o que atrás foi dito comprova o carácter dramático do texto.

2.6 – Enunciação

2.6.1. Questões de enunciação no *Prologo da Comedia Eufrosina*

Se, numa análise formal externa, o título “Prologo da comedia Eufrosina” oferece dois vocábulos do universo teatral, “Prologo” e “Comedia”, a rubrica “Autor João D’Espera Deos” remete para o mesmo âmbito. Encontram-se ainda outros elementos caracterizadores do modo dramático no *Prologo da Comedia Eufrosina* visto que, ao nível da enunciação, o texto é pródigo em informação e em exemplos do que se convencionou chamar texto dramático. Analisemos então, o texto do *Prologo*, pondo em evidência alguns elementos considerados interessantes numa análise do discurso.

A personagem João D’Espera Deos interpela o público: “Este homem he português, que vos parece?”. Mas, não só o interpela, como imediatamente também se coloca ele próprio numa atitude frontal e provocatória: “há aqui algum *tam* pintalegrete que ousasse assi entrar despejado?”. Ora, estas duas interpelações só se justificam numa relação de alteridade, ou seja, a relação entre alguém que faz uma pergunta a um outro alguém na posição de receptor/destinatário. Acrescente-se que, na primeira frase “Este homem he português”, temos o exemplo de uma enunciação constativa, a qual pode ser submetida à prova da sua veracidade como, aliás, faz o próprio João D’Espera Deos ao continuar a interpelação dizendo “que vos parece?” e, na segunda frase “ousasse assi entrar despejado”, temos a presença de um elemento performativo, a utilização de uma enunciação performativa, algo que é realizado precisamente ao ser enunciado, do qual não faz sentido dizer se é verdadeiro ou falso, mas sim dizer, segundo a satisfação das regras da performatividade de Austin, se foi bem sucedido *felicity* ou, mal sucedido *infelicity*. (Maingueneau, 1991:170-171) Também o uso do verbo “entrar” permite supor que alguém sai de um lugar para ir para outro e, neste caso, trata-se da deslocação efectuada pela personagem, passando de um espaço concreto para outro espaço.

A expressão “entrar despejado” concorda com a atitude provocatória atrás referida. Prossegue a personagem no mesmo tom interpelativo e relacional “Vedes, que eu sou como Jano,⁴⁰⁹ não me aueis de fazer esgares per detras, que vos logo não vaa co o dedo ao olho”, uma auto-caraterização algo cómica. A frase seguinte: “Não vos acotoueleis”, indica novamente, essa atitude interpelativa, que consiste numa resposta ao público presente, quer ele seja efectivo ou imaginado.

⁴⁰⁹ Jano que com a dupla cara via as burlas que lhe faziam, quer pela sua frente, quer por detrás de si.

Com a enunciação seguinte, “Ora rideuos vos a bel prazer muyto”, continua a interpelação ao público, como já aconteceu anteriormente, verificando-se simultâneamente, um convite e uma resposta a esse mesmo público e à sua presumível reacção à frase anterior.

O enunciado “Quando eu pera ca parti logo fiz conta que auia de ser neste anfitrionio conuento passarinho em mão de menino” em uma única frase, fornece marcas de tempo, espaço e acção. O fim da frase contempla, inclusivé, a expectativa e convicção de uma boa recepção por parte do auditório, o que é, de certa forma, um apelo à cumplicidade com ele. Recordo ainda que, a expressão “anfitrionio conuento” tem apoiado a ideia de que a comédia terá sido representada nos claustros de um convento, supostamente o de Santa Cruz.

Imediatamente a seguir surge uma nova auto-caracterização: “tenho sete folegos como gato”, igualmente expressiva. Um pouco mais adiante faz-se nova interpelação, desta vez explicitando a presença de João D’Espera Deos em palco, com a frase “E mais diruos ey”, seguindo-se o remate com “calarmeey”, duas enunciações que têm uma dimensão ilocutória, ou seja, uma “force illocutoire qui indique quel type d’acte de langage est accompli quando on l’énonce, coment il doit être reçu par le destinataire” (Maingueneau, 1991:171), que reforça o facto da personagem e do público estarem juntos. Mas, o enunciado “calarmeey” é um falso remate pois, a personagem, embalada no seu discurso continua a produzir comunicação, derivando para um outro patamar de relação no qual está implícita uma relação teatral e provocatória com o auditório “Com tudo conselharuoshia não travardes palha comigo que não soffro duas em colo” (3:20-22).

Nesta primeira página do texto do *Prologo da Comedia Eufrosina* é possível encontrar uma longa enunciação repleta de marcas representativas da dinâmica de comunicação teatral, que nos oferece um sem número de imagens.

São constantes as interpelações ao auditório que a personagem vai também caracterizando sucessivamente neste seu monólogo mas, para além delas, encontram-se falas absolutamente reveladoras de quem é, de como é, e do que vem fazer àquele lugar a personagem “autor ou representador”. As seis linhas que aqui transcrevo constituem o exemplo do que acabamos de referir.

E pois venho em feyção de seruir aa scena, olhay por vos, e guardaiuos do demo. He necessário entrar assi bravo por fazer corpo e gesto, como guilhotes em sala. Feita esta salua por atalhar deferenças, quero declararme comvosco, e dizeruos quem sou e ao que vim (4:7-8).

Neste excerto é possível encontrar duas expressões verbais performativas, “olhay por vos, e guardaiuos do demo”, que correspondem à acção de dar conselho e de acautelar;

referências a várias acções como “venho” e “entrar”; várias interpelações e, sobretudo, o referir claramente o propósito de vir “servir aa scena”, de modo “bravo”, e fazendo “corpo e gesto”, tudo requisitos e conceitos da arte de representar.

Ainda na mesma página, são de salientar outras interpelações ao público através do verbo e da pessoa do verbo. Exemplo: “Ouuistes vos”, “vedesme aqui” e “daqui me meto em vossas mãos”. A frequente utilização da 2ª pessoa do plural dá consistência à ideia de que poderão estar presentes a assistir, mais do que uma pessoa/ouvinte/receptor/destinário, ou mesmo sendo só uma, fica implícita uma interacção.

Prosseguindo ainda com a enumeração das marcas da enunciação, no final da página 6, verificam-se outros exemplos de interpelação de João D’Espera Deus tais como, “Olhayme caa”, “pois que?” e “Falastes bem, que quem pergunta saber quer”, frases riquíssimas em expressividade oral e de relação, pois estabelecem uma comunicação recíproca entre o emissor e o receptor, através da forma imperativa utilizada, pressupondo uma interacção entre um actor e a assistência.

Também a frase “Eu sou dos que requerem Aretusa e comedia no mais maçorral estilo”, nos reenvia imediatamente para os primórdios da história da comédia, que na sua vertente mais crítica e satírica é designada como comédia ática. Uma matéria que o comediógrafo irá retomar e aprofundar com a personagem Mercurio no *Prologo da Comedia Ulysippo*. Por outro lado, a abordagem destes assuntos implica a existência de um auditório especialmente apto a perceber os assuntos de que fala a personagem.

É de salientar, a maneira como Jorge Ferreira de Vasconcelos insere nesta sua comédia uma questão importante e pertinente: a da língua portuguesa e da sua supremacia e autonomização face ao latim que, como sabemos, fazia parte também, das preocupações dos humanistas portugueses e do cânone renascentista. Um tema polémico e, talvez por essa razão, João D’Espera Deus interpele o público dizendo: “Quee isso? Espirrar? Já vos roeis as unhas” para, de seguida, brindar a assistência com uma frase em latim, propositadamente complexa, prestando-se a ser parodiada, para demonstrar que a língua portuguesa possuía “alfayas próprias”. Um pouco mais adiante a personagem utiliza a expressão “Rideuos vos”, como resposta à reacção do público e à constante troça e brincadeira com uma frase traduzida directamente do latim; podemos imaginar que aquela explicação em voz, alta para uma assistência de alunos e professores, provocaria farto riso.

João D’Espera Deus, consciente do longo monólogo que tem vindo a apresentar, brinca com a audiência “Não vos enfadeis, que acabando vou: e o muyto mal se pode dizer em pouco: e querouos dizer quem he” (9:3-5), justificando o porquê da extensão do monólogo. E

finalmente, na página 8, depois de introduzir a comédia como “hũa mulher de bem chamada Comedia Euphrosina”, começa a dar os primeiros passos no sentido de explicar o argumento da comédia.

A mesma personagem informa-nos do local onde a história se vai passar, a cidade de Coimbra, e que “aa sombra dos verdes censeyrais de Mondego, naceo a Portuguesa Eufrosina...”. Note-se, por exemplo, que nos Prólogos das comédias de Sá de Miranda, nomeadamente na comédia de *Os Vilhalpandos*, se encontra este tipo de descrição de tempo e de lugar onde decorre a acção.⁴¹⁰

Depois de nos dizer que nas primeiras cenas ou “primeiras partes” (outra designação usada no género dramático), o cortesão Zelotypo “vindo tomar folego aa patria, namorouse da nobre Eufrosina”, João D’Espera Deus, abruptamente, interrompe a linha do seu pensamento para introduzir a nova personagem Cariophilo, companheiro de Zelotypo, mas fá-lo de uma maneira cómica, ao utilizar como estratégia a impaciência destes alegando que “me batem que lhe gasto o tempo”. Também nos oferece a noção muito precisa, de que essas duas personagens estarão num espaço próximo, nos bastidores, esperando, ansiosas por tomarem o seu lugar na cena.

João D’Espera Deus aproveita para desfazer o equívoco de ser ele a continuar a narração do argumento, entregando essa função às duas personagens, “contemuos elles o argumento, qu’eu nao tenho mais que vos falar”, o que é uma “infracção” ao modelo do *Prologo*, pois daria a palavra às personagens para serem elas a “contar” por acções, privilegiando o “directo” e não o “diferido”, como acontece no teatro em geral, mas não no *Prologo*. Mas, trata-se de uma brincadeira bem defendida pois, inclusivé, na sequência de um natural abandono da cena, pede à maneira da comédia greco-latina, o favor e a atenção da assistência. No entanto, e ao contrário do que o discurso anuncia, a personagem continua a falar. Esta falsa saída é, em si, de uma grande dinâmica, e podemos imaginar o jogo cénico que envolve, sempre com resultados de grande comicidade.

Antes de terminar o *Prologo* e aproveitando este “retorno” à cena, a personagem inicia um discurso relativo a matérias completamente laterais ao enredo, cuja análise nos desviaria para âmbitos distintos do teatral, mas que estão absolutamente enquadrados no *topos* renascentista.⁴¹¹

⁴¹⁰ Vd. III Parte – 3. 2. 1. Comédia clássica portuguesa.

⁴¹¹ Estas matérias foram alvo de censura feroz. Na edição seiscentista da *Eufrosina* feita por Francisco Rodrigues Lobo praticamente suprime uma página inteira do *Prologo* de João D’Espera Deus.

Joã D’Espera Deus, quase a concluir o seu discurso, desculpa-se perante a audiência “Aja perdam de quem se enfadou”, auto-caracteriza-se através da expressão “velhos he serem palaurosos”, e justifica a extensão da sua fala pelas muitas matérias apresentadas. Mesmo no fim, cria um momento teatral ao dizer “Agora dayme ouuidos prontos pera o que se segue” pedindo a atenção e o favor da audiência, para “o nouo Autor em noua inuençam”.

A ambiguidade da expressão “dayme ouuidos” pode pressupor que se trataria, não de uma representação, como deduzimos pela expressão anterior “seruir aa scena”, mas de uma récita, o que no concreto pode não diferir assim tanto, pois continua, em ambos os casos, a encontrar-se a presença dos elementos constituintes do teatro.⁴¹² Até se encontrar documenta  o que prove ter-se tratado de uma representa  o ou de uma récita, as hipóteses continuam em aberto embora, a meu ver, não seja arriscado defender a possibilidade de uma representa  o, justificada por tudo o que atrás foi exposto.    de notar a convic  o de Eugenio Asensio, quando referia que o *Prologo* de Jo   D’Espera Deus se compreenderia melhor se aceitarmos que “fu   representado com caracterización y gesticulaci  n apropiada”. Para ele, há piadas internas, retorcidas e deliberados enigmas, e talvez até a satiriza  o de algum professor como era uso nas representa  o  es escolares (Asensio, 1951: LXIX).

Por outro lado, a figura de Jo   D’Espera Deus, impõe-se como uma “mise en presence”, segundo a conceptualiza  o de J  sef Kelera, um tipo de presença física que induz a um relacionamento com um ouvinte/espectador. A sua enuncia  o ganha vida diante dos nossos olhos, na nossa mente e, sem nos darmos conta imediatamente, reagimos ou melhor, inter-agimos com a sua presença arrebatadora, pois o texto pressupõe essa comunica  o através das reac  o  es que vêm enunciadas – o riso, a interpela  o verbal, até alguma ac  o  o física na plateia.⁴¹³

Mas, mesmo que este texto tivesse sido apresentado, apenas, como uma leitura, o que estaria t  mb  m de acordo com os hábitos da época (e, bem sabemos por experiência própria, como mesmo uma récita d   vida a um texto, pela quantidade e qualidade das marcas teatrais que lhe são incorporadas), não podemos deixar de considerar que estamos na presença de um

⁴¹² Exemplo os University Wits. Autores como Marlowe escreveram as primeiras tragédias renascentistas para jovens recitarem, “The university wits include Christopher Marlowe, Robert Greene, and Thomas Nashe (all graduates of Cambridge), as well as Thomas Lodge and George Peele (both of Oxford). Another of the wits, though not university-trained, was Thomas Kyd. Preceded by John Lyly (an Oxford man), they prepared the way for William Shakespeare. The greatest poetic dramatist among them was Marlowe, whose handling of blank verse gave the theatre its characteristic voice for the next 50 years.” (<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/618275/University-Wits>). Remeto ainda para IV Parte - 5. Remate.

⁴¹³ Vd. V Parte – Contribui  o  es da encena  o para o estudo das comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos.

texto teatral, apenas distinto do canónico texto clássico que releu, mais tarde, os preceitos aristotélicos e os conformou a uma outra economia de tempo e espaço de representação.

2.6.2 – Questões de enunciação a propósito de uma cena da *Comedia Eufrosina*

A cena 2ª do IV Acto é um diálogo entre as “figuras da comedia” Eufrosina e Silvia de Sousa. A acção decorre na sequência da cena anterior, em que a última está a cantar e, a enunciação de Eufrosina ao entrar “Quanteu quero ver esta musica” (238:3), indica claramente a existência de uma acção. Por outro lado, esta acção de cantar em presença da amiga, que é uma situação de teatro dentro do teatro, mostra-nos o deleite de Eufrosina em querer escutar a amiga Silvia de Sousa e, ainda, de a querer “ver”, na acção de cantar. Esta enunciação indica também que Eufrosina não estava ali, mas acaba de chegar, pois como sabemos da cena anterior, Silvia de Sousa estava só.

A segunda frase de Eufrosina contém um elogio a Silvia de Sousa e reflecte uma estratégia de aproximação. Pela resposta de Silvia de Sousa, este início de diálogo parece indiciar uma boa harmonia mas, na fala seguinte de Eufrosina, deparamo-nos com três registos diferentes: o primeiro, na sequência de um clima harmonioso “querouos manter companhia” (238:9), seguido de uma ruptura enunciada por uma interrogação “Quem me andou ja bolindo no meu açafate?” (238:10-11), o que quer dizer que verificou que o seu cesto de costura havia sido mexido, o que não era do seu agrado porque, logo a seguir, num terceiro momento, acusa Silvia de Sousa com “Onde vos andardes sempre ha d’auer fatages” (238:11-12). A conjugação destes três estados de humor numa mesma fala: um amistoso, um interrogativo e outro acusativo, com as respectivas rupturas, é muito expressiva e dramática.

A acusação de Eufrosina provoca uma resposta defensiva de Silvia de Sousa, sendo que, as próximas falas de ambas, se irão manter nesse mesmo registo: Eufrosina acusando, Silvia de Sousa defendendo-se, fazendo com que a zanga entre as duas vá aumentando desde “Olhay aquella mentirosa, se vos caissem os dentes” (238:19-20) até “como soys porca mana” (239:16), um momento alto de expressiva hostilização.

A frase “vedesme isto⁴¹⁴, quem me tirou *daqui*⁴¹⁵ o alfinete” (239:6) indica a acção de Eufrosina mexendo no seu cesto de costura e dando conta da falta do alfinete, o que vai exacerbar ainda mais o conflito. Na resposta defensiva de Silvia de Sousa existe, desta vez, uma provocação, visto que devolve o antagonismo acusando-a de ser descuidada “ou o

⁴¹⁴ Sublinhado meu.

⁴¹⁵ Sublinhado meu.

perderia ella que nunca o prega” (239:8-9). A acção continua com Eufrosina a tentar ver o cesto de Silvia de Sousa “mostray que eu o conhecerey” (239:10-11) e a encontrar o alfinete “Ah esse he elle.”⁴¹⁶ (239:11). Um pouco mais adiante, de novo pela fala de Eufrosina, confirmamos que Silvia de Sousa realiza uma outra acção, que é costurar, acção essa que já tinha sido anunciada na cena anterior pela própria Silvia de Sousa.

Depois deste diálogo implicative e provocador, Eufrosina retoma o tom amistoso do início, elogiando agora o lavor de Silvia de Sousa “porem como he gracioso este lauor” (239:28-29). Visto que Eufrosina diz “este lavor”,⁴¹⁷ referindo-se ao aqui e agora da acção de observar o lavor, temos, mais uma vez, a informação de uma acção, ou seja, Eufrosina pega ou pegou no trabalho da amiga. Pela enunciação, Ferreira de Vasconcelos orienta o nosso olhar para o pormenor do bordado, a “cercadura”, (uma ampliação do detalhe, semelhante ao grande plano cinematográfico) o qual, utilizado no palco, naquele momento, não só ajuda a criar um ambiente envolvente, realista e poético, como oferece simultaneamente uma pequena pausa na acção, permitindo ultrapassar o clima de crispação. Mas, não menos importante para a nossa tese, é o facto de as acções programadas para serem realizadas pelos corpos dos actores se constituírem indispensáveis para a própria construção da situação.

No comentário seguinte, Silvia de Sousa dirige uma insinuação provocatória e picante a Eufrosina quando sugere “Bem sey eu quem nestas almofadas ha de chorar inda quando teuer mor prazer” (240:4-5), o que provoca, nesta última, uma resposta escandalizada “Olhay esta desauergonhada qu’estaa dizendo” (240:6-7); Silvia de Sousa não desarma “senhora não se vos embrulhe o estamago”, mostrando uma certa ousadia no tipo de conversa.⁴¹⁸

Na frase seguinte de Silvia de Sousa, percebemos que esta começa a pôr em prática o compromisso que assumiu com o primo Zelotypo de interceder por ele junto de Eufrosina e, por isso, refere estrategicamente que “Ja o amor anda por aqui” (240:13). Eufrosina esquivase ao assunto desculpando-se com a vontade do pai, desculpa que não convence ninguém, muito menos a amiga. Em seguida a protagonista enceta uma dissertação filosófica, cujo tema central é a reflexão sobre a brevidade da vida, oferecendo-nos momentos de grande lirismo

⁴¹⁶ Sublinhado meu.

⁴¹⁷ Sublinhado meu.

⁴¹⁸ Costa Ramalho assinala que os aspectos do erotismo de Buchanan estão presentes na *Comedia Eufrosina*, nomeadamente na cena 5ª do IV acto, em que as jovens Eufrosina e Silvia de Sousa, aludem às mulheres de Coimbra, a propósito da forma como se apresenta na rua a mulher do sapateiro. (Ramalho, 1988:69) Também refere que o escocês George Buchanan, o francês Guillaume de Guérente e o português Diogo de Teive “eram dados ao teatro novilatino”. (Ramalho, 1988:56) Tal como os outros dois, Buchanan viveu em Coimbra à data da edição da *Eufrosina*, em 1555. No entanto, a comédia foi composta por volta de 1542-1543, altura em que este não se encontrava ainda no nosso país, pelo que, essa influência só poderia verificar-se na versão que Vasconcelos deu ao prelo para a edição.

dramático. Jorge Ferreira de Vasconcelos põe na boca de uma jovem conceitos e reflexões aparentemente inapropriados para a sua idade.⁴¹⁹ No seu discurso, Eufrosina evoca os deuses e as mulheres da antiguidade, invocando todo um passado literário que tem atrás de si, exemplos vários que irão justificar a sua resolução, e também, promovem uma reflexão sobre a situação da mulher, cumprindo-se deste modo, uma função didáctica, o que está de acordo com os cânones renascentistas. Este momento corresponde a uma situação de crise, de dilema, em que a personagem vai ter que optar, decidir, aceitar ou não aceitar o amor de Zelotypo. O saber dos antigos ajuda a passar a tormenta e a justificar uma decisão. Aliás, como se pode verificar ao longo das três comédias, é possível constatar que, aliados a uma situação de crise, se verificam momentos reflexivos.

Mas, a dissertação de Eufrosina não deixa de causar estranheza porque, Silvia de Sousa reage, comentando provocatoriamente “Quem fez agora Euphrosina pregador”, (que é nitidamente a resposta do autor antevendo a reacção do público, justificando, inclusivé, um tipo de registo menos apropriado à acção dramática), insinuando que, a amiga só fala de “consolações espirituaes” porque está inquieta e não sabe o que fazer. O facto de vermos duas jovens neste jogo de “gato e rato” é muito expressivo e divertido, tanto mais que o público já sabe da intenção camuflada de Silvia de Sousa de ser intermediária entre o primo e Eufrosina, e que está mais que inclinada a aceitar esse amor.

Eufrosina chama a si o tema da condição social da mulher no século XVI, num tempo em que a mulher só tem duas alternativas: o casamento ou o convento. Para Eufrosina parece trazer menos vantagens ser mulher casada do que “ser freyra”. Silvia de Sousa conhece bem a amiga e coloca a discussão em termos práticos “Senhora. Bem prega Marta depois que estaa farta” (241:30), ou seja, para ela, Eufrosina está longe de pensar levar à prática o que está a defender, até porque “falais bem do arnes *pera* o nunca vestir” (242:1-2). Na réplica seguinte, Jorge Ferreira de Vasconcelos continua a pôr na boca da sua protagonista uma longa fala em que retoma a comparação das vantagens de ser freira com as obrigações e sujeições de ser mulher casada, mostrando interessar-se por tratar aqui de um tópico da época, que é a situação da mulher no Renascimento. E, se Eufrosina, parece preferir seguir o caminho da religião, Jorge Ferreira de Vasconcelos vem mostrar-nos que, a maior parte das vezes, não há liberdade de escolha para as mulheres, através da resposta acutilante de Silvia de Sousa “O contrario diram ellas, que as metem contra sua vontade forçadas” (243:8-9).

⁴¹⁹ Um tipo de reflexão que aparece, de igual modo, nas outras comédias.

Após este aparente desacerto, Silvia de Sousa envereda por uma “estratégia” um pouco diferente e passa a apelar à feminilidade de Eufrosina, explorando a sua vaidade, ao elogiar a sua beleza e uma situação futura de maternidade, mais uma vez, mostrando o autor através das suas personagens, o seu conhecimento da psicologia feminina. Esta formulação é sugestivamente insinuante, picante e erótica “Pecado mortal seria comer a terra essa fermosura” (243:15-16) ou “não pode seer mayor gosto que ver a semente em grão” (243:21-22) e bem poderia estar enunciada por uma personagem masculina. Ver esta situação, tratada e desenvolvida por duas jovens, provoca na audiência o sentimento de estar a assistir a uma cena “privada” exercendo uma forte impressão de pisar terreno proibido, quase tabu.

Eufrosina rejeita a consumação do casamento, por causa das suas consequências, reafirmando com convicção “por não parir queria ser freyra cem vezes” (243:26-27). Recuperando a ideia anterior, Silvia de Sousa reforça a ideia do desejo erótico, desta vez precisando “que vos não espreyte a primeira noyte” (243:29-30). Esta conversa vai alimentando o seu próprio desejo, pois falar sobre o erótico provoca o erótico, um desejo bem expresso por Silvia de Sousa quando diz “Ja fosse, antes oje qu’amanhaam” (244:4).

Até este momento, podemos dizer que a cena se tem desenvolvido através de um jogo de forças entre duas jovens, tendo Silvia de Sousa como timoneira; jogo de forças que deixa transparecer uma situação de tensão que é muitíssimo dramática e teatral, pela contraposição de tons e modulações do discurso.

No momento seguinte, a situação começa a amainar quando, subitamente, assistimos a uma reviravolta, *metabolé*, e a situação muda. Eufrosina pergunta de repente: “Que carta he esta que tendes no seyo” (244:8-9), provocando uma discussão acesa entre as duas. O facto de Silvia de Sousa replicar “Day ca senhora, day caa” (244:10) mostra que Eufrosina lhe surriprou a carta, acção essa que, pelo texto que vem a seguir, vai continuar, agora num confronto mais físico, visto que, Eufrosina quer ler a carta para ver se é “d’amores” e Silvia de Sousa não o quer deixar fazer. Esta situação de antagonismo “não veraa a poder que eu possa”, “Assi eu viua verey” (244:14-16) vai aumentando até Silvia de Sousa ameaça a amiga, exclamando “Eu me yrey pera caa de minha may” (245:1-2). Uma tensão que vai provocar várias rupturas, a primeira das quais culmina com Eufrosina entregando-lhe a carta “Vedes hi vossa carta tam prezada” (245:7). Uma carta que Silvia de Sousa não receberá.

Este confronto entre as duas personagens é um momento de puro teatro, já que Silvia de Sousa, sabêmo-lo, tem por incumbência fazer chegar a Eufrosina essa carta. Quando se mostra agastada porque lhe foi tirada a carta sem o seu consentimento, mais não faz do que representar, a simulação de um estado de zanga que, de facto, não sente.

A devolução da carta “Vedes hi vossa carta tam prezada” (245:7), desencadeia um segundo momento de conflito “Folgou muito, ora ria agora e escarneça a seu gosto” (245:8-9), embora, Eufrosina tente aproveitá-lo para acalmar Silvia de Sousa, perguntando de quem é a carta. Silvia de Sousa responde torto “He de seu dono” (245:12). Esta resposta evasiva vai despoletar a curiosidade de Eufrosina e lançar a acção dramática para um terceiro momento de conflito, em que Silvia de Sousa se nega, determinantemente, a dizer-lhe de quem é a carta.

Neste momento da acção dramática, o jogo altera-se ligeiramente pois, ambas começam a reclamar a confiança uma da outra, criando um momento de fingimento mútuo, porque sabemos que Silvia de Sousa tem um propósito e objectivo e Eufrosina quase que o adivinha. O momento alto desta situação, em que representam uma para a outra, é oferecido por Eufrosina quando bruscamente interrompe a fala de Silvia de Sousa “Ora no mais: que me matem se nam he daquelle doudo” (246:3-4), revelando mais do que intuição, uma exasperação pelo prolongamento da ambiguidade da situação e, ao mesmo tempo, uma curiosidade a que urge corresponder. Esta exasperação está expressa no ataque à amiga por ter aceite tal carta. Silvia de Sousa responde ao ataque, atacando, acentuando-se aparentemente o confronto, mas, por fim, Silvia de Sousa cede à investida de Eufrosina, confessando que só aceitou a carta “porque ma lançou no regaço e foy se” (246:14-15).

O jogo do teatro continua com a sugestão imperativa de Eufrosina de que “nam fora bom queimala” (246:16) e a desculpa quase infantil de Silvia de Sousa de que “Eu pera isso a trazia” (246:17), sabendo ambas que tudo não passa de uma mentira, acabando com a invectiva provocadora de Silvia de Sousa “veremos se me leixa”. A cena termina com a saída de Silvia de Sousa, falsamente amuada, sendo dela, portanto, a última palavra. A carta que Silvia de Sousa propositadamente não levou consigo para queimar, será lida por Eufrosina que virá, por isso, a enfrentar o dilema de aceitar ou não a carta e o amor de Zelotypo.

É de considerar esta cena importante, por três razões:

1ª – A carta de Zelotypo chega finalmente às mãos de Eufrosina. É uma cena em que a acção evolui até ao reconhecimento dos amores, dado que a carta chega ao seu destino e irá produzir o seu efeito, provocando em Eufrosina a uma grande crise. Fecha-se um ciclo e inicia-se outro.

2ª – Toda a estratégia pré-concebida por Silvia de Sousa se cumpre nesta cena e é desenvolvida através do jogo das personagens. Tendo conhecimento prévio dos dados, o espectador assiste ao jogo “dissimulado” de Silvia de Sousa para fazer chegar a carta ao seu destino, e de Eufrosina para a receber. Jorge Ferreira de Vasconcelos constrói uma cena de disputa, mantendo o seu espectador em constante expectativa acerca do seu desfecho.

3ª – A cena tem cinco momentos/registos diferentes: calmo, agitado, reflexivo, agitado e calmo. Um ritmo dinâmico conseguido do ponto de vista da eficácia teatral.

Um aspecto a salientar na obra em geral e nesta cena em particular, é que Jorge Ferreira de Vasconcelos, nesta sua primeira comédia, mostra a acção através da enunciação e das didascálias internas como, por exemplo, em “que carta he *estatendes* no seyo”,⁴²⁰ mas cria espaço para o jogo das actrizes, através das tensões e distensões do próprio discurso e do movimento e gestualidade implícitos.

Em resumo, nesta cena, que é uma amostra representativa da dimensão dramática e teatral da comédia no seu todo, temos personagens dramáticas colocadas em discurso directo, temos acção, conflito, evolução dramática, exposição de temas, argumentação, revelação, dilema, decisão. Temos espaço definido, tempo definido, acções definidas, como: cantar, costurar, furtar uma carta, discutir, sair, enfim jogo cénico. Teatro.

E se, para Eugenio Asensio “Las escenas entre las dos muchachas ante el cesto de costura (...) son un modelo de diálogo cómico” (Asensio, 1951:XVI), para mim, como espero ter demonstrado, esta cena de discussão entre alfinetes e costura é puro jogo teatral.

⁴²⁰ Sublinhado meu.

2.7 – 12 razões e mais uma... sobre a teatralidade da *Comedia Eufrosina*

Depois da análise das categorias dramáticas do espaço, tempo, acção, da estrutura externa e enunciação, proponho-me agora, apresentar um outro tipo de argumentação em torno do texto dramático de Jorge Ferreira de Vasconcelos, acrescentando mais algumas razões específicas pelas quais é possível captar a dimensão teatral desta sua comédia. Irei falar das personagens dramáticas, da situação dramática, dos apartes enquanto mecanismo de comicidade, das situações de equívoco, dos fios de intriga cruzados, dos movimentos na cena, do confronto em directo dramatizando duas visões do mundo, do texto dramático, da escrita dramática, do canôe da Comédia e, por último, da biblioteca teatral que se encontra na *Comedia Eufrosina*.

1ª Razão – Zelotypo, personagem dramática e teatral⁴²¹

ZELOTYPO. - Amor (...) me meteo em hum laberinto
de dores, de que desespero saluarme (19:22-24)

Logo no início da fábula encontramos a personagem **Zelotypo** em conflito interno e crise. O cortesão Zelotypo foi fulminado pela seta de Cupido e morre de amores por uma jovem dama, a bela e rica Eufrosina. Não ousa sentir o que sente, não suporta a situação nova, confusa e dolorosa de estar “antre o malho e a bigorna”. Perturbado e infeliz encontra-se, segundo o próprio, num estado, “como quem se vee tam estranho de si que se desconhece qual o Sosia de Plauto” (20:11-12). Constrangido, sujeito ao amor, não ousa confessá-lo ao amigo “por tão sobejas razões. Corrome dizeruolo, e querauolo encobrir” (25:21-22). Só depois de muita insistência e de muita impaciência trocista de Cariophilo “desenfardelay ja os fumos desse rapaz Cupido” é que se atreve, contrafeito, a nomeá-la: “chamase a seõora Eufrosina” (28:22). Temeroso não ousa agir porque, pela primeira vez, sente “o verdadeyro e puro amor”. No final da cena, parece concordar com o conselho de Cariophilo e, animado e com esperança sai de casa arriscando enfrentar o seu destino.

No monólogo da cena 1ª do II acto continuamos a ver Zelotypo refém do amor, num estado de desorientação extrema, respirando sofrimento e desespero por todos os poros. A crise e o conflito interior parecem ter-se acentuado, pois agora já não dorme, “O quam pouco

⁴²¹ Kurt Spang prefere utilizar a designação de *figura dramática* em vez de personagem dramática. Note-se que, Jorge Ferreira de Vasconcelos, usa essa designação nesta sua comédia, tal como Chiado e alguns outros contemporâneos. No entanto, em todo este trabalho de análise das comédias, optei pelo uso do termo *personagem*.

repouso o amor permite”, há indecisão, “a dilação me mata e atormenta”, há desespero, “ando fogindo de mim”, há espanto, “mais me estranho eu do que sohia ser”. Na sua divagação sobre o Amor, exalta as forças de Eros “em ti se encerram a verdade, a mentira, a quietaçam, e asseseggo, a fraqueza e a força. Tu reynas em todo o género de animal na terra e no mar, e nhum dos deoses escapou de tua tirania” (93:6-10). Em verdade, aqui se oferece um tipo de arrebatamento e comoção poética que encontramos, por exemplo, no monólogo de Nina em *A Gaivota* de Anton Tchecov. Um lirismo dramático que perturba quem ouve e quem vê.

O empolamento de um estado de exaltação e de exasperação destas proporções, além de tornarem esta cena altamente dramática, também nos oferece a situação emocional da personagem. Zelotypo torce-se por dentro, “não tenho vida em quanto assi viver”, duvida de si e da sua força, “Oo que fracos esritos pera amator”, revolta-se contra si próprio, “pois que menos amor he o meu pera com a senhora Eufrosina?”, desconhece-se, “Não sohia eu ser este, nem sey ja que sou”, não dorme de noite, “toda a passey em hum suspiro esperto em minha dor”, revolta-se perante a sua fraqueza e, por fim, acaba a invejar a sorte dos amores gloriosos de Cariophilo.

Subitamente, dentro de si, opera-se uma mudança. Com a consciência de que “o coruo não pode ser mais negro que as asas”, qual Fenix renascida, a personagem emerge do negrume da indecisão e decide-se a agir “Eu heyme de arriscar e tentar fortuna”. Posto à prova pelo Amor, decide-se pela coragem de o enfrentar. Depois, chama o criado e vai falar com a prima a pretexto de lhe entregar uma carta. Mudança e decisão, momento de viragem, em que vemos a personagem evoluir tomando o seu destino em mãos.

A passagem de Zelotypo da desorientação/sofrimento/desespero, passando pela superação desses estados e posterior tomada de decisão, indica movimento interior, debate e transformação, bem como progressão na acção. Embora pertença a uma tipologia, a personagem tipo⁴²² do amante zeloso, conforme o próprio nome indica, pela sua evolução na acção é uma personagem individualizada,⁴²³ (*figura dinâmica*) (Spang, 1991:155-157) e, pelo grau de informação que o autor nos dá, é uma personagem pluridimensional, (*figura pluridimensional*), pois sofre um processo de mudança e uma progressão.

Quanto à participação/intervenção na acção, Zelotypo é uma personagem dramática principal, está presente em 14 cenas, protagonizando a intriga principal da comédia, embora,

⁴²² *Tipo dramático* para Spang, *Tipo* para Alonso dos Santos. Construído a partir de poucos traços, temos o militar, o velho, o jovem, a dama o galã. Consolida-se na Comedia latina, ainda que apareça na grega. Recolhido na Comedia dell’ Arte é próprio da comédia, passou depois para o barroco espanhol. (Grillo, 2004:75) Encontra-se presente, igualmente, na dramaturgia renascentista portuguesa.

⁴²³ Outras designações como *personagem redonda*, *complexa* e *indivíduo dramático* são usadas para esta situação.

não seja despropositado encará-lo talvez como co-protagonista, dada a quantidade e qualidade da presença na acção da personagem Cariophilo. Encontra-se no centro da acção e do conflito, é o portador da acção (fortemente partilhada com Cariophilo). Também vimos, pelas duas cenas atrás analisadas, como Zelotypo deseja Eufrosina e actua com vontade para conseguir conquistá-la. O objectivo e a sua estratégia, em grande parte delineada com a ajuda do amigo revelam o seu carácter, não só pelo que diz como pelo que faz, o que concorda com a caracterização feita por outras personagens, como o amigo e companheiro Cariophilo, o criado Andrade, a prima Silvia de Sousa e a sua amada Eufrosina.

Jorge Ferreira de Vasconcelos usa também outros recursos para a caracterização das suas personagens. Neste caso, as atitudes corporais, “andar como grou”, os movimentos, os jeitos, o tom de voz “mais abemolado que hũa docaina”, e outras, dão a ver os aspectos visíveis da personagem, ajudando na recriação da figura teatral do cortesão Zelotypo.

2ª razão – Cariophilo, personagem dramática e teatral

CARIOPHILO. – Pera mim não me dem outra cousa senão amores, ca sem elles não saberia viuer, e assi ando tam pratico nelles, que em meu conceyto todo negocio desta calidade me parece possiuel (39:10-23).

A Zelotypo, o amante zeloso, Jorge Ferreira de Vasconcelos, contrapõe o pícaro **Cariophilo**. Nele se combinam traços de anti-herói e de herói cómico, segundo a tipologia oferecido por Alonso Santos. (Santos, 1999:256)

Na cena 1ª do I acto, enquanto Zelotypo se encontra “pela via dos malenconicos”, Cariophilo “anda mais çáfaro que um bilhafre” à caça de moças do rio de “bons artelhos”. Vaidoso e zombeteiro, diverte-se contando histórias picarescas sobre freiras resgatadas pela chaminé. Tem “riso megariço” e convencido, afirma que “crede que nesta sciencia dos amores posso escreuer mays certo que Plinio na astrologia” (22:21-23). A sua arte “he de experiencia” e este “soldado pratico” dos amores tem negócios pendentes com a alcoviteira Philtra. Quando Zelotypo descreve os olhos de Eufrosina declara inflamado “Ahi fora eu homem pera obrar e nam contemplar” (31:17-18). Trocista, artiloso aconselha o amigo a que “amigayuos muyto com vossa prima” para ajudar na conversação pois “palauras de cumprimentos nam obrigam a pessoa”. Dissimulado e sem escrupúlos, não reconhece qualquer comprometimento ou obrigação face às mulheres, “E vos nam casareis com ela”. Aventureiro e ganhão “E se vos não atreuis acabalo com vossa prima, meteime co’ela em

trato” é, sobretudo, vaidoso e convencido “Ah que moço eu pera estas cousas. Como vos atabafara a prima de parola, e lhe fezera do ceo cebola” (35:25-26).

Cariophilo, que diz de si próprio “Sou homem de grandes esperiencias” (40:26), é caracterizado por Philtra como tendo “rosto de escarninhos” (46:13-14), provocando nela um estado de ira e de impotência face ao “parolador”, pois não consegue que este jovem garanhão “Eu sou como Cesar varão de toda a mulher” (71:20-21), lhe pague devidamente. Temos uma fortíssima auto-caracterização da personagem e caracterização por feita por todas as outras figuras com quem inter-age: Zelotypo, Philtra, Andrade e Vitoria. Verifica-se sempre uma completa verosimilhança dessa caracterização em relação à acção, entre o que diz/dizem e o que faz. Mais, Cariophilo está permanentemente a justificar o que faz com o que diz, “Ha tanto trabalho em esta breue vida, que não se pode passar sem algũa recreação”, desempenhando na acção uma atitude activa, ou seja, cumprindo o preceito de que “El personaje fundamentalmente “actúa” y lo hace sobre todo hablando. (Grillo, 2004:68)

Note-se o papel crucial desempenhado ao longo da fábula por esta personagem. Logo na cena 1ª do I acto, participa activamente na intriga, ajudando Zelotypo, amigo e companheiro da Corte em Lisboa, a sair do impasse em que se encontra através de um estratagema que consiste em usar Silvia de Sousa como intermediária e, chegar a ela, com o pretexto da entrega da carta da Índia. Cariophilo faz avançar a acção, através da maquinação astuta de uma estratégica de abordagem amorosa (e não será a única vez) que vai oferecendo, ao longo da peça, ao inseguro e melancólico Zelotypo. Neste sentido, a personagem Cariophilo é o real protagonista da comédia. Quer pela sua presença em cena, pois entra em maior número de cenas, 16 ao todo, quer pela qualidade dessa participação, em que é o verdadeiro motor de acção, quer ainda, por inter-agir com muitas personagens.

No diálogo entre Cariophilo e Andrade (cena 6ª – II acto), assistimos à cumplicidade e intimidade entre aquele e o criado de Zelotypo. Ficamos a saber que Andrade, em Lisboa, arranjava raparigas, não só para Cariophilo mas também para Zelotypo, como Philtra o faz agora, em Coimbra. Este criado queixoso, esperto e velhaco é também um pequeno predador, mostrando-o eloquentemente, quando desbobina o rol de mulheres conquistadas e deixadas por si “O cornizolo do marido quiserame hum dia matar porque me achou falando com ela dentro em sua casa” (88:5-8) e, por Cariophilo, em Lisboa.

Através da enumeração das diversas mulheres que teve, tem e que pensa continuar a ter, é-nos mostrada a faceta *donjuanesca* de Cariophilo “Que te parece Andrade, nossas damas

do paço estarão agora muyto saudosas, ou terão jaa outros servidores” (85:14-16), ⁴²⁴ e, num acerto impressionantemente premonitório, especifica “e a tua amiga Ervira d’Almeida teraa jaa amigo? (85:28-29). Andrade é claro na resposta: “chorava quando eu laa fuy buscar as camisas de vossa merce”. ⁴²⁵

Andrade refere ainda a Cariophilo que mãe e filha “se me mostraram muyto saudosas e chorosas de sua partida” ao mesmo tempo que aproveita a oportunidade para mostrar toda a sua misoginia, “nunca naceo nem há de nacer peor cousa que a maa molher”, o que leva Cariophilo a afirmar-lhe “homem sou que as nam trato mais que pera minhas oras de prazer”. O nosso conquistador volta-se, até, na direcção da irmã do próprio amigo “Ella he fermosa” e Andrade, sem ainda perceber o alcance da pergunta, responde-lhe “Oo diabo, como mil anjos”. E, eis que o predador lança o arpão a fruto proibido: “Por tua vida, auiasme de meter d’amores com ela”. Escandalizado Andrade nega-se, “Guarda, nunca Deos tal mande, auia de ser tredo aa meu senhor” (89:1-6).

Cariophilo protagoniza o segundo fio de intriga, a dos amores com Laura Polinia que, embora, nunca chegue a aparecer, sabemos que foi desonrada e que este foi obrigado a casar com ela. Jorge Ferreira de Vasconcelos quer mostrá-lo como um ganhão que, acaba castigado, pagando o preço das suas acções. A força dramática de Cariophilo é forte e pujante, transmitindo valores que contrastam com a personagem de Zelotypo, e aproximando-se, do ponto de vista da tipologia das personagens, do papel de um antagonista. E, tal como acontece com a personagem Zelotypo, e com todas as outras, Vasconcelos oferece-nos um sem número de atributos visíveis: jeitos, andar, um dado tipo de corpo, de voz e de movimento, com as quais, a personagem Cariophilo, atinge uma dimensão teatral ímpar dentro da comédia que o público imediatamente reconhece.

3ª razão – Situação dramática

CARIOPHILO. – Que queries que vos dee, eisme aqui mandayme poer em pregão e vendeyme.

PHILTRA. – e eu pera que vos quero ay da puta pois que negro emprasto e que enxoual (64:12-15)

⁴²⁴ Vd. II Parte - 1.2. Ventos de Espanha – *aplauso y alabança para nuestra Eufrosina* e II Parte - 3.5. *La Eufrosina*. Tradução castelhana: sem *Proemio* e sem *Prologo*, onde a personagem Cariophilo, de Vasconcelos, é apresentada como precursora da figura universal de *Don Juan*, criada no *El Burlador de Sevilla*, a partir de 1612, por Tirso de Molina.

⁴²⁵ Fabulosa coincidência de nomes, pois estamos com uma obra escrita na década de quarenta e publicada em 1555. Note-se que Elvira é a vítima de *Dom Juan* de Molière (1665), e a divina e fabulosa criação em *Don Giovanni* de Mozart (1787), e de muitos outros.

A cena 3ª do I acto é um óptimo exemplo de uma situação dramática de forte intensidade. Os dois cortesãos Zelotypo e Cariophilo encontram-se com a alcoviteira Philtra, à porta da casa desta. Zelotypo permanece com eles, umas vezes implicado na acção mas, a maior parte do tempo, dirige-se a um terceiro interlocutor, a assistência, através de comentários (apartes), provocando, desse modo, uma aproximação da cena ao público, sublinhando assim, a forte teatralidade desta cena.

Philtra reclama exaustivamente o pagamento dos seus serviços, que a mantêm todo o dia ocupada, mas, Cariophilo promete-lhe mundos e fundos, tentando, obviamente, esquivar-se a pagar. A alcoviteira chama-lhe ingrato. Cariophilo riposta “ninguem he melhor freguês que eu”. A contenda começa a subir de tom “Vos quereis que me tenham por puta e alcoviteira por amor de vos, e nam tendo que comer ponha a mão polas paredes e pique no dente” (56:25-28). Enraivecida, pede a intervenção de Zelotypo, “eisme aqui, eisme ali, eisme ca, eisme acola. Tragolhe moças a esta casa, auenturome a todo risco por ir com seus recados” (60:23-25). Cariophilo não desarma, justifica-se, evoca os Estoicos, até que no jogo de “daa ca toma” Zelotypo interfere, “Razão he senhor que siruais esta senhora, e lhe deis quanto tendes” (63:3-4). Nem mesmo quando Philtra lhe conta que conseguiu uma entrevista com Polinia, para essa mesma noite, consegue que este lhe pague “Pagay, pagay, parolador”. E, supremo requinte cómico, acaba por lhe dizer que conseguiu um encontro à porta fechada, sem praticamente receber um chavo. Impotente, rumina para si própria “Esta vez me pode enganar, mas mais não” (73:19).

O confronto entre Cariophilo e Philtra resulta numa situação dramática (unidade de motivação) muito concreta. Um só tema (pagamento), marcado por uma só emoção dominante (ira), que varia de intensidade, mas não de natureza, segundo o parecer de Canfield, citado por Grillo Torres (Torres, 2004:118). Quanto à intensidade dramática, é uma cena *alta*, de *gradação ascendente*, aonde se verificam incidentes e conflitos. Pela utilização de uma enunciação nervosa, provocatória, ameaçadora, constatativa, performativa, é construído um ritmo acelerado, imagens prodigiosas, nervos à flôr da pele, uma tensão extrema na personagem Philtra, resultando numa cena de peleja verbal intensa, atingindo o clímax quando esta pede, aos gritos, o pagamento a Cariophilo. Com um prazer quase sádico, este oferece-lhe exemplos, filosofia e preceitos morais, em vez do dinheiro. Mais uma vez esta “desadequação” da enunciação de Cariophilo a dar-lhe filosofia e ela a querer extorquir-lhe dinheiro, sem o conseguir, provoca a ira de Philtra, resultando numa cena de intensa e lúdica batalha verbal para o deleite da assistência.

Encontramos nesta cena um discurso cortesão, engenhoso, misturado com o saber popular (anexins/refrões), numa rapidez galopante de raciocínio e de adaptação. Através da retórica do discurso, Cariophilo consegue subverter a realidade colocando a situação a seu favor, acabando por ser servido quase sem pagar. Esta actuação é de grande comicidade até porque, prende muito a atenção, vemos alguém a espernear, arranjando sucessivos argumentos para não pagar os serviços da sua alcoviteira. Burlar o burlador provocam aqui um grande divertimento. Se imaginarmos, ainda por cima, uma plateia de jovens para quem esta situação poderia ser familiar, não há dúvida de que a vingança sobre a alcoviteira deveria oferecer variados e proveitosos argumentos, e proporcionar um real prazer de ver e de ouvir. Colocar à vista do espectador os traços característicos da personagem Cariophilo, e mostrá-la em plena acção, tornam esta cena, para além de muito divertida, também muito teatral.

4ª razão: Os apartes enquanto mecanismo de comicidade

Jorge Ferreira de Vasconcelos, em várias cenas da *Comedia Eufrosina*, recorre ao *aparte*, um dos recursos fundamentais do teatro para revelar situações de equívoco, engano e ironia dramática. Segundo Patrice Pavis, Plauto utilizou-o como mecanismo de comicidade e cumplicidade com o público, e o mesmo se observa depois na *Celestina* e na comédia posterior. Para o teatrólogo francês, depois de ter criticado o seu uso, a encenação actual reencontrou as suas virtudes que são: “Pouvoir ludique et efficacité dramaturgique”. (Pavis, 2002:24)

A cena 3ª do I acto, oferece um bom exemplo do uso do *aparte*. Nesta cena, encontra-se uma situação com três personagens em que, uma delas, fica de fora a comentar. Zelotypo permanece em cena, onde assiste ao diálogo entre Cariophilo e Philtra, algumas vezes implicado na acção mas, a maior parte das vezes, dirigindo-se a um terceiro interlocutor, o público, pontuando a discussão com comentários como: “sam estes agora hum com o outro (...) pera se enganarem sobre o que pretendem” (51:8-10) ou, deleitado com a briga “esta porem he matreya, mas de cossairo a cossairo nam se perdem mais que os barrijs” (52:8-9), gozando, enfim, com a situação “ora vejamos quem toma a palha que a contenda vay per seu estilo” (56:9-11). Põe em funcionamento o recurso dramático do *aparte*, a convenção teatral em que o público ouve aquilo que a personagem que está ao lado não ouve.

Quando Philtra, depois de esgotados os argumentos pela via dos refrões, percebe que não consegue arrancar um “ceytil” a Cariophilo e começa a entretê-lo e a tentá-lo com uma

acção contada - pausa na peleja/contenda, para exposição de acções acontecidas nos bastidores -, os comentários de Zelotypo “Tudo mentiras, e rodeos por lho encarecer mais, mas o gosto com que Cariophilo a escuyta, inda que nam lhe dee credito” (65:5-8) acentuam, mais uma vez, a *performance* do garanhão. Podemos vê-lo a enfunar-se, inchando de contentamento e de deleite com a descrição da jovem Polinia, gozando antecipadamente com a perspectiva de ser recebido, naquela mesma noite, à porta fechada.

A ironia dramática dos apartes de Zelotypo, além de desmontar certos mecanismos de funcionamento das personagens presentes, evidencia os seus vícios e, acentua a grande comicidade da situação, assim como, (e é esta a outra função do aparte), produz uma nítida aproximação e cumplicidade com o espectador que é, deste modo, envolvido na acção (diálogo directo com o público, segundo Pavis), através de uma terceira personagem, aqui na situação de observador participante da cena, representante, na ficção, do próprio espectador.

Outra cena em que o aparte funciona, quer como recurso cómico, quer como momento crítico, é a cena 2ª do III acto, em que Zelotypo vai compondo sucessivas versões de uma carta para Eufrosina. Zelotypo e Cariophilo encontram-se dentro do quarto e, Andrade, o criado, à porta a escutar. A acção decorre dentro do quarto, acção que o público vê mas, ao ser também contada/mostrada através dos apartes zombeteiros de Andrade, permite ao autor acentuar o ridículo da situação e, desta maneira, dar a palavra ao criado, com uma série de atributos que lhe estão indexados: curiosidade dos criados e a troça crítica aos amos, o mexerico, a promiscuidade, uma situação típica da comédia de Plauto e de Terêncio.

Na cena 1ª do V acto, temos o aparte com outro tipo de função. No diálogo entre Galindo e Cariophilo, ficamos a saber que Galindo veio a Coimbra tratar do casamento de seu amo Dom Tristão com Eufrosina, e que, já está tudo combinado. Cariophilo, surpreendido e espantado, profere alguns apartes assinalando a sua preocupação face a Zelotypo, estando sobretudo interessado em obter toda a informação possível para o ajudar. Ao verbalizar a sua preocupação, vai informando o público sobre as possíveis consequências desta revelação, ao mesmo tempo que oferece mais informação, satisfazendo a necessidade de saber do público. A revelação de Galindo, como já sabemos, vai precipitar outros acontecimentos e com os apartes de Cariophilo o público fica mais informado quanto à situação.

Na cena 4ª do V acto, assistimos ao monólogo de Zelotypo, interrompido pelos comentários e apartes de Cariophilo. Zelotypo embevecido e enleado nas suas divagações de amor, ainda não sabe que o espera uma triste notícia, o que não acontece com o público, que já sabe da reviravolta dos acontecimentos. A exposição de Zelotypo, mostrando desconhecer a nova realidade (o elo mais fraco), reforçada pelos apartes irónicos de Cariophilo que se

encontra de parte a ouvir, complexifica o jogo e a acção das personagens criando o cómico. Lembremos que as funções do aparte, têm a ver sobretudo com a necessidade de saber, quer do público, quer das personagens e que, por isso, a sua carga teatral é quase imprescindível na comédia de todos os tempos.

5ª razão – Acção dramática – situação de equívoco

O equívoco é um dos recursos dramáticos mais utilizados na criação de situações cómicas. Na situação de equívoco (desigualdade de informação entre as personagens e o espectador), é fundamental a presença da *ironia dramática*. Para que esta se crie, são necessárias três fases: *instalação*, *exploração* da ironia e *resolução*. (Grillo, 2004:134-135)

Na cena 5ª do II acto, Zelotypo visita a sua prima Silvia de Sousa a pretexto de lhe entregar e ler a carta do irmão dela, que se encontra na Índia. Inicia o diálogo desculpando-se “ontem socedeo negocio com que não pude mandar ca” (112:4-5). A prima apressa-se a dizer-lhe “folgo tanto de falar com ele como com meu irmão” e quer logo perceber se apenas se deve à carta o facto de o estar a ver de novo, dado que terá havido uma primeira visita dois dias antes. A leitura da Carta⁴²⁶ vai sendo intercalada com comentários que parecem colocar as duas personagens numa relação próxima e em sintonia. Silvia de Sousa parece necessitar da opinião do primo acerca da sua pessoa e investe “Nos sempre fomos meu irmão e eu muyto amigos de meninos, e assi nos parecemos muyto, se não quanto elle he muyto gentil homem e eu fea”. A resposta de Zelotypo é curiosa porque, não implica uma opinião “Quam longe estou de crer que vos tendes nessa conta”, embora apareça logo a seguir, claramente em sentido lisongeiro, avaliação essa justificada pela prima como: “seraa afeição”. Zelotypo não o nega e firmemente expressará “não obstante isto he assi”. Aqui o diálogo termina e recomeça a leitura da Carta por Zelotypo. É fácil imaginar que a jovem ficou a pensar no assunto.

Depois de comentários à leitura da Carta quanto ao valor dos homens em serviço na Índia, lugar donde “vemos ir tantos e tornar tam poucos”, o texto avança para a exposição de situações mais íntimas, pois o irmão pede-lhe “nam vos caseis sem mim”. Silvia de Sousa não perde a oportunidade para manifestar que “inda que me saisse hum principe não no saberia aceytar sem meu hirmão presente”. Zelotypo aquiesce “Eu senhora sou do uosso uoto”. A

⁴²⁶ A Carta é um bom pretexto para a exposição das matérias da Índia e um documento precioso para os historiadores.

partir deste momento estamos em terreno movediço, onde vai aparecer espaço para todo o tipo de efabulação.

Terminando a leitura da Carta, Zelotypo começa a desculpar-se, dizendo: “Eu senhora se vos enfadar mandayme”, respondendo-lhe a prima “Pareceme isso escusa de mau pagador”. Com a frase “eu vimme ca (...) e hame custar caro esta vida”, Zelotypo dá azo a que a prima indague “Bem como? Tendes algũa doença?”. A resposta evasiva de Zelotypo, “Do corpo não, d’alma si, e muyto perigosa” permite uma aproximação inesperada de Silvia de Sousa: “Esse mal sera d’amores, nam hey doo de vos, que desse vos sabereis muyto bem remedearuos”. Mas Zelotypo avança, acentuando ser mal recente e dos doces ares Coimbrãos. “Errey não digo nada”. Suspende. A prima insiste “Isso desne quando?”. A resposta de Zelotypo “Desne ontem”, reforça o equívoco, pois trata-se do dia em que se viram e, embora a fala termine com “irmaam da minha alma”, já é tarde pois, tudo está preparado para, neste momento da acção, assistirmos à *Instalação* do equívoco, um erro que conduz a tomarmos uma coisa por outra, através de um facto conhecido pelo espectador, facto que é ocultado a outro ou a outras personagens. O espectador sabe que Zelotypo ama Eufrosina mas, este não o diz a Silvia de Sousa, equívoco que tem tanto de cruel como de teatral. Cruel porque Zelotypo sabe mais do que a prima, e teatral porque o público partilha esse saber com o protagonista e está a divertir-se assistindo ao evoluir da situação.

A partir daqui os dados estão lançados. Silvia de Sousa apressa-se a ser prestável “daqui me ofereço pera tudo”, sem se aperceber, de que, se trata de um tremendo engano. Zelotypo insiste na armadilha do equívoco “prometeis mo assi”, responde-lhe ela “Prometo”, num jogo com contornos tragico-cómicos. Zelotypo quer certificar-se da ajuda da prima “Olhay no que vos affirmais”, esta queixa-se “Ay mãy minha como me tendes confusa, e morta por saber isso”.

O espectador há muito que percebeu o engano e a ambiguidade da situação, como Zelotypo também percebe que Silvia de Sousa pensa que as palavras dele lhe são dirigidas, e que, está longe de supôr que, efectivamente, ele esteja a falar de outra pessoa. Todo o discurso de Zelotypo vai alimentar o equívoco, que não é desfeito, antes pelo contrário: é aproveitado. A isto chama-se *Exploração* da *ironia*, a segunda fase do equívoco, que depois de instalado, se deve manter o maior tempo possível. Zelotypo continua a não dizer à prima que ama Eufrosina. Entretanto, Silvia de Sousa continua

Silvia – Acabay ja, dizeyme quem he essa vossa senõra que cuydo que estais zombando comigo

Zelotypo parece ofender-se,

Zelotypo - não ousou nomear a senhora da vida, e vos senhora dizeis-me que zombo...

O que faz a prima impacientar-se,

Silvia – Mãe camanha graça, nunca isto se viu: conheça eu?

Zelotypo - Muyto bem, e quereislho, e valleys muyto com ela.

Continua a exploração do equívoco,

Silvia - ... quem pode ser, he a senhora Cremonia...?

Zelotypo – Nam.

Silvia – Oo... he minha prima Francina

Zelotypo – Essa muyto menos ...

Silvia – Não posso cuidar quem seja...

Agora é a vez da aproximação do desfecho,

Zelotypo – Que faz agora a senhora Eufrosina

Silvia de Sousa ainda lhe responde, *pateticamente*, devolvendo a pergunta,

Silvia - Estaa nessa antecâmara (...), mas porque o perguntais?

Vem finalmente a hora da verdade, da revelação cruel, que é a terceira fase do equívoco, a *Resolução*: no fim da cena Zelotypo revela o nome da sua amada. Quando se instala uma ironia dramática, esta tem de ser resolvida. Silvia de Sousa, atordoada, compreende o tremendo equívoco e fica a saber, com espanto, quem é a senhora que ocupa o coração do primo. Vêmo-la argumentar desajeitadamente contra o que considera uma “fantasia” ou “cousa tam impropria” mas, Zelotypo percebendo a inclinação da prima por si, faz chantagem ameaçando “irme aa Serra d’Ossa onde o corpo pene junto com a alma”. Depois de muita insistência de Zelotypo, vencida, mas não convencida, humilhada e triste “querouos tanto que me doe o coração”, acaba por aceitar interceder a seu favor junto de Eufrosina. Zelotypo radiante “quero logo ir por vos não enfadar mais”, e cruel “dizeyme quando me mandais que vos torne ver”, nem tempo tem para reparar nos estragos produzidos e sai consolado, enquanto a prima Silvia lhe diz amarfanhada “Hivos embora, que meu trabalho me ha de custar”.

Toda esta situação é muito teatral no que diz respeito à acção, movimento interior e evolução das personagens. Tal como é dramático e cruel o poder do equívoco. O espectador assiste em directo ao efeito devastador das palavras, concretizado em cena nas reacções físicas e emocionais das personagens, e presencia os jogos de ênfase e de sedução entre elas. Jorge Ferreira de Vasconcelos concebe esta cena, intensamente centrada no jogo dos actores, independentemente de se tratar de estudantes da universidade, de cortesãos, ou de outros. Este é aliás um aspecto, sobre o qual ainda nada sabemos.

6ª razão – Acção dramática. Fios de intriga cruzados

Vitoria, “essa donzela filha de pai nobre e amante do riso” (Silva, 1989:107) é personagem de Menandro em *O Díscolo*. Na comédia de Vasconcelos, com o seu riso provocador, ela é o contraponto feminino do zombeteiro Carioprilo.

Vitoria, a criada da casa de Eufrosina, é uma personagem que, tendo um papel aparentemente secundário, vai participar activamente no desenvolvimento da acção. É ela que leva os recados de Silvia de Sousa ao primo, assim como é ela que, após o escândalo (casamento secreto de Eufrosina e castigo/reclusão), vai informando Cariophilo, seu pretendente, do decorrer dos acontecimentos.

Esta personagem protagoniza uma série de histórias amorosas. Primeiro, ficamos a saber dos seus amores com um Estudante (cena 3ª - II acto), cena à qual Andrade assiste escondido enquanto vai fazendo os seus comentários sobre as atitudes da primeira e os latins do segundo. Na cena seguinte, assistimos ao diálogo que tem com Duarte, o sapateiro, que lhe faz uma cena de ciúmes. Andrade continua escondido, à escuta. Trata-se aqui de duas cenas paralelas à história principal, cujo objectivo é falar da situação da mulher e dos costumes de Coimbra. Embora as cenas de conquista amorosa ou de confronto entre sexos não sirvam para fazer avançar a acção e construir a intriga (drama) servem, no entanto, para divertir o público e mostrar as personagens em acção, cumprindo os seus papéis mais ou menos estereotipados. Com Vitoria é-nos mostrada a vida e o amor no ambiente coimbrão. As moças do rio e os seus trabalhos.

Símbolo de liberdade, percebe-se pelo enunciado de Vitoria (cena 5ª - III acto) que esta tem muitos namorados, mas não se quer entregar a nenhum. Grande parte do erotismo que existe na obra passa por esta personagem, na atitude e na estratégia feminina, em que provoca o desejo masculino para depois se negar, como acontece na cena já referida com o Estudante, e na cena 6ª do III acto, passada perto do rio, com Cariophilo, Vitoria e Andresa.

Nesta cena, em que Cariophilo, o “calaceiro de pernas de rio” (223:6) se oferece para encher o cântaro a Vitoria assistimos a uma expressiva metáfora erótica, com equívocos de linguagem cheios de duplos sentidos, onde o autor nos oferece, nos deixa ver, o movimento dos corpos, o pormenor dos pés na água, a imagem das pernas das raparigas e o olhar cobiçoso de Cariophilo, tudo expressões do erotismo que, obviamente, esperam por uma concretização cénica.

Há outras cenas onde encontramos a existência de fios cruzados, envolvendo outras personagens mas, no essencial, podemos dizer que Cariophilo a “pescar” Vitoria, e Vitoria a aticar o desejo dos homens, são dois momentos culminantes de histórias paralelas à acção principal que, embora constituam uma interrupção na acção principal, tem a função de provocar prazer, “deleite e humor” na assistência, estimulando a imaginação do espectador.

É de referir que na 5ª cena do III acto, acima mencionada, Vitoria expõe de forma muito expressiva a sua ideia acerca dos homens, demonstrando uma atitude muito prática e desenvolta que, é em si, reveladora de uma assinalável afinidade com a personagem Cariophilo. À sua maneira é também uma caçadora, advogando para si, uma liberdade de espírito e de escolha muito particular.

7ª razão – Acção e movimento em cena

Uma das críticas vulgarmente apontadas a Jorge Ferreira de Vasconcelos é a de que na sua dramaturgia não há acção. Este lugar-comum não só não corresponde à verdade como, pelo contrário, é rebatido pelas inúmeras cenas onde, justamente, a acção dramática é a verdadeira protagonista.

Tomemos o exemplo da cena 2ª do III acto, onde se encontra uma situação dramática intensa, desenvolvida em diferentes espaços dramáticos, animada por muita acção e movimento das personagens. A cena começa num espaço exterior, na rua, à porta de Zelotypo. Passa depois para o interior da pousada de Zelotypo, segue para a “camara” onde este está a “trouar”, depois de novo à porta de Zelotypo, para acabar perto da casa de Eufrosina.

No início da cena deparamo-nos com Zelotypo e o seu criado. Com a entrada de Cariophilo e a interpelação ao criado, “Que vay caa Andrade, que faz nosso amo?” (169:3-4), passam a estar em cena três personagens. Cariophilo entra no quarto onde Zelotypo se encontra a trovar. Andrade fica na parte de fora do quarto à espreita, proferindo apartes,

convencido de que a história é com a prima, engano que é bem aproveitado teatralmente, pois este equívoco alimenta a curiosidade insaciável do criado, que fica expectante atrás da porta. Para além da habitual crítica dos criados aos amos, Andrade graceja sobre as pretensões dos escudeiros, assunto costumeiro nas comédias.

Dentro do quarto, Cariophilo vai fazendo troça dos versos/trovas em castelhano que Zelotypo lhe apresenta, ao mesmo tempo que o incentiva, insistentemente, a escrever uma carta a Eufrosina, e a entregá-la por intermédio de Silvia de Sousa. A insistência na aplicação dos preceitos da escrita de uma carta de amor “ha nesta materia cinco pontos abalizados”, (o que, de acordo com o preconizado por Cariophilo, depende do momento e da pessoa), provocam apartes de admiração de Andrade, “Cousas diz este Cariophilo do diabo, mas quanta raposia sabe” (189:9-10) e resulta em momentos de admirável comicidade.

Descontando as quatro acções mencionadas, passo a enumerar as acções representadas nesta cena:

- 1ª.- Cariophilo aproxima-se do criado e pergunta pelo amo
- 2ª.- Cariophilo entra no quarto de Zelotypo.
- 3ª.- Andrade espreita.
- 4ª.- Zelotypo está a tocar e a trovar.
- 5ª.- Zelotypo toca e diz uma “Cancion” para Cariophilo
- 6ª.- Zelotypo começa a escrever uma carta
- 7ª.- Zelotypo roe as unhas e estala os dedos. Escreve e apaga.
- 8ª.- Cariophilo lê a primeira carta e não a aprova.
- 9ª.- Zelotypo atira-se à escrita de uma outra carta
- 10ª.- Cariophilo lê a 2ª carta e também não a aprova.
- 11ª.- Zelotypo escreve a terceira carta de amor para Eufrosina.
- 12ª.- Cariophilo vai ministrando os preceitos para a composição.
- 13ª. – Zelotypo lê a 3ª carta que é aprovada
- 14ª. – O criado Andrade comenta, “Louvado seja Deos que acabaram”.
- 15ª – Decidem sair. Chamam o criado.
- 16ª. -Saem e depois vão para a rua “fecha essa porta e vem por aqui”.
- 17ª – Vão para a casa de Silvia de Sousa/Eufrosina.
- 18ª – Avistam Eufrosina à janela.
- 19ª – Eufrosina foge da janela.
- 20ª - Vão-se embora. Saem.

Estamos nitidamente perante uma cena de *preparação* e de *complicação*, caracterizando-se por ser o lugar onde são definidas as estratégias do protagonista para conseguir o seu objectivo, assim como a tentativa de ultrapassar as dificuldades que encontra. (Torres, 2004:119) A *situação dramática* tem um tema dominante: a escrita de uma carta. Zelotypo tenta escrever uma carta para Eufrosina e Cariophilo quer ajudá-lo na redacção, ministrando-lhe todo o catálogo de preceitos epistolográficos, cada vez mais complicados, mostrando-nos, na prática, o que a teoria teatral chama de *cena dramática* ou *alta* ou cena de *gradação ascendente*.

Esta cena, que progride com a escrita da carta, resolve-se por sucessivas micro situações dramáticas, as quais, para além de serem muitíssimo cómicas e histriónicas (Zelotypo escreve sucessivamente inícios de cartas que depois lê para aprovação de Cariophilo), oferecem uma sequência de acções físicas, quer ao serviço da caracterização das personagens, pois “Las acciones son realizadas por personajes, y éstos existen y se manifiestan al realizarlas (Alonso de Santos, 1999:193), quer ao serviço de um movimento rodopiante, de um ritmo intenso, transformando esta cena num bailado falado, numa acção contínua, muito bem encadeada e estruturada.

8ª razão – Confronto em directo, dramatizando duas visões do mundo

A história do teatro tem estado sempre relacionada com a defesa de determinados princípios, valores e teorias, sabendo-se que “Este tipo de teatro, sin renunciar a la diversión o entretenimiento posible del espectador, inclina más la balanza hacia el outro límite posible del espectáculo teatral que ya hemos citado varias veces: la enseñanza. Trata de educar al espectador, despertar su conciencia”. (Alonso de Santos, 1999:347)

Jorge Ferreira de Vasconcelos oferece-nos, nesta sua *Comedia Eufrosina*, do seu início até ao final, um teatro de tese. O tema é o Amor e a tese é a oposição, amor *versus* matrimónio de conveniência. O que quer dizer que, ao longo da obra, vão surgindo cenas em que esse grande tema é tratado, culminando com a cena final onde ganham, definitivamente, o direito natural e a razão pela argumentação sábia de Philotimo. Também aqui se encontram duas visões diferenciadas quanto ao Amor. A saber: amor activo *versus* amor passivo.

Tomemos, a título de exemplo, a cena 7ª do II acto. Cariophilo está a acordar de uma sesta, pois na noite anterior dormiu pouco, e é visitado por Zelotypo. Ambos começam a

conversar acerca das suas empresas amorosas. Cariophilo conta os sucessos da noite e Zelotypo os avanços da conversa com a prima e modo como conseguiu que esta aceitasse ser sua intermediária junto de Eufrosina. São ainda aí tratados alguns temas, tais como, a mulher, o comportamento do homem face ao amor, a responsabilidade da acção humana, os quais vão antagonizar as duas personagens envolvidas na cena.

Cariophilo diz ter a “teorica e a pratica deste negocio” e quer demonstrar a Zelotypo que as mulheres não devem ser bem tratadas “porque acabado de vos sentirem affeyçoados ponuos os pes nos focinhos” (146:6-7) e por isso “uingome”. Zelotypo, que se sente transformado pelo poder do Amor, não partilha desta opinião do amigo e inicia-se então, um confronto de ideias, um debate, entre duas perspectivas diferentes sobre o Amor e sobre a Moral (obrigação). O “soldado pratico”, alegando não querer ser um mártir de Cupido, refere que “trabalho polo diuertir” e “occupome logo em fazer emprego noutra e noutras. Desta maneyra jogo com cartas dobradas e não posso perder”. Filosofia de alcova que continua com a descrição mimética da sua noite com Polinia, mostrando gestualmente a violenta impetuosidade “leueya nos punhos”, a debilitada resistência à desonra através de modulações da voz, expressa por murmurantes “namno quero, não no quero”, culminando com a derradeira conquista, ao som de um ofegante clímax “Finalmente fomos a monte, auenturey o resto, (...) e confessouos que fiquey sem folego” (152:7-9).

Perante esta expansão corporal, exarcebada cada vez mais pela licenciosidade das palavras usadas, Zelotypo chocado, pergunta-lhe: “Vos que lhe dezieis”. A resposta é clara: “Eu riame, e (...) comecey fazerlhe mil juramentos que o coração desdezia”. Zelotypo acena-lhe com o castigo divino e a perda da sua alma, mas Cariophilo responde-lhe: “Ovidio diz que se ri Jupiter dos perjuros amantes”, ao que lhe contrapõe Zelotypo: “E tambem laa tendes outro parrafo. nem sempre Jupiter rij dos perjuros amantes, mas as vezes os ouve com orelha surda”, com pouco resultado.

O antagonismo instala-se dado que Zelotypo pretende exigir a responsabilidade moral do companheiro, “E quanto a Deos ficais obrigado a essa moça a tudo o que lhe prometestes. Por tanto olhay que fizestes não enganeis vossa alma” (155:3-6), mas Cariophilo não aceita lições e não se intimida “Oo não me enfadeis com paruoices... Poys eu que mais filho da puta sou”, continuando a escarnecer da rapariga.

Nesse momento, para Zelotypo, Polinia pertence ao número “das innocentes que se fiam de nossos enganãos”, enquanto Cariophilo, desresponsabilizando-se, lhe chama ainda por cima “tinhosa”. Zelotypo pede-lhe respeito pela rapariga pois, segundo ele, “se não ouuesse homens maos e falsos, não averia molher errada” (156:17-18) mas, Cariophilo, contrapõe-lhe

“veyo nunca mal ao mundo se não por molheres”. Zelotypo evoca, então, uma série de exemplos de mulheres virtuosas, mas Cariophilo, em oposição, nomeia a plêiade mítica dos piores exemplos femininos, desde Pandora a Medeia, apenas, segundo Zelotypo, unicamente para “defamalas”.

As posições vão-se antagonizando, colocando-os em campos diferentes e a defender ideias diferentes sobre o amor, culminando com Cariophilo a vangloriar-se de “eu sey lançar o harpeo onde ferre”, e, com Zelotypo definindo posições e princípios contrários, “Essa ley tendes os autivos d’amor, que não temos os contremprativos verdadeiros martires de cupido” (158:19-21), pugnando que “deuemos antes amar a fermosura do animo que a do corpo”. A resposta de Cariophilo não se faz esperar: “riome muyto dessoutras filosofias”. A persuasão moral de Zelotypo não chega para fazer responsabilizar Cariophilo pelos seus actos, embora, este ceda em passar pela rua da “escalaurada”, para fazer a vontade ao amigo, mas ainda, segundo o diz, para tentar a sorte uma outra noite.

Todo este debate se desenvolve à volta do *topos* da época, Amor Activo *versus* Amor Passivo “Pero al mostrar dramáticamente las contradicciones que el tema encierra, y desarrollarlas por medio de diferentes personajes, esas fuerzas en pugna adquirirán lenguaje y vida propios, creando verdaderos problemas en el autor y en su obra a pesar de sus ideas iniciales sobre el tema”. (Alonso de Santos, 1999:347) Há confrontação verbal das personagens, há confronto de ideias, de visões do mundo, estabelecidas através do diálogo em relação inter-humana, defendendo as suas “causas” respectivas, numa tensão dialéctica, num exercício de retórica aparentemente privado mas escrito para ser exposto, diante do olhar de um público, tornando-o testemunha ou juiz desta situação, que da maneira como se deixa ver, é teatro.

Nesta cena, Jorge Ferreira de Vasconcelos, continua a seguir o cânone da comédia humanística, ao construir nesta sua comédia de amores, uma situação de conflito aceso e de despique, pondo as suas personagens a debater ideias contrárias e impregnando o discurso destas de uma visão do mundo do seu tempo.

9ª razão – O texto dramático de Jorge Ferreira de Vasconcelos

Grillo Torres oferece-nos no capítulo “Notas que definem o texto dramático”, uma síntese muito elucidativa que permite esclarecer alguns aspectos fundamentais em relação à *Comedia Eufrosina*. Passo a apresentar os cinco aspectos caracterizadores do texto dramático apontados pela autora:

1º - O texto está escrito em forma dialogada. Os diálogos foram concebidos para a representação.

2º - Não aparece o narrador. Ou seja, tudo é dito pelo diálogo das personagens. Uma das características do texto dramático é não ter narração nem narrador e o texto da *Comedia Eufrosina* encontra-se todo redigido em discurso directo. Segundo a teoria tradicional dos géneros “el texto dramático es una composición literária en la que no aparece el autor como intermediário, sino solo los personajes que desarrollan una acción mediante sus diálogos” (Grillo, 2004:28)

3º - Conta com dois receptores. Existe uma comunicação intracénica, mantida entre as personagens/actores e, uma comunicação extracénica, entre personagens/actores e o público.

4º - Está limitado pelas variáveis de espaço e tempo. Porque o discurso teatral só ganha pleno sentido dentro de um espaço determinado, a área de representação, a cena e, um tempo determinado, o da representação. (Ubersfeld, 1989:181)

5º - A sua finalidade é a representação. O acto de representar está implícito nos diálogos e contido nas didascálias internas.

De facto, todos estes aspectos se encontram contemplados no texto da *Comedia Eufrosina*. Todo o texto/enunciado tem um espectador como destinatário, não só pelo facto de o autor ter estipulado que as personagens se encontram e falam umas com as outras em situação, mas também pela maneira como elas falam. Mesmo quando a sua situação é estarem sós, como nos monólogos, também, nesse caso, o enunciado é produzido e dirigido para ser presenciado, visto e ouvido por um espectador. Para tanto “basta que sepamos leer en ella el texto dramático, esto es, que la leamos como obra de teatro y no de la misma forma que una novela o un poema, o atendiendo no sólo al mundo representado, sino también al *modo* de representarlo”. (García Barrientos, 2003: 33)

10ª razão – A escrita dramática de Jorge Ferreira de Vasconcelos

Uma das características da escrita dramática de Ferreira de Vasconcelos, é o português admirável em que estão escritas as suas comédias, através do qual aspira a focalizar a atenção do potencial espectador que, recebendo as palavras pelos ouvidos e pela vista, testemunha a conversão dos conteúdos em imagens e emoções “encarnadas” por seres vivos (Alonso de Santos, 1999:311). A plasticidade da palavra em Jorge Ferreira de Vasconcelos é de tal ordem que, ao lermos o texto, somos levados a visualizar mentalmente a cena. A sua escrita transporta-nos de imediato a uma situação de representação, ao teatro, onde as palavras são

consequentes em acções, não se limitando a “dissertações” narrativas, pelo que o seu destino é teatral.

Não há didascálias explícitas. Como vimos, o texto oferece, insistentemente, indicações internas, seja do espaço, seja do tempo ou da acção, através de didascálias implícitas e incorporadas na própria enunciação das personagens como, por exemplo, quando Cariophilo diz “lavejo assomar Philtra, já se me ri” ⁴²⁷ (40:29-30), ou na fala interpelativa de Eufrosina “Que carta he *esta* que tendes no seyo” ⁴²⁸ (244:8-9), oferecendo indicações muito precisas sobre o contexto, a situação, a caracterização da personagem e a visão que dela temos. ⁴²⁹

Através das falas percebemos, também, o movimento das personagens, como acontece no enunciado de Cariophilo na cena 6ª do IV acto, em que somos conduzidos até à casa de Zelotypo sendo dito que este se encontra à janela. O texto informa sobre as acções presentes ou passadas. Por exemplo, quando Zelotypo está a tocar viola, a acção é indicada pela enunciação do texto, pois é este que vai dando as indicações de como se desenrola a cena.

Também é através do texto que as personagens aparecem no sítio onde precisam de estar, onde foram convocadas para estar, como por exemplo a entrada de Cotrim, no final da peça, que é introduzida na fala de Andrade, que primeiro o menciona, “Melhor andou Cotrim o de Cariophilo” e logo a seguir assinala-o, “este que *caa* ⁴³⁰ vem” (cena 9ª do V acto). Isto mostra que a apresentação das personagens, da situação, do tempo e do espaço se faz em simultâneo, num estilo directo e sem nenhuma mediação, ou seja, “se trata de una configuración textual privativa de la obra dramática, completamente distinta a la de la narración”. (García Barrientos, 2003:43)

11ª razão – Canône de Comédia ⁴³¹

Na *Comedia Eufrosina* encontramos todos os atributos do género cómico. O tema é simples: Zelotypo ama uma donzela formosa e rica, de classe superior, que não lhe estava destinada. Zelotypo força esse destino. Para Alonso de Santos, uma das colunas principais de

⁴²⁷ Sublinhado meu.

⁴²⁸ Sublinhado meu.

⁴²⁹ Sobre a caracterização do funcionamento das didascálias no texto de teatro, remeto para o estudo de Sanda Golopentia e Monique M. Thomas em *Voir les didascalies*.

⁴³⁰ Sublinhado meu.

⁴³¹ Remeto para a III Parte - 1. A história da comédia clássica greco-latina. Evolução do género.

apoio em que se baseiam as comédias de todos os tempos é a relação amorosa entre os humanos e as contrariedades que esses amores originam, que vão da alegria à tristeza. Na história dos amores de Zelotypo por Eufrosina encontramos o que Alonso de Santos chamou de “relación amorosa-conflitiva entre el mérito personal y el linage, biens económicos, etc.,”. O cortesão Zelotypo, jovem “com muchos méritos”, “ama a una joven de clase superior, lo que hace su amor imposible teóricamente, pero posible finalmente gracias a esos méritos” (Alonso de Santos, 1999:467-8). Esta *transgressão*, em que o mundo fica às avessas e em que o transgressor sai triunfante, parece ser, desde o teatro grego, a base do género cómico.

A Comédia tem como finalidade provocar o riso. A trama é mais complicada que a da tragédia e com frequência se estabelece o equívoco. Já tive a oportunidade de analisar uma cena na qual o recurso dramático do equívoco, foi usado e explorado até à sua *resolução* em palco, tal como foi mostrado alguns exemplos em que nosso comediógrafo recorre ao *aparte*, rompendo a ilusão cénica, através da aproximação e do diálogo directo da personagem com o público.

A Comédia é mais crítica do que a Tragédia, e encerra um enorme potencial subversivo e bem sabemos como se encontra no texto da obra uma voz de crítica social acutilante.

As comédias tratam de assuntos menores, banais, em que se utiliza um tom ligeiro, vulgar, um estilo humilde, com personagens imperfeitas, terminando com um final feliz.

As personagens não são príncipes nem reis, mas são de classes inferiores ou médias, encontrando-se à mesma altura ou num plano inferior ao do dramaturgo, pelo que este não mostra nenhum tipo de reverência perante elas, como por exemplo, as personagens dos cortesãos Zelotypo e Cariophilo, que correspondem ao universo social de Jorge Ferreira de Vasconcelos. Ao tratar de acontecimentos do quotidiano, o seu tratamento permite uma maior cumplicidade com o espectador. Mais, os amores contrariados entre dois jovens é matéria próxima de um público de todos os tempos.

Na Comédia, o final é sempre feliz, como já foi referido. Também na nossa *Comedia Eufrosina* a última cena é de festa. É de festa e de reconciliação do espectador com os valores morais e sociais, provocando uma sensação agradável e uma situação de “humor e deleite”, segundo a feliz expressão de Alonso de Santos.

Do ponto de vista formal, a *Comedia Eufrosina* também está conforme a preceptiva do Renascimento para o género cómico, segundo os preceitos de Horácio, segundo o qual as obras dramáticas deveriam estar divididas em 5 actos. Tem a *Comedia Eufrosina* 5 actos, que por sua vez, se desdobra em cenas. A cena entendida como o lugar/espço onde se desenvolve

a representação dos actores, o lugar do confronto das personagens, o lugar dos incidentes mas, que designa também “une séquence du texte théâtral” (Ubersfeld, 1996:74), correspondendo ao discurso situado entre as entradas e saídas das personagens. Por fim, a expressão final apresentada pelo pai de Eufrosina, *Vos valete et plaudite*, corresponde à forma habitual de terminar as comédias, apelação que entra perfeitamente no canône da comédia.

Pelo atrás exposto, tudo concorre para poder afirmar que o texto da *Comedia Eufrosina* responde, completamente, ao canône da comédia renascentista.

12ª razão – A biblioteca teatral na *Comedia Eufrosina*

A biblioteca teatral de Jorge Ferreira de Vasconcelos usada na *Comedia Eufrosina* é muito rica e bem merecia um trabalho de investigação. Assinalo aqui 28 referências a autores dramáticos, conceitos e expressões que imediatamente nos remetem para o Teatro, embora o contexto em que esses autores e essas expressões aparecem, nem sempre diga apenas respeito ao universo teatral. De qualquer maneira, não pode haver dúvidas de que, ao usar essas expressões e conceitos, Jorge Ferreira de Vasconcelos está no âmbito do Teatro, envolvendo e inserindo a sua obra num género que conhece e domina bem. Ao longo da comédia encontramos:

Logo no *Proemio*, a referência a **Vitruvio** – mencionado a propósito de um episódio que este conta sobre o arquitecto Dinocrates. Temos depois **Mercurio** – Personagem de teatro; e as noções de **Figuras da comedia; Autor ou representador**. Encontra-se a designação de **Prologo** – Termo usado em dois sentidos: como função e como parte estrutural de uma comédia, de **Scena** – “E pois venho em feyção de seruir aa scena” (4:6-7); **Davo** – “Dauo sou e nam Edipo” (5:6). Uma conhecida sentença que provém de Terêncio “Sou. Davo, não Édipo”, da obra *A Moça que veio de Andros*; a designação de **Comedia** – “Aretusa e comedia no mais maçorral estilo” (7:6-7); de **Partes**⁴³² – “Tem as primeiras partes Zelotypo cortesão” (9:15); de expressões com nítida herança teatral como **Riso megariço** - “Oo senhor não me enfadeis com esse riso megariço” (22:1-2), uma óbvia relação com a cidade de Mégara na Sicília e com a origem da comédia; ou, **Sosia de Plauto** – “como quem se vee tam estranho de si que se desconhece qual o Sosia de Plauto”. (20:11-12); **Teofrasto** – “Por isso tinha razão Teofrasto em chamar a fermosura engano mudo” (30:22-23), o pai dos caracteres;

⁴³² Partes,-orum – O papel que representa um actor numa obra de teatro. “El papel designa tanto el conjunto de texto dramático como la acción escénica que corresponden a un personaje y que assume un actor” Vázquez, 2004:177).

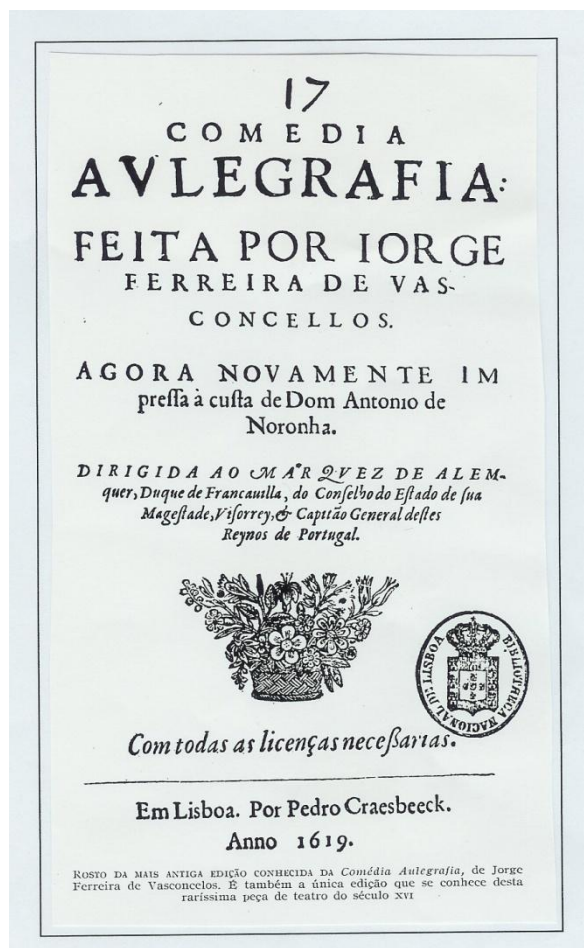
a expressão **Mordedura satirica** (77:8); **Sophocles** – Dramaturgo; **Oracio** – “*Aurum per medios ire satellites*” (104:29); **Philtr** – Ofício de alcoviteira e personagem tipo desde a antiguidade; **Agamenão/euphigena** sua filha; **Edipo**; **Menandro** – “por isso cramaua Menandro. Oo Jupiter que grande mal he a esperança, na sombra della se ateou o amor” (138:5-8), autor de comédias; **Medeia** – Personagem de teatro; **Oracio** – “assi o diz Oracio na arte poetica” (181:4-5); **Tritão de Vitruvio**, que curiosamente aparece na descrição do grande espectáculo de rua, o Torneio de Xabregas de 1550; **Phedra** – “Phedra amou seu enteado” (248:1)⁴³³, personagem teatral; de novo, **Medea** – “Medea matou seu irmão” (251:7-8); **Plauto** – “Por isso diz Plauto com rezão: Que não ha Deos piadoso, que o seja pera com alcouiteyras” (273:2-4); autor de comédias; **Horestes e Herminion** – Personagens de teatro; **Lycurgo** – Licurgo foi o principal responsável pela construção do Teatro de Dionisios em 330 a.C.; **Seleuco** – Figura tratada no teatro, nomeadamente por Camões, ***Vos valete et plaudite*** – Expressão apelativa usada no final das comédias.

... e mais uma razão

Comédia é um termo marcado por uma herança teatral greco-latina. Está associado a Plauto e a Terêncio. O autor e os receptores partilhavam a referência à comédia clássica. Os receptores ao lerem este título esperavam ver cumpridos os seus preceitos. Quando um autor se comprometia a pôr no título um determinado género, não podia mentir. Há, pois, que atender às intenções do autor. *Comedia Eufrosina* lhe chamou Jorge Ferreira de Vasconcelos. Se o autor lhe chamou comédia, porque não o será?

⁴³³ Na *Comedia Ulysippo* encontra-se uma personagem com o nome de Hypolito.

3. – Comedia Aulegrafia



Frontispício da editio princeps em 1619

Nota prévia – Na análise deste texto dramático foi usado o texto da edição seiscentista da *Comedia Aulegrafia* de 1619. Procedi à numeração das linhas de 5 em 5 para facilitar o acesso aos exemplos mencionados. Não foram contabilizados os títulos correntes e os reclames, mas foram contadas as linhas brancas. Conforme o uso na época, Jorge Ferreira de Vasconcelos, ao longo do texto, altera a grafia dos nomes e doutros vocábulos, acontecendo que, na mesma linha, podemos encontrar a mesma palavra com grafias diferentes. Optei pela transcrição diplomática nas citações, donde o surgimento de discrepâncias que já figuram no texto da obra. Prescindi de grafar o “s” com haste longa uma vez que não dispunha desse caractere e quanto ao “q” com um til será apresentado como “q[ue]”.

3.1. – Elenco dos actos, cenas e das personagens da *Comedia Aulegrafia*

Prologo Momo

I ACTO

- 1ª Cena – Grasiel de Abreu, Rocha
- 2ª Cena – Grasiel de Abreu
- 3ª Cena – Rocha
- 4ª Cena – Rocha, Cardoso
- 5ª Cena – Grasiel de Abreu, Rocha
- 6ª Cena – Rocha, Mulato
- 7ª Cena – Dinardo Pereira, Cardoso
- 8ª Cena – Dinardo Pereira, Grasiel de Abreu
- 9ª Cena – Aulegrafia, Filomela
- 10ª Cena – Dinardo Pereira
- 11ª Cena – Dinardo Pereira, Aulegrafia
- 12ª Cena – Aulegrafia, Dinardo Pereira, Melicia Fontes
- 13ª Cena – Dinardo Pereira
- 14ª Cena – Rocha
- 15ª Cena – Dinardo Pereira, Rocha

I I ACTO

- 1ª Cena – Germinio Soares, Artur do Rego
- 2ª Cena – Aulegrafia, Filomela
- 3ª Cena – Germinio Soares, Artur do Rego, Aulegrafia, Filomela
- 4ª Cena – Germinio Soares, Artur do Rego
- 5ª Cena – Aulegrafia, Filomela
- 6ª Cena – Dinardo Pereira, Grasiel de Abreu, Aulegrafia
- 7ª Cena – Aulegrafia, Dinardo Pereira
- 8ª Cena – Grasiel de Abreu, Dinardo Pereira
- 9ª Cena – Agrimonte, Artur do Rego, Germinio Soares
- 10ª Cena – Artur do Rego, Germinio Soares

III ACTO

- 1ª Cena – Dinardo Pereira, Grasiel de Abreu, Rocha, Cardoso
- 2ª Cena – Filelfo Correa, Dinardo Pereira, Grasiel de Abreu
- 3ª Cena – Filelfo Correa, Grasiel de Abreu
- 4ª Cena – Aulegrafia, Filomela
- 5ª Cena – Dinardo Pereira, Filomela
- 6ª Cena – Dinardo Pereira, Grasiel de Abreu

IV ACTO

- 1ª Cena – Germinio Soares, Artur do Rego
- 2ª Cena – Dom Ricardo, Dom Galindo, Germinio S., Artur do Rego, Xarales, Miranda
- 3ª Cena – Germinio Soares, Artur do Rego
- 4ª Cena – Aulegrafia, Germinio Soares, Artur do Rego, Filomela
- 5ª Cena – Germinio Soares, Artur do Rego
- 6ª Cena – Grasiel de Abreu
- 7ª Cena – Dinardo Pereira
- 8ª Cena – Dinardo Pereira, Grasiel de Abreu

V ACTO

- 1ª Cena – Germinio Soares, Artur do Rego
- 2ª Cena – Germinio Soares, Aulegrafia
- 3ª Cena – Germinio Soares, Artur do Rego
- 4ª Cena – Dinardo Pereira, Artur do Rego
- 5ª Cena – Artur do Rego, Dinardo Pereira
- Cena última – Dinardo Pereira, Grasiel de Abreu, Cardoso, Rocha

[Epílogo] Momo

3.2. – Análise da estrutura externa do texto

A *Comedia Aulegrafia* é o título da que vulgarmente se considera como a terceira comédia de Jorge Ferreira de Vasconcelos. Trata-se de uma edição póstuma dada à estampa por Dom António de Noronha, genro do comediógrafo, em formato in 4º com 186 folhas, impressa por Pedro Craesbeeck, em Lisboa, no ano de 1619. A recente investigação sobre um manuscrito da comédia que se encontra na Real Biblioteca de Palácio, em Madrid, vem revelar um texto diferente da impressão seiscentista que seguimos aqui.⁴³⁴

Tal como havia acontecido na *Comedia Ulysippo*, na 2ª edição de 1618, vem indicada a autoria no rosto da edição; também nas licenças, como na dedicatória o nome de Jorge Ferreira de Vasconcelos vem mencionado, o que mostra bem o propósito de Dom Antonio de Noronha de publicitar o nome do seu sogro.

Na folha seguinte à folha do rosto, encontram-se os textos: *Revista do Revedor*, *Taxa e Erratas* e, no verso, as quatro *Licenças*. Em todas elas vem a designação de “Comedia”. Aparece ainda uma dedicatória endereçada “ao Marquez de Alemqver, Dvque de Francauilla, do conselho do estado de sua Magestade, Visorrey, & Capitão General destes Reynos de Portugal”, assinada por Dom Antonio de Noronha, genro de Vasconcelos. Na folha seguinte encontra-se um pequeno texto sobre o facto de Jorge Ferreira de Vasconcelos nunca ter posto o seu nome nas obras, justificando o *Epigrama* laudatório, em latim, de Diogo de Teive.

A folha 1 começa com o título da obra, “Comedia/Avlegrafia/De Jorge Ferreira de Vascoencellos/PROLOGO/Autor Momo”. Note-se a propósito que, na folha 1 do manuscrito acima referido, aparece a variante de “Actor Momo”, o que é muito curioso. É intrigante o facto de não se encontrar nesta edição, nem no manuscrito, nenhuma listagem de *dramatis personae* e respectiva condição, aoncontrário do que acontece com as outras duas comédias, onde se pode ler a rubrica “Figuras da comedia”, no caso da *Eufrosina*, ou “Interlocutores”, no caso da *Ulysippo*.

A edição apresenta um *Prologo* e cinco actos, com a peculiaridade de integrar um pequeno texto final à maneira de epílogo e, está estruturada, de um modo bastante diferente das outras duas comédias, como passo a mostrar: o I acto tem o número inusitado de 15 cenas; o II acto tem 10; o III tem 6; o IV tem 8 e por último o V acto tem 6 cenas, com a particularidade da cena 6ª tomar aqui o título de “cena ultima”. Num total de 45 cenas, verificam-se 4 monólogos mas, a cena 4ª do V acto inclui dois monólogos que, em verdade,

⁴³⁴ Vd. II Parte – 2.3. Manuscritos inéditos.

seguindo o critério aplicado noutras partes do texto, deveriam constar como duas cenas independentes.⁴³⁵

Ao longo do texto encontram-se rubricas com os nomes das personagens mas, nos monólogos, não se verifica a existência de indicações cénicas do mesmo tipo das que se encontram na *Eufrosina*: “Filtra alcouiteira soo” ou, na *Ulysippo*: “Parasito soo”. Quanto ao que se convencionou chamar de didascálias, mais uma vez, encontramos-las nas próprias falas das personagens.

Nesta impressão seiscentista, a personagem Dinardo Pereira remata a comédia com uma expressão inabitual: *Vos valete et claudite*. Jean Subirats assinalava a desadequação da frase, cujo resultado não deixa de mostrar uma certa ironia, justificando-o como erro, ou seja, uma eventual gralha tipográfica (Subirats, II, 1982:218). De facto, tinha razão pois, na cópia manuscrita da Biblioteca do Conde de Gondomar encontra-se, efectivamente, a forma habitual de finalizar a comédia clássica, *Vos valete et plaudite*, utilizada pelo comediógrafo nas suas outras duas comédias, o que pressupõe uma concretização cénica e a presença de um público.

A finalizar a comédia, aparece um curtíssimo texto com sete linhas, tendo como indicação a rubrica “Momo”, a personagem do *Prologo*, aqui na função de epílogo, embora, não venha indicado como tal, sendo aliás, um remate e um tipo de texto que nunca apareceu nas outras duas comédias. O texto da comédia finaliza com a fala de Momo dizendo *Lavs Deo*, uma fórmula que encontramos nas edições de autos de Gil Vicente, mas ausente nas outras comédias de Vasconcelos. Note-se que na cópia manuscrita esta expressão não se verifica.

No final da edição aparece o texto “Carta que se achou entre os papeis de Iorge Ferreira de Vasconcellos”, uma composição de 344 versos, já referida na I Parte.

Trata-se de uma edição pouco cuidada. Verificam-se erros de impressão de várias ordens: faltam muitos sinais de pontuação; enganos na distribuição das personagens (ex: f. 56v na linha 6 e na linha 11, ou “Agrimonte” em vez de “Rocha” na cena 1ª do III acto (85v:23); troca de letras, folhas mal numeradas, (f. 53 repetida), verificando-se também, a inexistência de traços de mudança de linha, muitas rubricas no topo da folha estão erradas, muitas letras erradas, palavras com meios espaços entre letras, o que as faz parecer duas palavras, rubricas erradas (por duas vezes lê-se “primeira cena” no I acto), e hesitação quanto à atribuição do nome de algumas personagens como a de Artur que vem mencionado como Anselmo, e outras.

⁴³⁵ Nas outras duas comédias verifica-se em ambas um total de 39 cenas mais o *Prologo*.

3.3. Espaço

3.3.1. – Descrição do espaço

A acção passa-se, segundo a enunciação de Momo, nas “Reaes Casas” da nossa “Provincia lusitana”. Menção a “Paço”, “Mazagão” e “estes bairros”.	Prólogo
I Acto	
Nesta cena não há referências ao espaço. Pela situação, parece ser o espaço interior da casa de Grasiel.	Cena 1 ^a
O espaço é o mesmo da cena anterior.	Cena 2 ^a
A cena passa-se no exterior/rua. Rocha avista Cardoso e diz “Mas he este que lá vejo meu amigo Cardoso? Este he” (9v:22-23).	Cena 3 ^a
Depreende-se que nesta cena, estão numa rua, pela enunciação de Cardoso “estaua naquella traueessa” (10:8) e no final da cena a frase “alonguemos o passo” (15v:3). Há a alusão a outros espaços como Coimbra “estudo Colimbriense” (12v:8), “Corte”, “Paço”, “India”, “casa” e “vila de Alfayates”. No final da cena concluímos que estão à porta de casa “eu subo”.	Cena 4 ^a
A cena passa-se no quarto de Grasiel, porque este diz: “pondeuos no andar da sala (17:23). A cena acaba com Grasiel referindo que vai “passear nas tranqueiras”, espaço exterior, e pedindo que o mulato traga provisões para “casa”.	Cena 5 ^a
Esta cena continua a decorrer no interior da casa de Grasiel, mas num andar diferente. Rocha menciona um espaço exterior quando manda o mulato às compras “Mandese fazer na volta da ribeira” (20v:5-6). O mulato refere alguns espaços exteriores como “porta do mar”, “andar da rua”, “traueessas” e “São Mamede”.	Cena 6 ^a
A cena passa-se num espaço exterior desconhecido e, mais tarde, numa travessa, deduzido pela fala de Dinardo Pereira quando diz que Grasiel “não tardará de vir à traueessa q[ue] ja são horas” (23:19-20). Também são referidos outros espaços como o “Paço” e a “casa”. Quando Dinardo ordena ao criado “vaite para casa” percebemos que a casa de Grasiel é também a de Dinardo.	Cena 7 ^a

A cena começa no mesmo espaço da cena 7ª. Exterior, na travessa, visto que não há qualquer indicação de mudança de espaço. Sabemos que as personagens continuam no exterior, pois no final da cena Dinardo querendo regressar a casa refere “Mas isto são horas de nos recolhermos” (30v:8-9).	Cena 8ª
A cena passa-se na casa de Filomela/Aulegrafia/Paço/Ala feminina, “Ponhamonos a essa janela” (31:2-3) um espaço confirmado no final da cena, quando Filomela diz “Recolhamonos para dentro” (36:4-5). Há referências a espaços como “cidade”, “Paço”, “desta janela” e “trauessa”.	Cena 9ª
A cena passa-se num espaço exterior, na travessa, junto de casa de Filomela/Paço, conforme enunciação da cena 9ª.	Cena 10ª
A cena passa-se à janela de Filomela, (Ala feminina do Paço), pela enunciação de Aulegrafia na cena anterior e porque não há nenhuma referência indicando que esta mudou de espaço. Há nesta cena dois espaços de representação: a janela das mulheres e o exterior aonde se encontra Dinardo Pereira.	Cena 11ª
A cena decorre no mesmo espaço da cena anterior. Pela enunciação é aqui que concluímos que se trata de um espaço no Paço, aonde se encontram as damas. Melicia refere outros espaços quando pergunta se, o que trouxe Dinardo até “aqui” foi estar “enfadado na pousada”. Encontra-se também nesta cena a indicação de como o espaço estava organizado. Melicia acusa Dinardo de ser inconveniente, ao que ele replica “vòs senhora não tendes que rechar com grades em meyo,” (41:4-5), mencionando, assim, a situação real em que eles se encontram. A indicação faz supor que se trata de uma janela chã.	Cena12ª
O espaço desta cena é a rua, deduzido pela sequência do final da cena anterior e, pelo início desta. Rocha menciona que vem do “Paço”.	Cena 13ª
A cena passa-se num espaço exterior, na rua, segundo informação na cena anterior.	Cena 14ª
Aqui, o espaço é o mesmo do final da cena anterior. Quando Dinardo pergunta por Grasidel, Rocha refere que ele está no “Paço” e depois informa que o amo o mandou “à portaria”, espaço que se começa a entender como uma grande porta de serviço para os criados.	Cena 15ª

II Acto

Artur do Rego pergunta a Germinio Soares “tendes algũs amores nesta paragem” e, com a continuação do diálogo e a menção “Querome hir chegando ao pê da janela”(47v-48:26-1), quase no final, constatamos que as personagens se estão a aproximar do espaço de Filomela, a que poderemos chamar a ala feminina do Paço. Menção a “ao perto”, local onde fica Artur e “calhes”.	Cena 1ª
A cena passa-se num espaço interior. Pela enunciação depreende-se que estão à janela, de onde podem ver a rua, pois referem que, “O vedelo assoma là” (51:5).	Cena 2ª
Nesta cena, encontram-se vários espaços. Filomela e Aulegrafia na janela, “Senhor huios, que vem de ca de dentro, quem não queria que vos visse ahi.” (55:8-9), Germinio na rua, junto a essa janela, Artur perto à espera, como na cena 1ª. Menção de que avistam Dinardo Pereira “ao longe”.	Cena 3ª
A cena retoma o espaço exterior aonde se encontra Artur. Pela enunciação “Anday por cà” (55:17) e “Vòs vedes a visagem deste Castelhana que cà vem? Para nòs encaminha,” (56v:12-13) depreende-se que estão na rua.	Cena 4ª
As personagens Filomela e Aulegrafia continuam à janela. Concluimos isto, não só porque nas cenas anteriores elas estavam nesse local mas, também, porque no final da cena Aulegrafia diz “mas vejo ja perto Dinardo Pereira meu afilhado” (59:8-9). Menção a “Paço”, “Corte” e “nestas casas”.	Cena 5ª
Esta cena começa no exterior, enquanto as personagens caminham e depois junto à janela da casa de Filomela “se mal não enxergo naquella janela” (59:17-18). Informação de que “a outra està de dentro”.	Cena 6ª
Esta cena, na sequência da anterior, passa-se junto à janela da casa de Filomela. Aulegrafia está dentro e Dinardo está fora.	Cena 7ª
A cena passa-se no exterior, na rua. Há apenas uma menção a “Paço”.	Cena 8ª
Esta cena é a sequência da cena 4ª. Espaço exterior, rua. Menção a “estas partes”, “Paço” e “pousada”.	Cena 9ª

Não há referências ao espaço, mas as frases “Vamos por aqui...” (75:25) para “mostrar esta rapariga” indica, de imediato, aonde se encontram e que estão a caminhar na rua.

Cena 10^a

III Acto

A acção passa-se na casa, “pousada”, de Grasiel de Abreu e de Dinardo Pereira. Rocha diz “que estes nossos amos fálão largo em casa, & fora vogão pouco,” (86:11-12), e que “leixalos fazer quimeras na pousada”. Há uma referência ao “Paço” como um local onde a vida é “muyto incerta, & tardinheira” (8v:25-26).

Cena 1^a

Continua o mesmo espaço da cena anterior. Há menção a espaços como “pousada”, “hospital”, “hũa janela” e “Paço”.

Cena 2^a

A acção continua na casa de Grasiel como na cena anterior. A menção de Filelfo “querome hir ao Paço” confirma que a casa de Grasiel não é no Paço.

Cena 3^a

A cena passa-se no interior da casa de Filomela/ala feminina no Paço, à janela. Referências a outros espaços como “esta janela”, “està defronte”, “proximo” e “per hy”.

Cena 4^a

Filomela continua à janela e Dinardo Pereira encontra-se na rua.

Cena 5^a

A cena passa-se num espaço exterior. A rua/terreiro, não longe da janela de Filomela. As personagens dirigem-se ao Paço.

Cena 6^a

IV Acto

A cena inicia-se em casa de Germinio Soares enquanto este e Artur do Rego se preparam para a aventura da noite. Depois passa para a rua. No final da cena chegam ao lugar anunciado, ala feminina do Paço, onde percebem que se encontram aí também outros cortesãos “Aqui somos, inda cà temos gête de guarnição,” (120v:20-21) e optam por se aproximarem dos lacaios “Vamonos para junto delle” (120v:20).

Cena 1^a

Esta cena passa-se no exterior, junto à ala feminina do Paço, “Parece que deuem agora vir da mesa de sua Alteza” (125v:5-6). Outras referências a espaço: “Eu tomara agora ali a senhora Dona Claudia” (133v:25-26) e a menção às janelas “a guarda que lhe vem fechar as janelas” (134v:11-12). Também o criado Xarales se refere a “mi tierra”.

Cena 2^a

Pela análise interna do texto, a acção continua no mesmo espaço da cena anterior mas, aparece implícito um outro espaço, pela enunciação “Vou fazer sinal para saber se são vindas” (135v:9-10), o que quer dizer que Germinio se aproxima da ala feminina. Menção a “daquella banda à minha vista”, o local aonde Artur fica à espera.	Cena 3 ^a

Continuamos no mesmo espaço da cena anterior. Há aqui três espaços contíguos: o da acção entre Germinio e Aulegrafia/Filomela, o de Artur, por perto a vigiar, e dentro de casa, o de Aulegrafia com Filomela. Dentro de casa há dois espaços, o de Aulegrafia que se mostra a Germinio “Ah, senhor, estays ahi?” (136v:7), e o de Filomela que se esconde de Germinio.	Cena 4 ^a

Esta cena passa-se no mesmo lugar da cena 3 ^a deste acto, o espaço em que Artur do Rego ficou de vigia.	Cena 5 ^a

Não há referências que permitam identificar o local em que a acção da cena decorre. No entanto, pela análise das cenas seguintes, presumimos que se passa num espaço exterior.	Cena 6 ^a

Não há referências explícitas que indiquem onde se passa a acção, mas como Dinardo Pereira, no final, vê Graside “Cà o vejo. Quero ver que diz” (144v:25), depreende-se que se passa num espaço exterior, na rua.	Cena 7 ^a

A cena passa-se no mesmo espaço do final das duas cenas anteriores, deduzido pela sequência das referidas cenas. Exterior. Rua.	Cena 8 ^a

V Acto

Não há referências ao espaço da acção. Germinio refere que “lhe falei ontem na portaria” como local visitado no dia anterior. Há também, uma referência à Índia. Pela enunciação, a acção decorre perto da ala feminina como já aconteceu em outras cenas anteriores.	Cena 1 ^a

Pela análise do texto e da situação, conclui-se que a cena se passa no exterior da ala feminina, aonde se encontra Germinio, e no espaço interior onde se encontra Aulegrafia.	Cena 2 ^a

A cena passa-se num espaço exterior. O mesmo da cena 1 ^a , perto da ala feminina. Germinio vai encontrar-se com Artur.	Cena 3 ^a

Não há referências ao espaço, mas deduzimos pelo texto que é um espaço exterior. Na verdade, trata-se de dois espaços diferentes, visto que as duas personagens vêm de pontos diferentes.

Cena 4^a

A acção da cena começa junto ao espaço “palaceano”, a ala feminina, no exterior, “sempre vos acharão nestes lugares taes, & com o furto nas mãos as mays das vezes:” (156: 19-21). Depois há menções ao “Paço”, “Corte”. “Lisboa” , “India” e “pousada”. No final da cena é referido que Artur se irá mudar para “Valuerde”.

Cena 5^a

A cena começa num espaço exterior, prosseguindo depois para a casa de Grasiel e de Dinardo “Voume buscalo logo, (...) na pousada deue estar” (170:21-22). Também há a menção a “camara” e ao “Paço”.

Cena Ultima

Não há nenhuma referência a espaço, mas depreende-se que se passa no mesmo espaço em que apareceu ao início a personagem Momo, ou seja, nas “Reaes Casa”.

[Epilogo]

3.3.2. – Quadro síntese do espaço

Prólogo Reais Casas Interior ou Exterior				
I Acto	II Acto	III Acto	IV Acto	V Acto
Cena 1ª	Cena 1ª	Cena 1ª	Cena 1ª	Cena 1ª
Não há referências Casa de Grasidel	Espaço Exterior Travessa	Casa de Grasidel	Espaço Exterior/Rua Ala Feminina Exterior	Espaço Exterior Perto da Ala Feminina
Cena 2ª	Cena 2ª	Cena 2ª	Cena 2ª	Cena 2ª
Mesmo espaço da cena anterior	Ala Feminina Interior Janela	Casa de Grasidel	Espaço Exterior da Ala Feminina	Espaço Exterior Ala Feminina Janela
Cena 3ª	Cena 3ª	Cena 3ª	Cena 3ª	Cena 3ª
Espaço Exterior Rua	2 Espaços Exteriores Ala Feminina Janela/Interior	Casa de Grasidel	Espaço Exterior (2 espaços exteriores diferentes)	Espaço Exterior Perto da Ala Feminina
Cena 4ª	Cena 4ª	Cena 4ª	Cena 4ª	Cena 4ª
Espaço Exterior/Rua Casa de Grasidel Exterior	Espaço Exterior Rua	Ala Feminina Janela	Os mesmos espaços da cena anterior Ala Feminina Interior	2 Espaços Exteriores
Cena 5ª	Cena 5ª	Cena 5ª	Cena 5ª	Cena 5ª
Casa de Grasidel Interior/Quarto	Ala Feminina Janela	Ala Feminina Janela/Rua	Não há referências 2 Espaços Exteriores diferentes	Espaço Exterior Ala Feminina
Cena 6ª	Cena 6ª	Cena 6ª	Cena 6ª	Cena Ultima
Casa de Grasidel Interior/Sala	Espaço Exterior Ala Feminina Janela/Interior	Espaço Exterior Rua	Não há referências Espaço Exterior/Rua	Espaço Exterior Casa de Grasidel Interior
Cena 7ª	Cena 7ª		Cena 7ª	Epílogo
Espaço Exterior Travessa 2 espaços	Espaço Exterior Ala Feminina Janela		Não há referências Espaço Exterior/Rua	Não há referências
Cena 8ª	Cena 8ª		Cena 8ª	
Espaço Exterior Travessa	Espaço Exterior Rua		Não há referências Espaço Exterior/Rua	
Cena 9ª	Cena 9ª			
Ala Feminina Paço Janela	Espaço Exterior Rua O mesmo espaço da cena 4ª			

I Acto	II Acto
Cena 10ª	Cena 10ª
Espaço Exterior Travessa	Não há referências Espaço Exterior/Rua
Cena 11ª	
Espaço Exterior Ala Feminina Janela	
Cena 12ª	
Mesmo espaço da cena anterior	
Cena 13ª	
Espaço Exterior Rua	
Cena 14ª	
Espaço Exterior Rua	
Cena 15ª	
Espaço Exterior Rua	

3.3.3. – Análise e interpretação do espaço

É pela enunciação das personagens (disdiscálias internas) que se consegue determinar onde tem lugar a acção da *Comedia Aulegrafia*, dado que não se encontram no texto rubricas.

Os espaços representados na *Aulegrafia* são: a casa de Grasiel/Dinardo Pereira (interior e exterior); o espaço de rua/travessa; a janela de Filomela/Aulegrafia, com três espaços dramáticos: a janela, atrás da janela e à frente da janela, sendo que esta dá para um exterior, talvez um terreiro e, por fim, diversos espaços urbanos indiferenciados.

No *Prologo*, o espaço da representação, espaço partilhado por actores e assistência, fica conhecido, dado que, Momo nos informa de que a acção da comédia se vai desenrolar no local onde este e a assistência se encontram: nas “Reaes casas”.⁴³⁶

No I acto, a acção inicia-se na casa de Grasiel/Dinardo Pereira, continua na rua e, nas cenas seguintes, decorre na ala feminina do Paço, na janela de Filomela/Aulegrafia/Melicia, e na rua. Na casa de Grasiel, a acção é representada em dois espaços interiores distintos.

No II acto, grande parte das cenas continuam a passar-se na janela de Filomela/Aulegrafia mas, algumas cenas são passadas na rua, perto da janela.

No III acto, verifica-se a existência de três espaços: A casa de Grasiel/Dinardo; a janela de Filomela /Aulegrafia e, a rua ou terreiro, onde interagem as personagens masculinas.

No IV acto, a acção passa-se num espaço exterior (terreiro) e à janela do Paço, na ala feminina. Na cena 4ª, a acção desdobra-se em três espaços dramáticos: o exterior da janela onde se encontra Germinio Soares, o novo pretendente de Filomela, a janela propriamente dita, a mesma janela desde o I acto, mas que agora se prolonga para um interior, os bastidores onde se encontra Filomela escondida. Um exemplo de aproveitamento muito teatral do espaço cénico, numa situação em que o espectador sabe mais do que algumas das personagens.

O V acto, quase todo se passa no exterior, perto da ala feminina do Paço, com excepção da cena última que, retoma o interior da casa de Grasiel/Dinardo Pereira, exactamente o espaço da cena 1ª do I Acto da comédia.

Há um simbolismo no “Paço” e na “janela” que merecem uma especial atenção.

⁴³⁶ Veja-se informação detalhada, um pouco mais à frente, no ponto 3.6.1. Questões de enunciação no *Prologo* da *Comedia Aulegrafia*.

1º. O Paço. Espaço geográfico/espço dramático/espço simbólico.

Toda a acção da comédia gira em torno do Paço. Porta de entrada na Corte, na vida pública e nos sucessos ou insucessos na carreira e nos negócios do mundo. Este lugar aparece como espaço aludido na *Eufrosina*, numa mistura de fruição, galanteria, jogo de influência/clientelismo e corrupção, tal como na *Ulysippo*, cuja acção se passa nas casas e ruas de Lisboa mas, onde o Paço é ainda lugar aludido para onde se vai trata de negócios, de emprego e de tudo. Diferentemente, na *Aulegrafia*, o Paço, é espaço representado/dramático, lugar onde acontece a acção das personagens, onde se desenvolvem as estratégias da caça de amores e da fortuna, já que “he necessario lâcar redes a ventura” (58v:7-8). Toda a comédia decorre em redor do Paço. As personagens femininas, dentro da sua gaiola doirada; as personagens masculinas, sequiosas, carentes do convívio com o feminino, infantilizadas, porque na Corte portuguesa de D. João III não era fácil a convivência com as mulheres. Veja-se a patética situação da cena 2ª do IV acto, uma aventura nocturna exterior que envolve três pares de homens, só porque um deles, anseia pela passagem fugaz de uma dama pelos corredores das varandas. Por isso, as personagens masculinas tornam-se reféns da mulher que faz o trabalho de mediação entre os sexos, e que, se vai tornando como que uma instituição imprescindível da intriga amorosa. A aproximação dos sexos deixa de passar-se entre um homem mas e uma mulher, para ser entre muitos homens e uma intermediária. Em constante e neurótico movimento, os homens deambulam em idas e vindas, à espera de uma oportunidade. Para eles, a porta dessa oportunidade, é a janela da *Aulegrafia*.

2º. A janela. Espaço geográfico/espço dramático/espço simbólico

Nunca poderemos saber qual a janela que sustentava a imaginação de Jorge Ferreira de Vasconcelos, na *Aulegrafia*. Mas, seguramente, o lugar mais emblemático do cenário da comédia, corresponderia a uma, das muitas, que ornamentavam as varandas do Paço de Lisboa, um cenário de beleza e do poder da realeza que Filipe I, um pouco mais tarde, magnificou. Das janelas das varandas do Paço se via o mundo para fora, e do terreiro do Paço, se cobiçava o mundo de dentro. A janela da *Comedia Aulegrafia* é habitada por Aulegrafia, a intriguista-mor, pois é sempre ela que lá encontramos. Uma janela donde se vê e se é visto mas, por detrás dela, existe outro espaço, os bastidores da janela, e onde se esconde a Filomela, falando sem ser vista, e outro ainda, os bastidores dos bastidores, que não vemos,

mas que sabemos amplamente ocupados e minados pelas intrigas da personagem que dá nome à comédia.

E se a janela de Tomar personifica, no plano da Estética e da Arte, um dos mais belos resultados da aventura portuguesa pelo mundo, a janela aulegrafiana é, no plano do teatro, a personificação do que de pior pode ser produzido no Torrão do Paço.⁴³⁷ Jorge Ferreira ao compor esta comédia, capta e amplia, com o seu olhar teatral, os vícios do micro-mundo áulico quinhentista, feito de mentira e de intriga.

E porque, igualmente, nesta comédia se não pode respirar, a Índia continua presente como pano de fundo, como espaço a habitar. Diz Artur do Rego: “Eu, querendo Deos, hirey à India” (161v:18).

Conclusão

Ao longo da leitura do texto vai-se percebendo que as personagens masculinas, correspondendo a o núcleo de Grasiel de Abreu e Dinardo Pereira, vivem na mesma casa. Tal como o espaço dramático da janela aonde vemos aparecer Filomela/Aulegrafia/Melicia corresponde a um outro núcleo, a ala feminina situada no Paço. Pode ainda verificar-se que na maior parte das vezes o espaço de cruzamento e de encontro entre as personagens masculinas é na “travessa”, espaço público, a que corresponde um terceiro núcleo. As visitas dos cortesãos às damas do paço ocorrem numa janela com grades e os criados encontram-se na portaria, mas este último é apenas espaço aludido e não dramático.

A análise do espaço dramático da *Comedia Aulegrafia* permite perceber como nesta obra e, igualmente, nas outras duas comédias, nos deparamos com um espaço múltiplo, espaço cenográfico fixo mas representando diversos locais, tal como se encontra nos modelos de espaço teatral renascentista, trabalhados por Sebastião Serlio para a *scena comica* e inspirados no livro de Vitruvio. Um modelo seguido pelos humanistas, restaurando a memória da representação da antiguidade.⁴³⁸

⁴³⁷ Note-se que a palavra “janela” é a que mais aparece no texto da *Aulegrafia*.

⁴³⁸ Vd. III Parte - 1.4. O Espaço cénico nas comédias do Renascimento.

3.4. Tempo

3.4.1. – Descrição do tempo

A acção passa-se um ano depois das discussões sobre a edificação da fortaleza de Mazagão.	Prólogo
I Acto	
Não há referências que indiquem o tempo da acção desta cena.	Cena 1ª
Através da enunciação, continua o tempo da cena anterior.	Cena 2ª
A cena passa-se depois de Rocha ter deixado Grasidel na cena 1ª, e após ter estado em casa de Filomela. Agora está de regresso a casa.	Cena 3ª
Nesta cena não há referências que nos permitam identificar qual o tempo representado. No entanto, pela enunciação é possível concluir que se trata da continuação do tempo da cena anterior. Cardoso refere que quer embarcar “este Março”, o que nos leva a pensar que a cena se passa no princípio do ano. Rocha diz que há “dez annos” que está ao serviço de Grasidel e menciona ainda um tempo na frase “Nossos amos saõ no Paço, he horas de se virem.” (14:12-13). Pelo que atrás foi exposto, não é possível dizer, concretamente, em que momento do dia a cena se passa.	Cena 4ª
Nesta cena temos a continuação do tempo da anterior. No final, Rocha menciona que irá “esta tarde” falar com Dorothea e Grasidel informa que irá passear “antre lusco, & fusco.” (19v:5) e que voltará com Dinardo “a deshoras”.	Cena 5ª
Continua o tempo da cena anterior. Menção a “noite”.	Cena 6ª
Nesta cena estamos no mesmo dia das cenas anteriores. Um pouco mais tarde “neste antre lusco, & fusco” (22:19). Menção a “noute calma”	Cena 7ª
A acção decorre na continuação do tempo da cena anterior, que é entre o lusco e fusco e a noite. Há uma menção ao tempo feita por Dinardo, relativamente à zanga entre Grasidel e Filomela “não ha tres dias que estaueis muyto amigos?” (26v:21). No final da cena Dinardo lembra que “he tarde” e que “amenhã” falará com sua prima.	Cena 8ª

A acção desta cena passa-se no dia seguinte ao da cena 8ª, deduzido pela articulação da enunciação destas duas cenas. Também Filomela se refere a que “noutro dia” falou com a tia sobre Germinio Soares. Este outro dia, reporta-se ao início da intriga architectada por Aulegrafia, quando esta mente acerca de outros amores de Grasiel. Filomela defende-se das propostas que Aulegrafia lhe faz, referindo que “Eu ha annos que quero bem a Grasiel de Abreu” (33v:14-15).

Cena 9ª

Nesta cena, continua o tempo da cena anterior. Sabemos, pela enunciação de Dinardo “Quero ver por esta sesta”, que a acção acontece pela tarde.

Cena 10ª

A cena decorre na sequência da cena anterior. Aulegrafia refere que “ha mil annos” não vê Dinardo por ali. Refere-se a ter perguntado por ele “não menos de hoje” . Dinardo explica que “averà dez dias” tem estado doente.

Cena 11ª

Continuação do tempo da cena anterior, ligeiramente mais tarde.

Cena 12ª

Continuação do tempo da cena anterior. Quando Dinardo menciona o desejo que tem de falar com Melicia com mais liberdade, utiliza uma alusão ao tempo “se eu chego a armala q[ue] me fale de noute, não ha mays na vida” (41v:10-12).

Cena 13ª

A cena decorre simultaneamente à cena anterior.

Cena 14ª

Nesta cena temos a continuação do tempo das duas cenas anteriores.

Cena 15ª

II Acto

Não há referências ao tempo, mas pela leitura das cenas posteriores concluímos que esta se passa alguns dias depois do I acto.

Cena 1ª

Não há qualquer referência que indique o tempo da cena, mas conseguimos deduzir que esta decorre, pelo menos, alguns dias depois da cena 9ª do I acto. Há uma menção ao tempo quando Aulegrafia refere “q[ue] dias ha” que sofre as importunações de Germinio e, outra em, que Filomela pergunta, acerca dele “Falouuos elle mays depouys do outro dia?” (50:25-26).

Cena 2ª

Continua o tempo da cena anterior.	Cena 3 ^a
Continua o tempo da cena anterior.	Cena 4 ^a
A cena decorre na sequência do tempo da cena 3 ^a . Depreendê-mo-lo pela enunciação, porque não existe nenhuma referência ao tempo. Podemos considerar que é um tempo simultâneo ao da cena 4 ^a , visto que ambas se passam na sequência da cena 3 ^a . Aulegrafia refere-se a Germinio como “somos almas de muyto tempo”.	Cena 5 ^a
Não há referências ao tempo. No entanto, sabemos que esta cena se passa na sequência do tempo da cena anterior porque, Aulegrafia fala com Dinardo e, no final da cena anterior, havia referido que “mas vejo ja perto Dinardo Pereira meu afilhado” (59:8-9).	Cena 6 ^a
Não há referências ao tempo mas, pela análise interna do texto, podemos deduzir que decorre na sequência da cena anterior.	Cena 7 ^a
Continua o tempo da cena anterior.	Cena 8 ^a
Continua o tempo da cena 4 ^a . Informação de Agrimonte dizendo que está “a quinze dias” na cidade e, que, “mañana yo vendrè”.	Cena 9 ^a
Não há referências ao tempo, mas pela leitura do texto, depreendemos que é a sequência do tempo anterior.	Cena 10 ^a

III Acto

Pela análise da enunciação, a acção decorre à hora do jantar “o jantar està para dous toques? Que eu, de vossa licença, tragolhe gana. Roc. Inda tem vagar: antretanto pode fazer sonetos” (84:5-8). Há outra referência a tempo mencionada por Cardoso e relacionada com Dinardo e Melicia de Fontes “não velariamos toda a noute, & sabey que ella o traz braza” (87v:9-10).	Cena 1 ^a
Continua o tempo da cena anterior.	Cena 2 ^a
Continua o tempo da cena anterior, deduzido pela sequência das cenas.	Cena 3 ^a

Não há referências ao tempo real da cena, mas há uma menção feita por Aulegrafia quando diz a Filomela que “prometilhe falarmoslhe esta noute” (104v:1), informação que virá a ser útil como referente para a ordenação e relação entre cenas.	Cena 4 ^a

Continua o tempo da cena anterior, deduzido pela sequência das cenas.	Cena 5 ^a

Continua o tempo da cena anterior.	Cena 6 ^a

IV Acto

A cena passa-se à noite “Vedes que graciosa noute?” (117:21). Menção a “horas de hirmos”, “nocturnos combates” e por três vezes é dita a palavra “noute”.	Cena 1 ^a

Nesta cena existem várias referências muito precisas quanto ao tempo. Por exemplo, Miranda queixa-se das “màs noutes” que lhe dá o amo Dom Ricardo ou, quando mencionam, o momento da acção ““Senhor não há cousa que chegue a verdes hũa dama à claridade de hũa vela” (125v:7-8), ou quando o criado Xarales se queixa “que pienso que aqui nos tiene de amanecer” (126: 21-22), ou o sacrifício de “vengo ohyr sermones de noche” (132v:15-16) e no final, quando se fecha a janela, através do enunciado “Ora sus, entreguemonos às trevas: não sey que horas são. Xar. Vá a la vna” (134v:12-13).	Cena 2 ^a

Continua o tempo da cena anterior, justificado pela enunciação “Tinhame já morto a tardade destes” (135:12). É-nos dito que “passa da meya noute” (135-135v:26-1). Podemos pensar que a acção se passa no princípio do Outono, pela frase “As noutes vão sendo frias” (135v: 4).	Cena 3 ^a

Continua o tempo da cena anterior, mas vai sendo mais tarde. Há referências a diferentes horas e a última refere serem quatro horas da madrugada. Também Artur se queixa de que “velo toda a noute por paruoices do mundo”, e vai enumerando “Dà três”, “Estas são quatro”, e Filomela diz que “he ja muyto tarde” (139v:8-9).	Cena 4 ^a

Continuação do tempo da cena anterior. É de madrugada “Darà cinco” (141:14).	Cena 5 ^a

Não há referências ao tempo da cena. A enunciação da personagem “ha tantos annos” (143v:23) dá-nos a informação de que a relação de Grasiel com Filomela durava há muito tempo.	Cena 6 ^a
Não há referências ao tempo, mas a acção decorre em simultâneo (tempo paralelo) à cena anterior.	Cena 7 ^a
Não há nenhuma indicação do tempo da acção, mas pela análise do texto continua o tempo das duas cenas anteriores. É-nos dada uma informação geral quando Dinardo refere “Ora daime espaço tè Domingo” (147v:13-14).	Cena 8 ^a
V Acto	
Nesta cena há muitas referências a tempo, como “lhe faley ontem na portaria à boca da noute” (148:18-19) e “Vay em seys meses que foy nossa desauença” (148v:10-11), “este anno”, “estes dias”, “annos de balde”, etc. Pelo que as personagens vão dizendo, sabemos que a cena decorre cerca de 6 meses depois da cena 5 ^a do IV acto. Também ficamos a saber que Germinio Soares falou na véspera com Aulegrafia e “a army a quererme ouir esta noute” (148:20). Donde podemos concluir a cena decorrer durante o dia.	Cena 1 ^a
Não há referências ao tempo da acção, mas presume-se que é dia, pois Germinio informa, na conversa com Aulegrafia, que “esta noute hey de vir falar à senhora Filomela” (152v:3-4).	Cena 2 ^a
Nesta cena continua o tempo da cena anterior. Germinio refere que “Esta noute” haverá reencontro com as senhoras.	Cena 3 ^a
Na cena não há referências ao tempo, mas pela leitura da cena seguinte podemos concluir que esta se passa no dia seguinte ao das três primeiras cenas deste V acto.	Cena 4 ^a
Nesta cena continua o tempo da anterior e passa-se no dia seguinte ao das cenas 1 ^a , 2 ^a e 3 ^a , “que hindo a noute passada” (166v:25). Há a alusão de Dinardo de irem todos “este anno” para a Índia. A menção de “a noute passada” referente ao casamento de Germinio Soares com Filomela. Também há referência a “ontem”, quando Dinardo diz que foi à procura de Artur à pousada deste.	Cena 5 ^a

A cena decorre na sequência da anterior, pela rubrica da cena e pela enunciação. Há menção aos anos de namoro de Grasiel “de tantos annos siruo Filomela,” (173v:8), e também “Hum amor de tanto tempo”.

Cena Ultima

Não há nenhuma referência ao tempo.

Epílogo

3.4.2. – Quadro síntese do tempo

Prólogo Um ano depois da discussão sobre a Fortaleza de Mazagão				
I Acto	II Acto	III Acto	IV Acto	V Acto
Cena 1ª	Cena 1ª	Cena 1ª	Cena 1ª	Cena 1ª
Não há referências	Não há referências Dias depois	Não há referências	Noite Princípio do Outono	6 meses após a cena 5ª do IV acto
Cena 2ª	Cena 2ª	Cena 2ª	Cena 2ª	Cena 2ª
Continua o tempo da cena anterior	Não há referências Dias depois da cena 9ª do I acto	Continua o tempo anterior	Noite Continua o tempo da cena anterior Cerca da 1h	Não há referências Continua o tempo da cena anterior Mesmo dia
Cena 3ª	Cena 3ª	Cena 3ª	Cena 3ª	Cena 3ª
Não há referências Cerca de 1h depois da cena 1ª	Continua o tempo da cena anterior	Continua o tempo anterior	Noite Continua o tempo da cena anterior Passa da meia noite	Não há referências Continua o tempo da cena anterior Mesmo dia
Cena 4ª	Cena 4ª	Cena 4ª	Cena 4ª	Cena 4ª
Não há referências Continua o tempo da cena anterior. Princípio do ano	Continua o tempo da cena anterior	Continua o tempo anterior	Noite Continua o tempo da cena anterior Até às 4h da manhã	Não há referências Dia seguinte
Cena 5ª	Cena 5ª	Cena 5ª	Cena 5ª	Cena 5ª
Continua o tempo da cena anterior. Princípio da tarde	Continua o tempo da cena 3ª Tempo paralelo à cena 4ª	Continua o tempo anterior	Noite Continua o tempo da cena anterior 5h da manhã	Continua o tempo da cena anterior
Cena 6ª	Cena 6ª	Cena 6ª	Cena 6ª	Cena Última
Continua o tempo da cena anterior	Não há referências Continua o tempo das 2 cenas anteriores	Continua o tempo anterior	Não há referências	Continua o tempo da cena anterior
Cena 7ª	Cena 7ª		Cena 7ª	Epílogo
Mesmo dia das cenas anteriores Ao lusco-fusco	Não há referências Continua o tempo da cena anterior		Não há referências Tempo paralelo ao da cena anterior	Não há referências
Cena 8ª	Cena 8ª		Cena 8ª	
Mesmo dia das cenas anteriores Do lusco-fusco à noite	Não há referências Continua o tempo da cena anterior		Não há referências Continua o tempo das cenas 6ª e 7ª Até Domingo	
Cena 9ª	Cena 9ª			
Dia seguinte ao da cena anterior 2º dia	Continua o tempo da cena 4ª do II acto			

I Acto	II Acto
Cena 10ª	Cena 10ª
Continua o tempo da cena anterior 2º dia à tarde	Não há referências Continua o tempo da cena anterior
Cena 11ª	
Continua o tempo da cena anterior 2º dia à tarde	
Cena 12ª	
Continua o tempo da cena anterior 2º dia à tarde	
Cena 13ª	
Continua o tempo da cena anterior 2º dia à tarde	
Cena 14ª	
Continua o tempo da cena 12ª 2º dia à tarde	
Cena 15ª	
Continua o tempo das cenas anteriores 2º dia à tarde	

3.4.3. – Análise e interpretação do tempo

No *Prologo* da Comedia *Aulegrafia*, aparece uma alusão ao tempo de representação ou cénico, o tempo que é vivido e partilhado pelos actores e espectadores pois, Momo afirma que a acção tem lugar um ano depois das discussões sobre a edificação da fortaleza de Mazagão.⁴³⁹

No I acto, até à cena 8ª, a acção decorre no mesmo dia. Um dia inteiro de manhã à noite: o 1º dia. Também é possível deduzir que a acção tem início no princípio do ano porque, a personagem Cardoso refere que o amo quer embarcar “este Março”. A partir da cena 9ª a acção desenrola-se no dia seguinte. Um 2º dia.

O II acto, decorre todo no mesmo dia e “dias depois” do I acto. É interessante observar a relação de tempo/espço que se pode estabelecer entre as cenas 3ª, 5ª e 6ª onde, a noção do tempo, nos é dada pela movimentação da personagem Dinardo Pereira. Vejamos: na cena 3ª, Filomela diz: “Vejo là Dinardo Pereira ao longe, ha de vir diferir aqui” (55:5-6); na cena 5ª *Aulegrafia* refere “mas vejo ja perto Dinardo Pereira meu afilhado” (59:8-9) e no início da cena 6ª, Dinardo declara “se mal não enxergo naquella janela” (59:17-18). Estes três momentos, implicam uma ideia de espço e do caminho percorrido pela personagem, bem como do tempo relativamente curto, nele dispendido. Atrás, já houve oportunidade de falar acerca do espço cénico renascentista e de como a profundidade e a perspectiva aplicadas ao cenário poderiam dar uma resposta satisfatória para estas situações, criando a ilusão teatral através da ampliação do espço.⁴⁴⁰ Por consequência, verifica-se aqui que é através das referências ao espço que percebemos a sequencialidade do tempo e que, se trata de um tempo curto entre as cenas.

Não é possível relacionar o tempo do III acto com o tempo do acto anterior. Mas, pela análise interna do texto, é possível concluir que todo este acto decorre no mesmo dia e, que esse dia, se estende até parte do IV acto.

As marcas do tempo têm também como função ajudar a caracterizar certos estados de espírito das personagens, como por exemplo, o de Dinardo, na cena 1ª do III acto, face a Melicia, através da fala de Cardoso “não velariamos toda a noute”, elucidando sobre o estado

⁴³⁹ Os anos 1541-1542 correspondem à primeira fase da intervenção em Mazagão. Remeto para a II Parte – 1.1. Recepção: 450 anos de leituras, onde é mencionada a proposta de Sylvie Deswarte quanto à datação da *Aulegrafia* escrita, segundo ela, nas datas de 1542-1543, (as mesmas datas que Asensio refere para a composição da *Eufrosina*) ou seja, logo a seguir à *Eufrosina* e antes da *Ulysippo*. António Vilhena havia proposto uma data posterior “entre os anos de 1548 e 1554”, relacionando esta referência com o facto histórico, em 1547, em que Francisco de Holanda discorria sobre o material a usar na edificação da fortaleza de Mazagão.

⁴⁴⁰ Vd. III Parte - 1.4. O Espço cénico nas comédias do Renascimento.

amoroso em que o amo se encontra (87v:9) ou, na cena 2ª, a personagem Filelfo mostrando o seu enorme enfadamento “agora na pousada compassando os rumos de meu enfadamento” (90v:15-17). Através da frase “O jantar està para dous toques”, que se encontra na cena 1ª, é-nos dada a indicação do período em que decorre a acção. Por outro lado, ao utilizar, nesta cena, uma longa conversa com temas vários, Jorge Ferreira de Vasconcelos vai criando a sensação do decorrer do tempo, neste caso, do intervalo até ser servido o jantar.

No IV acto, até à cena 5ª, toda a acção decorre na mesma noite. A cena 7ª é uma cena em que o tempo é simultâneo ao da cena 6ª. Grasidei procura Dinardo no mesmo momento em que Dinardo procura Grasidei. Uma situação que ajuda a criar um tempo de preparação entre os dois monólogos.

As marcas do tempo, “fazem dos dias noutes” ou “velando las noches y durmiendo los dias como morciegalos” (131v:4-5), informam-nos sobre a situação dos criados sujeitos aos desejos inusitados dos amos, pois, segundo o criado castelhano “E toda mi vida ohy predicacion de dia, y aora, por mis pecados, vengo ohyr sermones de noche a mal mi grado” (132v:14-16).

A cena 3ª é uma cena breve mas cheia de indicações temporais. Na cena 4ª, a menção ao tempo está assinalada precisando o tempo hora a hora. Nesta cena, o tempo dramático é referido como sendo muito longo. A cena é frequentemente interrompida pelos comentários de Artur, sendo o mais cómico o da passagem do tempo e o enfadamento e sono de Artur, pontuado pelo assinalar das horas: “Dà tres”, “estas são as quatro”. Durante toda a cena, estes comentários vão-se repetindo, o que provoca um efeito de grande comicidade e permite grandes possibilidades de jogo cénico e de encenação. Um aspecto que, o dramaturgo faz questão de tornar bem perceptível à assistência é o facto de o tempo da representação não coincidir com o *tempo representado*.

No V acto, as três primeiras cenas são passadas num dia, após os seis meses de interrupção do contacto entre Filomela e Germinio, e as três últimas cenas no dia seguinte, logo, o último acto passa-se em dois dias.

Conclusão

No geral, na *Aulegrafia* não se consegue estabelecer um calendário da comédia. No entanto, pelas numerosas referências ao tempo, podemos dizer que a acção começa pelo princípio do ano, antes de Março, e termina seis meses depois, em princípios de Outono, num tempo, como a certa altura se diz, onde “As noutes vão sendo frias” (135v:4). Aqui o tempo é

insistentemente pontuado, sobretudo, pelas idas ao Paço, à ala feminina, pelas refeições e pelas aventuras nocturnas. Não há coincidência entre tempo da fábula e tempo da representação. Verifica-se também uma liberdade, que permite inclusivé, coexistir tempos em paralelo, como é o caso das cenas simultaneas, mas que efectivamente são apresentadas umas depois das outras, uma sucessão que, pela convenção dramática, obriga o espectador a “suspender” o avanço cronológico do tempo.

Em conclusão, a categoria dramática do tempo na *Comedia Aulegrafia*, serve a representação dos fios de intriga que vão sendo desenvolvidos pela acção dramática, não estando elaborada segundo os preceitos da concisão aristotélica que virão mais tarde a ser considerados canónicos.

3.5 Acção

3.5.1 – Descrição da acção

Apresentação de Momo

Momo entra, “já que entro aqui” (1v:3) e inicia o seu monólogo. Apresenta-se e conta a razão de “vir aqui”. Brinca com a assistência, chama a atenção para os seus alforjes, provoca-a, “difficil he não escrever satira”. Introduz a comédia como uma pintura que fala e que “serà representada”, reportando-se a uma acção futura envolvendo “hũa salçada de gente manceba”. No final dirige-se ao público dizendo “fazey conta que vos apresento” uma leitura ampliada da “orbe palenciana”. Informa que irá sair, mas que há-de voltar “eu voume pór de rebuço, & fazerme inuisivel, & tornome logo para vós de soticapa, para saber que julgaes desta inuenção”. Deixa a cena com uma interrogação “quem tangerà o asno?”.

Prólogo

I Acto

Crise. A decisão inesperada de Filomela

Diálogo entre Grasiel e Rocha. Grasiel fala acerca da decisão inesperada de Filomela de acabar a relação com ele. Pede conselhos a Rocha “que farey?”. Rocha sugere que ele vá pedir perdão, e propõe-se ir ver Dorothea “sua donzela”. Grasiel entrega-lhe uma carta para Filomela “Ora vay, & dalhe esta carta, que dê à senhora Filomela” (7v:22-23) e pede-lhe para regressar depressa. Rocha sai.

Cena 1^a

Primeiro lamento de Grasiel

Grasiel fica só e profere um monólogo em que se queixa desta nova situação, a de estar dependente do seu próprio criado “que virà quando quizer, hirà onde quizer, & fará o que quizer,” (8:20-21). Lamenta para si próprio o seu estado de sujeição a uma mulher “perco o sono de noite, o descanso de dia” (8v:5-6). Não consegue compreender do que é acusado por Filomela. Grasiel decide render-se e esperar “Ora verey que faz Rocha, & assi me determinarey.” (9:15-16).

Cena 2^a

Reflexão do criado sobre situação nova. Pequena vingança

Monólogo de Rocha, gozando com o novo estado de sujeição/inferioridade do seu amo Grasiel “agora he hũ cordeiro ante mym, & eu hum gigante cõ elle” (9v:5-6). Rocha avista um amigo e vai ao seu encontro “voume a elle” (9v:23).

Cena 3^a

Encontro dos dois criados

Os dois criados cumprimentam-se. Cardoso explica a Rocha que estava a tentar ver uma rapariga. Dissertam sobre a roda da fortuna e o que coube a cada um. Cardoso interpela Rocha acerca dos outros grupos sociais. Rocha vai respondendo. A pedido de Cardoso, começa a contar a sua história de vida, oferecendo-lhe depois uma reflexão sobre a degradação de ser servidor, assim como aproveita para criticar a quimera da Índia “A India dânos hum rico, mata por elle cento, & empobrece dozentos, & desta maneira corre tudo” (14:2-4). Finalmente, Rocha conta que o amo e a sua dama estão “desauindos sobre certos ceumes, & ella scandalizada” (14:16-17). Relata que visitou Dorothea e “deilhe hũa carta” (14v:9) para entregar a Filomela e que esta recusou a referida carta pois não quer receber mais nada de Grasiel. No fim do diálogo, começam a andar mais depressa “alonguemos o passo” e Cardoso diz “Eu voume ao Paço” e Rocha responde “Deos diante que eu subo” mostrando que entra em casa.

Cena 4^a

Más notícias: Filomela recusou a carta

Rocha entra em casa. Grasiel queixa-se da demora e pergunta por novidades. Rocha responde que está “tudo entornado” e que Filomela não quis receber a carta. Grasiel fica desesperado. Rocha faz humor. Grasiel expulsa-o dali “pondeuos no andar da sala” (17:22). Rocha sai “Assi o faço na mesma hora”. Grasiel lamenta-se. Rocha que está a escutar do lado de fora vai fazendo comentários “Quero ouuir se abranda,” (17v:9-10). Rocha vai intercalando com os seus comentários o monólogo de Grasiel, acabando por ficar preocupado com o seu desespero. Rocha volta a entrar e propõe “deuo hir perder esta tarde sobre acolher Dorothea, & tirar della o fundamento de sua ama” (19v:20-22). Grasiel concorda e informa que “eu hirmehey passear nas tranqueiras”, ordenando que o mulato traga provisões para casa e informando que chegará muito tarde com Dinardo Pereira. Rocha anui “Assi se farà”.

Cena 5^a

Rocha e o mulato: compra de víveres e ajuda com quadrilha

Diálogo entre Rocha e Mulato. Rocha chama o mulato “Ah, monseor comprador?” e manda-o ir à ribeira comprar víveres. O mulato conta a história da sua fuga a um “tauerneiro” até “São Mamede”. Rocha pede ajuda ao Mulato para “enxoualhar hum polhastro” que está no caminho entre ele e Dorothea. O Mulato concorda a troco de algum dinheiro.

Cena 6^a

Dinardo Pereira procura Grasidel de Abreu

Dinardo Pereira informa-nos que vai à procura de Grasidel de Abreu “que deue estar velando seu quarto, ou não tardará de vir à traessa q[ue] ja são horas” (23:18-20). Chama Cardoso “Ah velhaco, ja dormias?”, manda-o a casa ver se Grasidel se encontra lá, entretanto avista-o “Cà me parece que vejo meu amigo: voume a elle” (23v:3-4).

Cena 7^a

Grasidel acusa Aulegrafia de fazer intriga

Dinardo e Grasidel têm uma longa conversa em que este se lamenta de que Filomela não o quer ver mais. Conta a Dinardo que desconfia que “mexericarãome com ella que tinha outros amores” (27v:15-16). Dinardo oferece-se “Leixaime hir falar com minha prima” (29:8-9). Grasidel insinua que “he cilada que me alguém armou, & sabeys de quem me temo? de Aulegrafia, que me foy sempre cõtraria” (29v:5-7). Dinardo promete que também falará com a madrinha Aulegrafia. No final da cena Dinardo refere “isto são horas de nos recolhermos, que ellas deuem ja dormir, que he tarde: amenhã eu descobrirey os portos” (30v:8-10).

Cena 8^a

Aulegrafia confirma a sua intriga. 2º assédio

Diálogo entre Aulegrafia e Filomela. Vão para a janela conversar “Ponhamonos a essa janela”. Toda a acção se passa neste local e no final da cena Filomela vê Dinardo Pereira aproximar-se “Não parece aquelle que là aboca na traessa vosso afilhado” (36:2-3). Filomela sugere a Aulegrafia que se retirem, a fim de não serem obrigadas a falar com ele, visto que o acha “tão sobejo, & enfadonho”. Aulegrafia, pelo contrário, quer falar com ele e não sai da janela. Filomela retira-se dizendo “Ficayvos logo embora”.

Cena 9^a

Dinardo dirige-se para a prima no Paço

Monólogo de Dinardo Pereira. Este vem caminhando na direcção da casa da prima, com a intenção de falar com ela, como havia prometido a Grasidel. Ao aproximar-se do do seu objectivo “Quero hirme chegando” (36v:3), vê que é a madrinha Aulegrafia quem está à janela e, depois de olhar em volta, vai falar com ela.

Cena 10^a

Dinardo fala com a madrinha Aulegrafia

Diálogo entre Dinardo Pereira e Aulegrafia, sua madrinha. Dinardo queixa-se de ter estado doente, ao que a madrinha com ironia replica “poys nas cores do rosto pouco se enxerga” (37:17). Durante a conversa falam sobre a senhora Melicia de Fontes, e Aulegrafia sai para ir buscá-la “esperayme que eu tornarey á própria hora”.

Cena 11^a

Aulegrafia traz Melicia de Fontes a Dinardo

Aulegrafia regressa trazendo consigo Melicia de Fontes para falar com Dinardo “Aqui vola trago à falsa fê preza” (38:11). De seguida, reclama pagamento pelo feito, alegando que “sou pobre”. Retira-se “voume” deixando Melicia com Dinardo. Estes iniciam um diálogo. No final da cena Melicia despede Dinardo “Hiuos que não sey quem vem” (41: 9). Dinardo, já no fim da entrevista, pede-lhe que ela interceda junto de Filomela para que esta o receba, a fim de esclarecer a situação de Grasiel. Despedem-se. Melicia sai.

Cena 12^a

Remorsos de Dinardo

Monólogo de Dinardo Pereira. Vem enlevado do encontro com Melicia mas lamenta ter sido tão pouco amigo de Grasiel “não ha quem faça por amigo como por sy” (41v:17-18). No final da cena avista Rocha “Vejo lâ vir Rocha do Paço, quero saber que vay” (42:8-9) e dirige-se a ele. Este encontro irá acontecer na cena 15^a.

Cena 13^a

Reflexão de Rocha sobre a responsabilidade de Grasiel

Monólogo de Rocha, criado de Grasiel de Abreu, fazendo o ponto da situação. Responsabiliza Grasiel pela atitude de Filomela, pois este “não lhe daua folego com ceumes, & achaques” (42v:6-7). Avista Dinardo Pereira e dirige-se a ele “voume a elle”.

Cena 14^a

Dinardo e Rocha vão encontrar-se com Grasiel

Diálogo entre Dinardo Pereira e Rocha em que, o criado, informa que o amo está no Paço e que o mandou à portaria. Relata as dificuldades com Dorothea dado que, há um pagem “ja valente polhastro, çafaro, & sem penugem destes napolezes esgalgados” (43v:17-18) que anda à volta dela. Dinardo pergunta-lhe quem é ele, Rocha responde-lhe que é da casa de Germinio Soares que, por sua vez, pretende Filomela. No final da cena, vão ambos procurar Grasiel “vamos tèr com vosso amo” (44: 5-6). Saem.

Cena 15^a

Germinio Soares dirige-se para o 1º encontro com Filomela

Conversa entre Germinio Soares e Artur do Rego. O primeiro, fala da sua conquista dizendo que é através de Aulegrafia que chega a Filomela. Continuando no seu passeio, Germinio Soares diz-lhe “Querome ir chegando ao pè da janela, & ver se posso hauer fala, & esperaime ao perto” (47v-48:26-1-2). Mais adiante enuncia que “vou de meyo embuço, bom recacho, & nos bicos dos pès” (48:15-16). A cena termina com os dois a aproximarem-se da janela, para o encontro de Germinio Soares com Filomela e Aulegrafia.

Cena 1ª

3º assédio de Aulegrafia a Filomela

Conversa entre Aulegrafia e Filomela. Aulegrafia retoma a conversa sobre os amores conflituosos com Graside, confirmando que Filomela nunca mais aceitou vê-lo. Aulegrafia continua a tentar convencê-la a aceitar Germinio “Deitay mão de quem vos diga” (49:24). Resistência de Filomela. Quando Aulegrafia parece desistir “amigas como dantes”, Filomela retrocede, acabando por se entregar nas mãos de Aulegrafia “quero o q[ue] vòs quizerdes” (50v: 25). Aulegrafia avista Germinio “O vedelo assoma là:” (51:5) e Filomela ameaça recolher-se. Aulegrafia opõe-se, mas não consegue demover Filomela, acabando por ficar sozinha “Não faleys, q[ue] eu lhe falarey” (52v: 4-5). Insiste para que Filomela se deixe ver de vez em quando.

Cena 2ª

Primeiro encontro de Germinio Soares com Filomela

Germinio Soares e Artur do Rego aproximam-se da casa de Filomela. Germinio vê Aulegrafia à janela e aproxima-se dela. Filomela escondida, ouve a conversa e mantém com Aulegrafia um diálogo paralelo, enquanto esta fala com o galante, para o exterior. Conversa cruzada. Para além da conversa a três, Filomela, episodicamente, mostra-se a Germinio. Ao longo de toda a cena, Artur do Rego, que está por perto, vai proferindo alguns comentários, gozando com a situação. No final da cena, Filomela avista Dinardo Pereira que se encaminha para ali e pede a Aulegrafia que mande embora Germinio. Aulegrafia assim faz utilizando uma mentira. Germinio Soares e Artur do Rego afastam-se.

Cena 3ª

Comentário sobre o sucesso da entrevista

Germinio Soares regressa do encontro e comenta com Artur do Rego os sucessos da diligência junto de Aulegrafia/Filomela. Germinio justifica o fim abrupto da entrevista “segundo disserão, vinha de dentro algũa, de que se recearão” (55v:2-4). Artur, nas suas respostas, vai observando o engano do amigo “E a senhora Filomela recolhida per detras de Aulegrafia, jugaua o tauoleiro de fora” (55v:4-5). No final da cena avistam um Castelhana “que câ vem? Para nòs encaminha” (56v:13-14) e vão ter com ele.

Cena 4^a

Manual de sobrevivência no Paço segundo Aulegrafia

Aulegrafia e Filomela mantêm-se à janela. Aulegrafia enaltece as qualidades de Germinio Soares e menciona os vários preceitos que as damas devem seguir no Paço. Filomela fica muito surpreendida pela sabedoria da tia e promete “Ora vos digo que vos ouuirey toda minha vida” (58v:24-25). No final da cena, Aulegrafia refere que, Dinardo Pereira se aproxima e que precisa de falar com ele, pelo que pede a Filomela que se retire “hiuos embora que tenho que lhe falar” (59:9-10).

Cena 5^a

Humilhação pública de Grasiel por Aulegrafia

Dinardo Pereira e Grasiel de Abreu vão caminhando e enquanto falam, aproximam-se da casa de Filomela. Dinardo refere que avista “caça” à janela “vamonos chegando” (59:19) e, aconselha o amigo, a deixá-lo ir adiante para travar conversação com a madrinha Aulegrafia e depois se juntar a eles. Dinardo prepara o caminho e entretanto Grasiel aparece. Aulegrafia reage “esse vosso amigo que là vem” (60:15-16), mostrando que não lhe dará a mínima oportunidade “elle se virá meter em conuersação com todo despejo” (60v:3-4). Grasiel acaba por manifestar a intenção de se ir embora e Aulegrafia replica “ja o deureys tèr feyto.” (61v:8). Grasiel sai.

Cena 6^a

Aulegrafia mostra a Dinardo o seu poder

Dinardo Pereira e Aulegrafia conversam a propósito de Grasiel. Dinardo vai evocando razões a favor do amigo mas, Aulegrafia mostra-se determinada em excluir Grasiel da vida de Filomela. Aulegrafia termina abruptamente a conversa com Dinardo, dizendo: “Senhor afillhado, là se auenhão, daime licença que me chamão” (64v:1-2).

Cena 7^a

Balanço da visita a Aulegrafia

Na sequência da entrevista com Aulegrafia, Dinardo informa Grasedel que “Aulegrafia vestese do tẽpo, & cã falamos na vossa pele, mas não està muyto vossa” (64v:20-22). No final da cena, Dinardo promete-lhe falar com a prima para decidirem o que fazer e, termina dizendo “Agora vamos ao Paço” (65:11-12). Saem.

Cena 8ª

Agrimonte diz mal de Portugal

Artur do Rego e Germinio Soares cumprimentam o castelhano que se aproximava deles, na cena 4ª. Agrimonte apresenta-se como “cõponedor” e então os cortesãos portugueses tentam que ele diga uma trova de cor. Agrimonte recusa mas, por fim, aceita declamar uma trova. Os dois amigos vão fazendo comentários, troçando de Agrimonte. Este nunca percebe, à primeira, o que os portugueses dizem. Depois o castelhano acede a ler uma longa carta, uma *Prosa*, à qual Artur do Rego corta a leitura com o comentário “E he grande?”. Por fim combinam encontrarem-se no dia seguinte, no Paço. Despedem-se. Agrimonte sai.

Cena 9ª

Teoria sobre mulheres: mulher rica versus mulher pobre

Artur do Rego e Germinio Soares troçam do castelhano Agrimonte. Seguidamente Artur sugere “Vamos por aqui, & mostraruoshey hũa rapariga, que me não quer mal, & como o pay he rico, & não tem outra, soulhe deuoto” (75-75v:25,26-1). Longa conversa sobre a vantagem de ser rico, o amor, a virtude, o dinheiro, o valor da pessoa, a apologia do novo e, por fim, uma troca de ideias sobre a mulher. No fim da cena Artur insiste “anday, & hiruoshey mostrar esta rapariga” (83:15-16). Saem.

Cena 10ª

Conversa a oito mãos antes do jantar

Entrada de Dinardo Pereira e Cardoso em casa. Mantêm uma conversa entre os quatro, enquanto o jantar não é servido. Rocha mostra um vilancete a Cardoso “Vedelo ahi”. Passam para a questão do jantar, dado que Cardoso diz “O que agora cumpre, he, jantarmos” (88v:13-14). Como o jantar não aparece, voltam a falar da vida do Paço/Corte, referindo-a como uma vida incerta. Mais tarde Rocha anuncia “Podem virse assentar” (89:14) e Dinardo pede “venha agoa a mãos” (89:15), indicando que irão começar a refeição. No final da cena, Dinardo ordena que os criados vão também comer “hiuos comer” e, com a chegada inesperada de Filelfo Correa, Dinardo ordena que “Recolhey tudo, & dizey q[ue] suba” (90:11). Os criados limpam a mesa e saem.

Cena 1^a**Visita do cortesão Filelfo. Traz soneto**

O cortesão Filelfo Correa entra e fica à conversa com Dinardo e Grasiel. Falam sobre a parvoíce, a loucura e a astrologia. Continuam com a descrição e maledicência acerca dos cortesãos e Filelfo arremata dizendo “Ah que tudo me enfada” (91v:22-23). No final, a propósito das damas, interpela Grasiel “Sabey ja senhor Grasiel de Abreu, como fomos festejados de certas senhoras o senhor Dinardo Pereira, & eu?” (93:15-17). Grasiel ouve-o e Filelfo começa a contar a experiência que tiveram, ele e Dinardo, com “hũas ninfas”, acrescentando “Ora como fuy na pousada, picado da mosca deste amoroso furor: fizlhe este Soneto para lhe mandarmos, se armar” (93v:6-9) terminando a ler o soneto que escreveu. No final da cena, Dinardo diz que vai enviar o soneto “Quero hir mandar este papel” (94v:26) e Filelfo concorda “Pareceme muyto bem, & no Paço nos veremos” (95:1- 2). Dinardo sai.

Cena 2^a**Filelfo traz carta na manga. Lê-a a Grasiel**

Conversa entre Filelfo e Grasiel. Após a saída de Dinardo Pereira, Filelfo, na ausência deste, começa por criticá-lo “honrase dos amores mays do que lhes he sogeito, desnecessaria vaãgloria” (95:14-15). Depois revela uma faceta amorosa mais próxima do estado de espírito de Grasiel. Filelfo lê uma longa carta, contando que foi escrita na cama. No final da cena, Grasiel diz que, através do amigo Dinardo, espera conseguir falar com Filomela. A cena acaba com Filelfo proclamando “Vamos, que eu querome hir ao Paço, & là vos espero” (102:16-18). Filelfo sai.

Cena 3^a

4º assédio de Aulegrafia a Filomela

Aulegrafia convida Filomela a juntar-se-lhe “quereis vir para esta janela, que tenho muyto que vos contar?” (102v:6-8), dando início a uma conversa onde ambas expõem as vantagens de ser homem e, quais devem ser as qualidades dos homens no amor. Aulegrafia propõe a Filomela “Fauorecey aquelle galante” (104:12-13), acabando por lhe confiar que “prometilhe falarmoslhe esta noute” (104v:1). A reacção inesperada de recusa “Não para lhe falar tão asinha” (104v:5), contraria Aulegrafia e os seus planos, levando-a a fazer chantagem com a jovem que acaba por se render “digo que me meto em vossas mãos, fazey o que quizerdes” (106:6-7). A cena termina com a saída de Aulegrafia para ir mandar um recado a Germinio Soares, deixando Filomela à janela.

Cena 4ª

Dinardo Pereira intercede por Grasiel junto de Filomela

Dinardo Pereira aproxima-se da janela de Filomela, enquanto vai falando para si próprio. Cumprimenta a prima que continuou à janela desde a cena anterior. Afirma o seu propósito de lhe dizer a verdade dos factos “Haueisme de ouuir”. Dinardo apresenta argumentos a favor de Grasiel que são, sistematicamente, rebatidos por Filomela, que se mantém irredutível na sua decisão. A cena termina com a despedida e saída abrupta de Filomela “Senhor perdoayme que me chamão. Beijouolas mãos” (112:21-23).

Cena 5ª

Tarde demais para Grasiel

Grasiel aproxima-se de Dinardo. Pergunta acerca do resultado da entrevista. Dinardo informa-o “Estualhe falando, & em vos vendo vir, foise sem me esperar mays razão” (112v:13-14). Grasiel vê-se derrotado mas, Dinardo aconselha-o a que dê tempo ao tempo. No final da cena vão ao Paço “Vamonos ao Paço que são horas” (116:16-17).

Cena 6ª

IV Acto

Germinio e Artur saem para a aventura nocturna

Germinio Soares e Artur do Rego preparam-se para sair “Parecemme horas de hirmos à nossa auentura” (116v:10-11). Saem para o escuro da noite “Mas vamos calados veremos se ha galantes nas frontarias, que nos possaõ estoruar” (117:22-24). No final da cena, chegam ao lugar anunciado “Aqui somos, inda cà temos gête de guarnição” (120v:20-21) e, percebem que, se encontram aí outros homens. Optam por se aproximarem dos lacaios “Vamonos para junto delle” (120v:20) pois “que a noute grande he & ouuiremos tambem o que dizem” (120v:23-25).

Cena 1ª

O serão dos cavalheiros ao luar

Esta cena tem três acções simultâneas. Uma conversa entre três pares de homens, os cortesãos, Dom Ricardo e Dom Galindo, os respectivos criados, Miranda e Xarales, e, os dois amigos, Germinio e Artur. É noite escura. D. Ricardo conta a D. Galindo uma história acontecida no Paço que poderá terminar num duelo. Os criados ouvem e discutem entre si. Germinio e Artur ouvindo-os, fazem comentários críticos à fidalguia. De vez em quando, um determinado espaço abre-se e fecha-se “Tornão abrir o encerado” (133v:21). A vigília de D. Galindo termina quando há movimentação dentro de casa e, este diz “Aquella he a guarda que lhe vem fechar as janelas” (134v:11-12). Ficam às escuras “Ora sus, entreguemonos às trevas” (134v:12). Termina a cena com D. Galindo a oferecer-se para pagar o vinho, depois do criado castelhano se queixar de ter fome. Saem “Anday là, que eu pago o vinho” (135:4).

Cena 2ª

Germinio avança para Filomela. Artur fica de vigia

Germinio Soares e Artur do Rego ficaram sós. Germinio avança para a janela e pede a Artur “pondeuos daquella banda à minha vista, olhay se vier alguém que me deys auiso com tempo” (135v:1-2) e, afasta-se dizendo “Vou fazer sinal para saber se são vindas” (135v:9-10). Artur fica só e depois de algum tempo, vê que Germinio já fala com Filomela “Pareceme que fala ja meu companheiro” (136:15). Os cães começam a ladrar e Artur diz “Quero assentarme” (136:21-22) para os aquietar.

Cena 3ª

“Noute das más razões”

Germinio aproxima-se da casa. Aulegrafia mostra que estava à espera dele. Germinio pergunta por Filomela “a minha senhora veyo ja, ou ha de vir” (136v:14-15). Filomela não aparece a Germinio. Falando para o interior, Aulegrafia insiste para que Filomela apareça e fale a Germinio “Falailhe não sejays corrida que parece isso curteza” (138:3-4). Entretanto Artur, no local onde está a vigiar, vai tecendo comentários. Finalmente Filomela mostra-se e responde a Germinio “em vossa mão està o q[ue] dizeis desejardes” (138v:5). Falam-se mas desentendem-se. Artur do Rego impacienta-se “quero passear por me valer deste sono” (139:17). Como não chegam a acordo, Filomela retira-se “Hirmehey eu logo” (139v:24). Aulegrafia fica a acalmar Germinio e despede-o. Saem.

Cena 4ª

Impressões pós desentendimento de Germinio com Filomela

Germinio Soares aproxima-se de Artur do Rego. Artur pergunta-lhe “Contay por vossa vida” e se Filomela “Pedio a mão”. Germinio responde “Despejadamente” (141:26). Informa-o que acabaram zangados, mas que, Aulegrafia prometeu compôr “toda desauença”. Artur aconselha-o “Tomay a empresa de vagar” (142:1-2). A cena termina com Germinio a dizer “Vamonos recolhendo” (142v:2). Saem.

Cena 5^a

Segundo lamento de Grasiel de Abreu

Grasiel monologa. Lamenta o abandono de Filomela reconhecendo que “Eu sou o culpado”. Entretanto, vê Dinardo “Câ vem Dinardo Pereira” (144:1) e vai ao seu encontro.

Cena 6^a

Reflexão de Dinardo Pereira sobre Grasiel de Abreu

Dinardo monologa sobre os homens em geral e Grasiel em particular. Dinardo vem caminhando e, no final da cena, avista Grasiel “Câ o vejo. Quero ver que diz” (144v:25). Dirige-se a ele.

Cena 7^a

Ponto da situação de Dinardo Pereira a Grasiel de Abreu

Dinardo e Grasiel encontram-se na rua e Dinardo pergunta “Qve vay? Donde vindes? Para onde hides?” (145:6-7), a que Grasiel responde “Não sey se vou, se venho, se estou, se fuy”. Grasiel está desesperado. Dinardo dá-lhe vários conselhos e, no fim, promete-lhe saber mais informações “Ora daime espaço tè Domingo, que eu saberey a certeza” (147v:13-14).

Cena 8^a

V Acto**Nova aproximação de Germinio Soares a Filomela**

Germinio Soares conta a Artur do Rego as últimas novidades: “Sou posto outra vez em concerto com a senhora Aulegrafia” (148:11-13) e, que, conseguiu uma entrevista naquela noite, com Filomela. Propõe-lhe aproximá-lo de Aulegrafia. Vê Aulegrafia e diz para Artur “Não vos mudeys daqui” (150:18). Germinio dirige-se à ala feminina e Artur fica à espera.

Cena 1^a

Germinio Soares apresenta Artur a Aulegrafia

Germinio aproxima-se de Aulegrafia com o objectivo de a conquistar para Artur “Ora elle meteome em que vos pedisse licença para vos seruir: aceiteilho” (152:16-18), pedindo-lhe que esta, aceite favorecê-lo. Informa-a que Artur irá com ele nessa noite “hey de vir falar à senhora Filomela, elle vem comigo, fazeima de ouuilo” (152v:3-4). Aulegrafia despede-o “Vinde vòs embora, que agora não ha tempo para mays” (152v:15-18).

Cena 2^a

Germinio confirma o encontro de Artur com Aulegrafia

Germinio afasta-se de Aulegrafia e, comenta para si próprio, sobre os fingimentos das mulheres que se fazem difíceis. Vai ter com Artur e conta-lhe que conseguiu o encontro para ele; Artur aproveita para dizer mal das mulheres em geral, e Germinio desafia-o “Esta noute quero ver como vos haueys com ella na pratica” (153:24-25). Despedem-se “E com isto nos vamos” (154v:14).

Cena 3^a

Dinardo reflecte sobre Grasiel e Artur acerca de Germinio

Dinardo Pereira, amigo de Grasiel de Abreu caminha e vai reflectindo sobre a situação do amigo. Avista Artur do Rego e decide que “Quero esperalo ja que traz a proa para ca” (155-155v:26-1). Por sua vez, Artur, rebatendo sobre o que aconteceu ao seu amigo Germinio Soares, informa que “o galante casouse com ella”. No fim do seu solilóquio, avista Dinardo e dirige-se a ele “Quero hirme a elle, que ja desejo contar esta historia” (156:12-13).

Cena 4^a

A revelação do casamento de Filomela com Germinio

Encontro entre Dinardo Pereira e Artur do Rego “*Din.* E agora vindes do Paço? *Art.* De là venho fugindo de enfadado” (158v:3-4). Conversam sobre diversos assuntos, até que, Artur conta que Filomela casou na “noute passada”. Dinardo aceita a notícia de bom ânimo, dizendo que vai para casa “Hirme à pousada”, a não ser que o amigo queira alguma coisa e informa-o de que foi à procura dele na véspera e que lhe tinham dito que ele se tinha mudado. Artur confirma a informação “Senhor sy, para Valuerde” (169v:4). Prometem encontrar-se brevemente para folgarem. Saem.

Cena 5^a

Conclusão e desfecho a oito mãos

Dinardo Pereira dirige-se à pousada para ir contar a Grasiel o que acaba de saber. Chega a casa “Aqui somos” (170:25-26) e, começa com grandes rodeios, para desespero de Grasiel “Contay, não me esteys martirizando” (170v:25). Enquanto os amos conversam, os dois criados, Cardoso e Rocha, estão num espaço contíguo onde, também conversam, escutam e comentam “Quero escuytar o que vay, que ja desejo velo de todo desenganado, por acabar questões” (170v:4-5). Finalmente, apelando para a coragem de Grasiel, Dinardo acaba por contar ao amigo que Filomela casou com Germinio Soares. Grasiel conforma-se e, mais tarde, perante a manifestação do seu desejo de cear, Rocha exclama “Falays Seneca” e de seguida entram na câmara dos amos “Entremos, podem cear cada, & quando quizerem” (176v:9-10). A cena acaba com Dinardo dizendo “*Valete, et claudite*”.

Cena Ultima

Despedida de Momo

A seguir reaparece a personagem Momo, tal como tinha prometido no início, justificando o estilo mordaz da obra.

Momo

3.5.2 – Quadro síntese da acção

Prólogo				
Apresentação de Momo				
I Acto	II Acto	III Acto	IV Acto	V Acto
Cena 1ª	Cena 1ª	Cena 1ª	Cena 1ª	Cena 1ª
Crise A decisão inesperada de Filomela	Germinio Soares dirige-se para o 1º encontro com Filomela	Conversa a oito mãos antes do jantar	Germinio e Artur saem para a aventura nocturna	Nova aproximação de Germinio Soares a Filomela
Cena 2ª	Cena 2ª	Cena 2ª	Cena 2ª	Cena 2ª
Primeiro lamento de Grasiel	3º assédio de Aulegrafia a Filomela	Visita do cortesão Filelfo. Traz soneto	O serão dos cavalheiros ao luar	Germinio S. apresenta Artur do Rego a Aulegrafia
Cena 3ª	Cena 3ª	Cena 3ª	Cena 3ª	Cena 3ª
Reflexão do criado sobre situação nova Pequena vingança	Primeiro encontro de Germinio Soares com Filomela	Filelfo traz carta na manga. Lê-a a Grasiel	Germinio avança para Filomela. Artur fica de vigia	Germinio confirma o encontro de Artur com Aulegrafia
Cena 4ª	Cena 4ª	Cena 4ª	Cena 4ª	Cena 4ª
Encontro dos dois criados	Comentário sobre o sucesso da entrevista	4º assédio de Aulegrafia a Filomela	“Noute das más razões”	Dinardo reflecte sobre Grasiel e Artur acerca de Germinio
Cena 5ª	Cena 5ª	Cena 5ª	Cena 5ª	Cena 5ª
Más notícias Filomela recusou a carta	Manual de sobrevivência no Paço segundo Aulegrafia	Dinardo Pereira intercede por Grasiel junto de Filomela	Impressões pós desentendimento de Germinio com Filomela	A revelação do casamento de Filomela com Germinio
Cena 6ª	Cena 6ª	Cena 6ª	Cena 6ª	Cena Última
Rocha e mulato; compra de víveres e ajuda com quadrilha	Humilhação pública de Grasiel por Aulegrafia	Tarde demais para Grasiel	Segundo lamento de Grasiel de Abreu	Conclusão e desfecho a oito mãos
Cena 7ª	Cena 7ª		Cena 7ª	Epílogo
Dinardo Pereira procura Grasiel de Abreu	Aulegrafia mostra a Dinardo o seu poder		Reflexão de Dinardo P. sobre Grasiel de Abreu	Despedida de Momo
Cena 8ª	Cena 8ª		Cena 8ª	
Grasiel acusa Aulegrafia de fazer intriga	Balanço da visita a Aulegrafia		Ponto da situação de Dinardo Pereira a Grasiel de Abreu	
Cena 9ª	Cena 9ª			
Aulegrafia confirma a sua intriga 2º assédio	Agrimonte diz mal de Portugal			

I Acto	II Acto
Cena 10ª	Cena 10ª
Dinardo dirige-se para a prima no Paço	Teoria sobre mulheres. Mulher rica versus mulher pobre
Cena 11ª	
Dinardo fala com a madrinha Aulegrafia	
Cena 12ª	
Aulegrafia traz Melicia de Fontes a Dinardo	
Cena 13ª	
Remorsos de Dinardo	
Cena 14ª	
Reflexão de Rocha sobre a responsabilidade de Grasiel	
Cena 15ª	
Dinardo e Rocha vão encontrar-se com Grasiel	

3.5.3 – Análise e interpretação da acção

No *Prologo*, o monólogo do Momo, repleto de verbos interpelativos na segunda pessoa do plural mostra que, este é dirigido a uma assistência e, tem como objectivo, a apresentação da comédia. O facto de a personagem Momo referir que, disfarçado, vai juntar-se ao público presente, a fim de apurar o que este pensa sobre o que lhe vai ser apresentado, pressupõe uma deslocação para um outro espaço. A presença de dois espaços, espaço dramático/representado, onde irá decorrer a acção dramática e espaço de representação, que engloba o lugar onde uns representam e outros assistem, remete-nos para uma situação de teatro. Com este *Prologo*, o teatro já começou, mas a acção dramática ainda não.

I Acto

Tal como na *Eufrosina*, a acção da *Aulegrafia* começa com um *incidente desencadeante* (Filomela acabou a sua relação com Grasidel), um *conflito* (Grasidel continua a amá-la), e uma *incerteza* (Grasidel julga que a decisão dela é inabalável).

A cena 1ª começa *in medias res* e introduz o assunto central da comédia. Assiste-se à exposição de uma situação de crise provocada pela decisão inesperada de Filomela. Ocorre uma *Revelação* e uma mudança de paradigma. Rocha, o criado de Grasidel aconselha-lhe como estratégia, pedir perdão a Filomela e dispõe-se a ajudá-lo, por intermediário da donzela Dorothea, moça de Filomela.

Na cena 2ª, com o monólogo expositivo de Grasidel, continuamos a vê-lo na situação de amante repudiado. Trata-se de uma cena de desenvolvimento em que a personagem mostra o estado confuso e desesperado em que se encontra.⁴⁴¹ Nesta cena, observa-se uma inversão de poder, entre amo/criado. Grasidel está dependente, suspenso e expectante de uma resposta que há-de chegar através do seu criado.

A cena 3ª é um cena intermédia, em que a intriga não avança mas, se reforça a dependência amo/criado. Rocha, no seu monólogo, reflecte sobre a nova relação de poder entre ele e o amo, um ascendente que lhe oferece a oportunidade e o prazer de uma pequena vingança. Sabemos que a vingança do criado face ao amo é sempre muito teatral e recorrente na comédia. O espectador vê o criado a funcionar calmamente, enquanto, o pobre amo/amante se encontra à espera, desesperado, por uma resposta que tarde em aparecer. Temos ainda a

⁴⁴¹ Note-se que o estado de espírito de Grasidel é igual ao de Zelotypo, na *Comedia Eufrosina*.

informação, dada anteriormente por Rocha de que, a resposta trazida é negativa, o que constitui a prova, da relação assimétrica de saber em relação a Grasidel. Esta situação contribui para aumentar o prazer do espectador.

Na cena seguinte, em que os dois criados se encontram, assistimos à crítica e à reflexão sobre a situação social dos que servem, por oposição aos ricos que, são servidos. É uma cena dinâmica, plena de interpelações de Cardoso e de acções narradas. Existem aqui duas histórias relatadas: a história de Rocha, o moço de Latim, e a história paralela de amor Rocha/Dorothea. Pelo relato de Rocha temos conhecimento da evolução da intriga e, o espectador, é informado sobre as aventuras amorosas dos amos. Esta cena funciona como uma pausa na acção central, para contar acções de bastidores, crítica social, histórias de vida, etc. Uma peculiaridade desta e de algumas outras cenas, é que, começam com uma dissertação geral e, só quase no final, é retomado pelas personagens, o fio da intriga.

Na cena 5ª, o monólogo de Grasidel, que confirma a continuação da crise, é interrompido por Rocha. Os apartes do criado, um dos recursos do dramático, tornam a cena muito dinâmica e provocam uma ruptura, dado que, Grasidel, furioso, o despede do quarto. Veremos uma personagem em estado vulnerável, confrontada com a insolência de uma outra a emitir sentenças (ainda por cima o próprio criado), é uma situação muito explorada teatralmente e sempre com resultados muito cómicos. Com a saída de Rocha, cria-se um sub-espaço, pois este fica a espreitar o amo, sendo que, através dos seus comentários, volta a dominar a situação. Grasidel e os seus exageros são propícios à troça e à piedade do criado.⁴⁴² Mais tarde, o criado volta a entrar, trazendo uma proposta para solucionar o conflito. Nesta cena, Dorothea funciona como espelho, projectando a orientação de Filomela. Através dos ecos dados sobre Dorothea, que é aliás uma personagem que nunca aparece, temos a percepção do que virá a ser a decisão de Filomela.

Na cena seguinte, cena de desenvolvimento, o monólogo inicial de Rocha mostra uma intriga secundária, permitindo clarificar as diferenças entre, amores de amo e de criado. O aparecimento do mulato, ajuda a perceber melhor o mundo dos criados. Verificam-se nesta cena, uma série de episódios divertidos, tais como, a expressiva narração da corrida do mulato a fugir de um taberneiro ou, o pedido de Rocha para que o criado negro desanque, com a ajuda da sua “quadrilha”, um pajem importunador de Dorothea. Estes episódios tornam toda a cena muito dinâmica.

⁴⁴² A mesma situação e os mesmos exageros que se encontram em *Zelotypo*, na *Comedia Eufrosina*.

A cena 7ª começa com um monólogo, uma pausa na acção, para apresentar uma nova personagem, Dinardo Pereira. É uma cena intermédia na qual parece haver necessidade de “explicar” ao espectador o que ele irá ver. Nem sempre as condições de representação eram as melhores e este teatro é novo na sua estruturação, assim Jorge Ferreira de Vasconcelos socorre-se do texto, em que é exímio, para dar a ver e completar a explicação que acha necessária ao espectador. Por outro lado, não havendo unidade de acção (uma só intriga) é fundamental guiar o espectador. No diálogo entre Dinardo Pereira e Cardoso verificam-se vários momentos cómicos, não só pelas interpelações do amo ao criado, como também pelo queixume deste, pela falta de pagamento, que é uma situação típica explorada pelo teatro.

Na cena 8ª, assiste-se à revelação feita por Grasidel, expressando a desconfiança de que, Aulegrafia é responsável pela intriga entre ele e Filomela. Dinardo sugere um plano que ajude a resolver a desavença entre os amantes, que vai despoletar a sua aproximação a Filomela e Aulegrafia.

Na cena 9ª, através do diálogo entre Aulegrafia e Filomela, passado à janela, presenciamos ao desenvolvimento da intriga engendrada pela primeira, baseada numa grande mentira, para separar Filomela de Grasidel. Nesta cena fundamental, Aulegrafia reforça a trama que havia começado “noutro dia”, ficando confirmadas as suspeitas de Grasidel.

A cena 10ª é, de novo, uma cena de “explicação”. O monólogo de Dinardo Pereira, revela uma outra história cruzada, um outro fio de intriga, informando-nos que este, também, tem uma dama no Paço.

Na cena 11ª, Aulegrafia oferece-se para ser intermediária a favor de Dinardo, relativamente a Melicia, desenvolvendo-se o fio de intriga anterior. Mostra a alcoviteira em acção e o seu jogo de poder. Aulegrafia promete a Dinardo aquilo que este mais quer.

Na cena seguinte, Aulegrafia dá a Dinardo o que este deseja. Com o aparecimento de Melicia, assistimos à história paralela dos amores de Dinardo e Melicia. O espectador percebe que tipo de personagem é Aulegrafia, confirmando-se esta, como notável e poderosa alcoviteira. Dinardo lança-se de assalto, com ardor, na ofensiva amorosa, enquanto Melicia se vai esquivando, acabando Dinardo por propor-lhe verem-se em local onde a pudesse beijar. Nesta cena existe uma presença muito forte do elemento erótico. O facto de se encontrarem separados por grades, cria um situação tensa, picante e cómica ao mesmo tempo. Dinardo esgota praticamente o tempo da entrevista falando do seu amor por Melicia, deixando para o fim da conversa o assunto do amigo.

Na cena 13ª, através do monólogo de Dinardo, verifica-se uma pausa para exposição de sentimentos, para a reflexão sobre a fraqueza do ser humano e para a constatação de que a

amizade fica, quase sempre, em segundo lugar. O facto de Dinardo avistar Rocha, que se aproxima, é importante, porque cria uma expectativa na assistência.

Na cena 14^a é também dada voz ao criado. O monólogo de Rocha proporciona, igualmente, uma pausa na acção para reflexão. Pela caracterização da personagem Grasidel confirma-se o grande defeito deste: ser ciumento e fazer cenas de ciúmes. Rocha suspeita, pela mudança de atitude da sua Dorothea, outro fio de intriga secundário, que há um “outro nouo Perù”. Tal como na cena anterior, Rocha avista Dinardo, preparando a assistência para o encontro na cena seguinte.

Na cena 15^a, as personagens Dinardo e Rocha concretizam o encontro anunciado e começam a cruzar informações sobre a situação. É uma cena que, parecendo não ter nada a ver com a intriga dos amores de Grasidel, serve para a introdução de novas personagens e para o cruzamento de novas intrigas, complexificando esta teia de amores. Três fios de intriga: Dinardo/Melicia; Rocha/Dorothea; Grasidel/Filomela e, dois novos pares que se adivinham: Germinio/Filomela; Pagem/Dorothea. Verifica-se um paralelismo e correspondência entre a situação de Grasidel com Filomela e a de Rocha com Dorothea. A situação análoga do criado, vítima desafortunada do mesmo mal que o amo (típica situação da comédia) é de grande comicidade.

II Acto

A cena 1^a representa um avanço da intriga principal. Temos aqui a apresentação do novo pretendente de Filomela, Germinio Soares e, a confirmação de que, este goza do favor da alcoviteira Aulegrafia. Nesta cena, as personagens Filomela e Aulegrafia são expressivamente caracterizadas por Germinio Soares e Artur do Rego, percebendo-se a motivação de Aulegrafia: dinheiro. Através do diálogo das personagens, que caminham e se aproximam da janela da ala feminina, o autor mostra-nos como os homens vêem as mulheres, e o que pensam sobre o mundo que os rodeia.

Na cena 2^a, as duas personagens femininas estão à janela, falando sobre si próprias e sobre as opções que lhes são dadas tomar. O plano de Aulegrafia começa a ser visível. Toda esta cena é muito interpelativa, provocando inclusive, um pequeno conflito entre elas. No final, Aulegrafia leva avante a sua vontade, conseguindo que Filomela não abandone o local e sugerindo-lhe o estratagema de uma falsa saída.

A cena seguinte, possui uma grande dinâmica e nela estão envolvidas quatro personagens. Nesta longa cena de desenvolvimento, a acção passa-se em três espaços

simultâneos, proporcionando a existência de conversas cruzadas. Esta cena, precisa absolutamente de ser representada, para podermos usufruir de todo o potencial teatral que oferece. Só a leitura não é suficiente. É uma cena que pede palco e actores. Nela assistimos à capacidade que Aulegrafia tem para inventar trampas e demandas sem se atrapalhar. Durante a cena, Artur do Rego vai tecendo comentários trocistas sobre Germinio Soares e sobre a situação. Realiza-se aqui, um uso constante do comentário, da explicação, da informação ora, para tornar clara a intriga ora, para produzir efeito cómico.

Na cena 4^a, Germinio reconhece ser correspondido. A pose exagerada do galante é de uma flagrante comicidade, tal como, os apartes de Artur, revelando os enganos do amigo. A vaidade, o convencimento e a confiança de Germinio, aliada à ingenuidade em acreditar na mentira que Aulegrafia lhe contou, quando o quis afastar da janela, revelam uma personagem confiante embora, sem ter razão para tal, o que não deixa de ser motivo de ridículo. Trata-se ainda de, mais uma cena de comentário e jogo de saberes, através da desmontagem feita por Artur do Rego.

Na cena 5^a, presenciamos à nítida influência de Aulegrafia sobre Filomela, subjugada que fica pelos preceitos e conhecimentos que aquela mostra possuir. Em cena, já não estão Germinio e Artur. Pode pois, entrar, Dinardo Pereira, o amigo e agente de GrasideL.

Na cena 6^a, uma cena de desenvolvimento do primeiro fio de intriga (intriga principal), Dinardo e GrasideL vão-se aproximando da janela de Aulegrafia enquanto conversam. Aqui percebemos o plano dos dois cortesãos para neutralizar a influência e poder de Aulegrafia em relação a Filomela. O aparecimento de GrasideL, anteriormente combinado com Dinardo, provoca uma fortíssima reacção de Aulegrafia, mostrando todo o desprezo que tem por ele. Nesse encontro, GrasideL é humilhado e derrotado por Aulegrafia e obrigado a uma retirada sem dignidade. A estratégia de ambos revelou-se ineficaz. GrasideL ficou ainda mais isolado e mais longe de Filomela.

A cena seguinte, mostra a tentativa de Dinardo para resolver a crise. Apesar das várias razões evocadas por ele, Aulegrafia vai sempre contra-argumentando, demonstrando a sua vontade e determinação em aniquilar GrasideL, enquanto servidor de Filomela. Também por esta cena se constata que Aulegrafia tem poder e influência sobre as outras mulheres da casa. Logo, as perspectivas para GrasideL não são nada boas. A cena desenvolve-se em grande tensão e termina com a saída repentina de Aulegrafia, que não quer continuar com a conversa.

Na cena 8^a, no diálogo entre Dinardo e GrasideL, voltamos a constatar o poder de Aulegrafia que ,nem com pagamento, aceitará agora ser a favor deste último. Como na cena

anterior, existe uma nova tentativa por parte de Dinardo para resolver a crise, desta vez, oferecendo-se para interceder directamente, junto da prima Filomela.

Na cena 9ª, regressamos ao encontro anunciado na cena 4ª, uma cena de pura diversão, patenteando o antagonismo milenar entre castelhanos e portugueses. O castelhano Agrimonte faz grande troça dos portugueses mas, é de igual modo, alvo de troça por parte de Germinio Soares e Artur do Rego, através dos apartes que estes vão proferindo. A vaidade extrema do castelhano, o estrangeiro/inimigo vaidoso (encarnação de uma personagem tipo), torna esta cena muitíssimo histriónica. Pugnando pela supremacia de Castela e da língua castelhana, não perde nunca a oportunidade para diminuir Portugal e os portugueses. Jorge Ferreira de Vasconcelos mostra, com esta cena, a sua visão e leitura de uma realidade particular, na qual parecem existir dois mundos em confronto: a exuberância do castelhano e a brandura do português. No fim da cena, acabam por se entender.

A cena última deste acto, nada tem que ver com a intriga principal mas, permite falar dos tempos e seus valores. Artur do Rego e Germinio Soares dialogam sobre a relação assimétrica entre portugueses e castelhanos, abordando ainda outras matérias recorrentes na obra de Vasconcelos, como, a vantagem em se ser rico, defendida por Artur do Rego e, a defesa do amor e do casamento sem interesse, segundo o parecer de Germinio. Concretiza-se um bom fechamento do acto.⁴⁴³

III Acto

No início deste acto, temos uma cena de pausa na evolução da intriga. Nesta cena longa, encontram-se quatro personagens que conversam enquanto esperam pelo jantar.⁴⁴⁴ A situação dos dois amigos estarem à espera para comer, lavarem as mãos e, sentarem-se para jantar, é apresentada de uma forma muito realista. No final da cena, Dinardo ordena aos criados que recolham tudo. Quer isto dizer que, têm que retirar o que puseram na mesa, donde, concluímos que, durante a conversa, puseram a mesa, leram versos, trouxeram a bacia com a água para a lavagem das mãos e, serviram o jantar. Pelo diálogo, temos um retrato da vida quotidiana, vícios de comportamento, costumes - o mulato escravo faz tudo, os criados algumas coisas e os amos só conversam – e, as críticas à estratificação social assente somente

⁴⁴³ É de notar que se trata de uma cena muito semelhante a outras duas, passadas entre Cariophilo e Zelotypo, na *Comedia Eufrosina* e Alcino e Regio, na *Comedia Ulysippo*.

⁴⁴⁴ Igualmente, uma cena parecida com uma outra que se encontra na *Comedia Ulysippo*: a ceia na casa de Macarena, onde Parasito vai falando, enquanto espera pelo respasto, e, a situação cômica da comida tardar em aparecer.

na genealogia e não no mérito e valor da pessoa. Nesta cena, percebemos que os dois moços fidalgos, os criados e o mulato vivem na mesma casa.

Na cena 2^a continua a pausa na acção que permite ao autor voltar a introduzir temas da época como, a parvoíce ou a loucura.⁴⁴⁵ Um dos objectivos da cena é mostrar o retrato dos jovens cortesãos e seus triunfos amorosos. A leitura de um soneto por Filelfo, trazendo os ecos literários do amor na Corte, segue o canone literário da época, sendo uma situação comum dentro da comédia.

No início da cena 3^a, é visível o propósito de Jorge Ferreira de Vasconcelos em escrever sobre os vícios do Paço. Depois da saída de Dinardo, Filelfo começa de imediato a criticá-lo, o que não deixa de ter um resultado humorístico pois, pareciam grandes amigos na cena anterior. A leitura de uma carta é, de novo, uma situação que está prevista num texto de uma Comédia, resultando num momento de grande teatralidade, pelo ridículo da situação, tal como, muitíssimo cómica é a aproximação que estes dois desapossados do amor vão fazendo até se encontrarem como almas gémeas. O final da longa carta, lida por Filelfo, escrita segundo o próprio “Da cama”, pressupõe uma explícita menção erótica. Nesta cena, continua a ser-nos oferecido o retrato dos jovens e dos seus triunfos amorosos. Embora afirme que tudo receia e tudo espera, Grasiel confia ainda, através de Dinardo, conseguir falar com Filomela mas, não sabe, ao contrário do público, que a sua amada está em vias de receber um outro servidor.

Na cena seguinte, Aulegrafia convida Filomela a vir para junto dela e, podemos assistir ao jogo de poder desenvolvido por Aulegrafia, em que esta impõe Germinio Soares a Filomela, revelando-lhe que combinou, à revelia desta, um encontro para essa mesma noite. Os diferentes pontos de vista defendidos pelas personagens, levam-nas quase a uma ruptura, que só não acontece devido à habilidade e aos argumentos convincentes de Aulegrafia, mostrando, mais uma vez, conseguir fazer prevalecer o seu ascendente sobre a situação. Filomela rende-se a esta força, e entrega-se nas mãos de Aulegrafia.

Na cena 5^a, concretiza-se o plano anunciado por Dinardo de convencer a prima a perdoar e a aceitar de novo Grasiel. Devido à inflexibilidade de Filomela na decisão que tomou, esse plano fracassa.

⁴⁴⁵ Perguntas do tipo “Como estays com ser paruo?” (91:6) e depois sobre a loucura “E q[ue] chamays a ser doudo?” (91:10), remetem para uma obra desaparecida, *Dialogo sobre a Parvoice*, de que se conhece um fragmento descoberto por Isabel Almeida. Vd. II Parte - 2.2. Livros desaparecidos.

Na cena 6ª, Dinardo encontra-se com Grasidel e expressa as razões de Filomela que muito ferida converteu a dor em furor. Nesta cena conclusiva, Grasidel assume a derrota e, amarguradamente, entrega-se ao seu destino.

IV Acto

A cena 1ª, é uma cena informativa sobre vários aspectos. Germinio Soares e Artur do Rego, enquanto se deslocam para o local da sua aventura, vão dissertando sobre vários assuntos, oferecendo, de novo, um retrato crítico da época. Outra informação que transmite teatralidade e movimento à cena é a oposição de carácter entre as duas personagens.⁴⁴⁶ Também ficamos a saber mais sobre elas. Um aspecto particularmente cómico é-nos dado pela informação do modo como Germinio Soares está vestido. Artur refere que “Ora vos digo que hides hum Mazagão de forte”, mostrando que este vem como que preparado para uma batalha. Também o facto da cena, e do acto, se passarem à noite cria um ambiente de *suspense*, particularmente teatral, pelas situações que pode gerar.

A cena 2ª é muito interessante sob o ponto de vista teatral. Surge como uma pausa no fio da intriga principal, aparecendo aqui outras personagens que não entraram antes, nem voltarão a entrar. O que será absolutamente irregular na comédia clássica posterior, mas é comum na comédia renascentista e na tragicomédia. A cena permite a caracterização dos dois amigos, Germinio e Artur, e é um retrato crítico sobre os privilégios dos fidalgos e as relações entre amos e criados. Encontram-se em cena três pares de homens: dois fidalgos e respectivos criados e o par de amigos atrás referido. A cena está cheia de apartes proferidos pelos criados sobre a conversa dos amos e, de apartes aos apartes, emitidos num terceiro plano, por Germinio e Artur sobre os quatro homens, que obviamente não sabem da sua presença. Tudo isto se passa no escuro, quando nada se vê, mostrando uma situação assimétrica entre as personagens com resultados muito teatrais e de grande comicidade. Um dos criados é castelhano e atrevidamente crítico da situação, o que proporciona, mais uma vez, alguns momentos hilariantes, quer por este ser bastante reivindicativo, quer pelos seus comentários depreciativos sobre os portugueses. São falas que permitem ao comediógrafo, justificar as

⁴⁴⁶ Jorge Ferreira de Vasconcelos remete, aqui, para um dos tópicos do seu tempo, amor passivo *versus* amor activo, um tema que, igualmente, aparece na *Eufrosina* e na *Ulysippo*. Germinio caracterizando-se como servidor de gentis damas e crítico de homens “sensuaes, & deuassos” e “galante contempratiuo”, enquanto Artur “homem sensual”, prefere “comer feito, & barato” (118v:16-17) e, usufruir de “duas horas de hũa madama sem coymas, que me vem a casa bailar” (118v:13-15).

posições anti-castelhanas que adopta, e que têm um resultado fortemente provocador e gerador de cumplicidades com o público, o que também é, obviamente, muito teatral.

A cena seguinte, inicia-se com um diálogo em que se percebe a situação de tensão em que as personagens Germinio e Artur se encontram, causada pela cena anterior, porque os outros cortesãos tardavam em se ir embora e, Germinio temia já não poder ver as suas amigas. Nesta cena prepara-se a conversa anunciada no III acto. A utilização de Artur como ajudante de campo, enquanto Germinio fala com as damas, é uma situação de ridículo cómico. Um aspecto a realçar que se encontra nesta cena, prende-se com o comentário sobre o ladrar dos cães. Esta presença de um som, dada pela evocação de um efeito sonoro previsto para a cena, é muito raro, digamos único, nas comédias de Vasconcelos embora, se encontrem noutros autores quinhentistas, como, por exemplo, em Gil Vicente.

Na cena 4ª, concretiza-se a conversa anunciada no III acto. A acção decorre em três espaços. A primeira parte da cena abrange o jogo entre Aulegrafia e Germinio, cujo objectivo é provocar o aumento do desejo que este tem por Filomela. Quando por fim, Filomela fala com Germinio, está encoberta pelo escuro e só se ouve a sua voz. Uma situação de grande teatralidade, consiste em observar Germinio ansioso por ver o seu objecto de desejo, falando para uma voz sem corpo. O facto de a cena ser frequentemente interrompida pelos comentários de Artur, marcando a passagem do tempo pelo assinalar das horas, a que se junta o seu enfadamento e sono, acentua uma situação ridícula que provoca o riso. Esta é uma cena com vários equívocos que termina numa ruptura provocada pela precipitação e pela acção das duas mulheres. A cena podia ficar por aqui mas, as intervenções de Aulegrafia, vão possibilitar que a acção continue, mesmo que momentaneamente se verifique um impasse.

A cena 5ª, é uma cena de troca de informações sobre o segundo fio de intriga, que tem também como agente a alcoviteira Aulegrafia. Os dois amigos compartilham o sentimento de desconforto, provocado pela pressão das mulheres, vingando-se, por isso, com comentários misóginos acerca delas. Observa-se um contraponto masculino das conversas das mulheres sobre os homens. Como na cena anterior, voltamos a ter indicação precisa das horas e da extensão da noite.

Na cena 6ª retornamos à intriga principal. O monólogo de Grásidel (reconhecimento/revelação da culpa causada pelos seus ciúmes) oferece, neste momento, uma reflexão existencial sobre o Tempo e, a relatividade e inconstância da Fortuna. É um momento de pausa na acção e de preparação para o encontro entre Grásidel e Dinardo, para cruzamento de informações.

A cena 7^a funciona como contraponto à cena anterior. É-nos apresentado o ponto de vista de Dinardo Pereira. Nesta cena informativa, Dinardo reflecte sobre os homens e sobre os caminhos do amor e os seus desencontros, uma reflexão suscitada pela situação de abandono em que se encontra Grasiel. Dinardo suspeita que Filomela já tenha desistido do amigo.

Na abertura da cena 8^a, tanto as sucessivas interpelações lançadas por Dinardo como, a tentativa frustrada por parte de Grasiel de responder a tamanha catadupa de perguntas, é de uma grande comicidade. Esta cena representa, na comédia, um momento de impasse/espera. Dinardo, ora adverte Grasiel de que a situação poderá ser irremediável, ora lhe dá alguma esperança. A cena serve para reforçar a caracterização de Grasiel como amante desesperado.

V Acto

Na cena 1^a, entre Germinio e Artur, revelam-se duas informações importantes para o desenvolvimento da acção: passaram seis meses sobre a desavença entre Germínio e Filomela e, está marcado um encontro para essa noite. Ou seja, aconteceu algo nos bastidores que fez evoluir o segundo fio de intriga. Há duas acções contadas: ficando-se a saber que, Germinio manteve o cerco a Filomela e que, na véspera, conversou com Aulegrafia. Somos informados também, do objectivo e expectativas de Germínio em relação ao casamento com Filomela: em primeiro lugar, para poder desfrutá-la e, segundo, porque o casamento traz vantagens no “despacho”, o que é sumamente importante dada a sua determinação de partir para a Índia. Pelo diálogo que Germinio tem com Artur parece que, se poderia iniciar outra intriga mas, tal não acontece pois, a fábula já se aproxima do seu desfecho. Mais uma vez, Artur fica à espera do amigo, proferindo apartes durante a entrevista.

A cena 2^a tem a particularidade de assinalar a forma como as teias de relações entre homens e mulheres se articulavam e de como os favores eram recompensados. Aqui podemos ver como, Germinio paga os serviços a Aulegrafia, apresentando-lhe Artur do Rego. A estratégia de sedução de Germinio a Aulegrafia e, a resposta brincalhona desta, parecem alimentar o novo fio de intriga.

Na cena 3^a, assiste-se a uma ligeira evolução na acção da intriga cruzada: Germinio confirma o encontro de Artur com Aulegrafia. A aproximação dos dois irá ser útil ao desenvolvimento do enredo até porque, ambos, irão servir como testemunhas do novo encontro de Germinio com Filomela.

A cena seguinte é uma cena de revelação, que transmite muita informação ao público. Nela ficamos a saber do casamento de Germinio com Filomela. Esta cena tem a

particularidade de inserir dois monólogos independentes que, mais parecem corresponder a duas cenas. Os monólogos das personagens Dinardo Pereira e de Artur do Rego⁴⁴⁷ apresentam uma reflexão, à vez, sobre os respectivos amigos: Grasiel e Germinio. O último é muito criticado por Artur pois, o amigo parecia muito convencido de ser capaz de controlar a situação dos amores com Filomela mas, afinal, acabou casado com ela.

Na cena 5^a, Dinardo Pereira e Artur do Rego encontram-se pela primeira e única vez na peça. Este encontro tem como função cruzar informações e fazer um ponto da situação em relação à fábula. Esta é uma cena na qual se encontram, também, muitas críticas e grandes queixas sobre a vida do tempo, sobre o enfado do Paço, sobre a Corte e os vícios do seu funcionamento, onde é preciso afincada “aderência” para conseguir os “despachos”. Uma Corte onde a mentira governa, as qualidades não são recompensadas e onde não há moeda, estando aqui implícito e explícito o destino dos homens portugueses do século XVI: A Índia. Artur revela a Dinardo Pereira o segredo do casamento de Filomela com Germinio. A revelação tem um registo histriónico e, embora a assistência já saiba do acontecido, não deixa de ser uma informação nova para Dinardo, que a irá transmitir a Grasiel. O final da cena oferece, mais uma vez, algumas pistas sobre os gostos e comportamentos eróticos aludidos na obra.

Na cena última, Dinardo Pereira, o mensageiro da infeliz e cruel notícia, dirige-se a casa, para contar a novidade a Grasiel. A cena é desapiedada porque Grasiel está ignorante do facto e o segredo é já do conhecimento de todos, nomeadamente do público. Outro aspecto, simultaneamente cruel e divertido, é o facto de Dinardo continuar a apelar para a coragem de Grasiel, a fim de que este aguente a adversidade da fortuna com estoicismo, chamando à cena os exemplos das grandes autoridades, ao ponto do próprio criado desabafar “enfadame ja tanta razão de meu amo que nunca começa como acaba”. Os criados, que estão num espaço contíguo a escutar e a fazer comentários, puxam pelo absurdo e pelo patético da situação, criando momentos teatralmente muito fortes. Como acontece nas comédias, verifica-se um destino comum entre os amos e criados: Grasiel perde Filomela e o criado Rocha perde, igualmente, a donzela de Filomela, Dorothea, a favor do pagem de Germinio Soares. Esta cena é de desfecho. Aqui se vê que Grasiel desiste de Filomela e deseja a sua felicidade. Apropriadamente Dinardo compara a situação com uma comédia, acabando em prazer, pelo que dirige à assistência a canónica expressão *Vos valete et c[p]laudite*.

⁴⁴⁷ É muito curioso o facto de, nesta cena, a personagem Artur do Rego aparecer mencionada como “Anselmo do Rego”, dado que o mesmo se verifica no manuscrito.

No final da comédia, a personagem Momo reaparece, do meio da assistência, para cumprir o que tinha anunciado no *Prologo*, nomeadamente, vir saber da “recepção” do público à peça. Aparece dizendo que “Torno a declararme comuoso (178v:19), e remata a comédia, não sem deixar de pedir desculpa pelo seu estilo mordaz. Um remate breve, brevissimo mesmo, em sete linhas, que se parece muito pouco com a escrita de Ferreira de Vasconcelos. Momo termina a sua fala com a expressão *LAVS DEO*.⁴⁴⁸

Conclusão

No I acto é enunciada, desde o início, a acção principal. É introduzido o tema central, uma situação de ruptura entre Grasiel e Filomela que provoca um estado de crise. São apresentadas as personagens que gravitam à volta do núcleo de Grasiel: Dinardo, Rocha, Cardoso e mulato. Também é apresentado o núcleo feminino, que se relaciona com o primeiro: Filomela, Aulegrafia, Dorothea e Melicia. Neste I acto há a exposição e o desenvolvimento do 1º fio de intriga: Grasiel/Filomela. A acção parece construir-se a contagotas, com muita informação de segunda mão, repetida para esclarecimento do espectador, como se se temesse a sua incompreensão.

No II acto temos a apresentação de novas personagens: Germinio Soares e Artur do Rego. Tem lugar o desenvolvimento do 2º fio de intriga relacionada com o segundo núcleo, o outro pretendente de Filomela, Germinio Soares. A presença de Aulegrafia é constante e motor da acção.

Todo o III acto envolve principalmente o desenvolvimento do fio de intriga que diz respeito a Grasiel. No meio do acto temos a presença de Aulegrafia e Filomela e a decisão desta. No final do acto, assistimos a um pré-desenlace relativo a Grasiel, quando este toma conhecimento da resolução de Filomela de não mais o aceitar.

No IV acto assiste-se, fundamentalmente, ao avanço do pretendente Germinio Soares. Parecendo que tudo se encaminhava para um compromisso, pelo contrário, presencia-se uma desavença e uma ruptura. Por outro lado, Grasiel continua na mesma situação de espera. No final do acto tudo está em aberto e tudo parece poder acontecer. Verifica-se uma suspensão dos dois fios de intriga.

⁴⁴⁸ Uma expressão que não se encontra na cópia manuscrita da Real Biblioteca de Palácio.

O V acto é conclusivo. Aulegrafia, que nunca deixou de promover a aproximação entre Filomela e Germinio, consegue juntá-los. Germinio casa com Filomela. Grasi del aceita tê-la perdido.

A comédia que começou em pesar, com o queixume de Grasi del de Abreu, desenvolveu-se a favor do segundo pretendente, Germinio Soares, acabando em bem, e com casamento, como compete a uma comédia, embora este não seja o casamento que se previra para o par de amantes desavindos.

3.6. Enunciação

3.6.1 – Questões de enunciação no *Prologo da Comedia Aulegrafia*

A *Comedia Aulegrafia* inicia-se com um *Prologo*, apresentado pela personagem Momo, o deus grego identificado como o “filho da noite”, deus da crítica e da personificação do sarcasmo.⁴⁴⁹ Momo, é também uma designação que em Portugal está associada a acções com mascarados em festas palacianas, e às farsas satíricas que os mais antigos chamavam de *arremedilho*.⁴⁵⁰

A edição de 1618 abre com a palavra “Comedia”. Segue-se depois a identificação do autor e as rubricas *Prologo* e “Autor Momo” que, tal como nas outras duas comédias, nos remetem imediatamente para a nomenclatura própria do teatro. Lembremos ainda que, na versão manuscrita da Real Biblioteca de Palácio, em Madrid, se lê a rubrica “Actor Momo”.

Passando a uma análise detalhada deste *Prologo*, logo na primeira linha do texto Momo refere que “Trilhado estilo he destes q[ue] chamais de arte” (1:10-11), sendo que através da expressão verbal “chamais” cuja “pessoa” na terminação significa “vós” se subentende um interlocutor, o que informa desde logo, um acto comunicacional que implica a presença de uma assistência.

Na sequência deste preâmbulo, em que se descortina um certo tipo de crítica aos cortesãos do seu tempo, Momo continua a dirigir-se à assistência pedindo-lhe desculpa: “Perdoayme se me não declaro, nas orelhas me zine já que vou cumprido, & vòs soys todos mortos por brevidade. Mas venho ao ponto”. De um modo um pouco sarcástico, a personagem Momo, aqui na posição de *alter ego* do autor (como aliás, em todos os prólogos), vem afirmar aqui um dos traços distintivos da sua elocução, reconhecendo saber como a audiência do seu tempo já preferia a “brevidade”.

A expressão “já que entro *aqui*”,⁴⁵¹ igualmente encontrada no discurso inicial de João D’Espera Deus, na *Comedia Eufrosina*, indica explicitamente que Momo entrou num determinado espaço, especificando o mesmo de seguida que, tem tido conversações em “estas

⁴⁴⁹ Esta personagem da mitologia deu nome a uma obra, uma fábula política do arquitecto e pintor Leon Battista Alberti (1404-1472), *Momus ou Le Prince*, onde o genial humanista “délivre une magistrale leçon d’immoralisme en même temps qu’une réflexion sur l’art du courtisan et une théorie de la dissimulation”, segundo se pode ler, no prefácio de Pierre Laurens, para a tradução francesa, de 1993.

⁴⁵⁰ Sá de Miranda relaciona este conceito com a representação dramática, evocando com saudade “os momos, os serões de Portugal, tão falados no mundo, onde são idos?”.

⁴⁵¹ Sublinhado meu.

Reaes casas” (1v:5),⁴⁵² o que nos leva a concluir que a acção se passa no interior de uma dessas “Reaes casas”.

Momo refere que tem andado disfarçado “de rebuço a vso de galantes amornetados” (1v:6-7) e que, nesta nova situação, em “que vos falo de face a face”, certamente o público já não o reconhecerá, embora, desde “há dias” se tenha vindo a cruzar com esses mesmos cortesãos. Tudo parece apontar para alguma familiaridade entre a assistência e esta figura, talvez, que poderia ser mais um cortesão, como o próprio Jorge Ferreira de Vasconcelos. Note-se que Momo será evocado mais tarde, por outra personagem (cena 3ª – V acto), quando Germínio Soares acusa Artur do Rego de ser um praguento homem “Soys o mesmo Momo”, entidade que nota apenas defeitos, não havendo coisa que o contente.

Momo apresenta-se, sem intermediários “diruosshey de mym” e, começa então, a encarnar a personagem mitológica da antiguidade, dizendo: “Sou, senhores, hum dos antigos Deoses, que por nome não perca, o *Momo*” (1:v14-15). E, para clarificar a sua presença nesse espaço, “vir aqui”, vai apontar as suas qualidades. Deste modo, a assistência poderá reconhecê-lo não, como “estrangeiro” mas, como natural. Depois de se auto-caracterizar como tendo “o mais viuio delicado & sutil juyzo” desculpa-se, de imediato, perante a audiência porque, “sabeys”, “ser vil o louuor na propria boca”, demonstrando com isso a sua sensatez.

Após a constatação de que “o animal mays imigo do homem, he o mesmo outro homem” (2:20), uma máxima que, embora presente em todas as literaturas, é inspirada na *Asinaria* de Plauto,⁴⁵³ Momo, continuando a dirigir-se à audiência, aproveita para indicar preceitos de conduta moral, sendo legítimo poderem encontrar-se aqui as ideias do próprio comediógrafo, o que faz deste *Prologo* expositivo, o lugar para se dar a ouvir a voz do autor. Momo mostra também um juízo crítico independente, “eu dambas mãos sirvo, & corto de dous gumes” (2v:19-20) e a frontalidade já patente na personagem de João D’Espera Deus.

Este Momo apresenta-se viajado, “Vedesme aqui que desque o mundo he mudo, tenho corrido diversas terras” como ainda, atento, examinativo e perspicaz, ao ponto de anotar defeitos à própria Vénus. Vaidoso, interpela a assistência com “Não sey se estays comigo nesta sotileza” (3:10) estabelecendo, deste modo, uma cumplicidade bem teatral. E o convencido Deus da Censura prossegue dizendo que “eu reuoluo o centafolho do mundo melhor que o vento soão” (3:16-17), informando ter-se fixado nesta “notada prouincia

⁴⁵² Sublinhado meu.

⁴⁵³ Vd. III Parte – 5. Jorge Ferreira de Vasconcelos e os seus modelos dramáticos.

Lusitania”, tanto ao seu gosto, pois aqui encontrou “bom pasto para meu officio”. Reforça a referida cumplicidade quando, com malícia, profere “isto aqui antre nòs”.

Momo voltará a falar de censura quando diz que, aqui encontrou campo fértil para “sensura de algũa obra de que sorte, ou calidade quizerdes” (4:21-22).⁴⁵⁴ Lembremos que a *Ulysippo* entrou, pela primeira vez, no *Index* em 1561. Se o “ofício” é a censura, o autor Jorge Ferreira de Vasconcelos animado com algum humor provocatório, estará aqui a fazer uma denúncia frontal da situação, que embora, num âmbito restrito “isto aqui antre nòs”, não deixa de significar estar um pouco a brincar com o fogo.⁴⁵⁵

Uma situação paradoxal e com comicidade é confessar à audiência um segredo em voz alta. Do ponto de vista das indicações cénicas, quando Momo se refere a obreiros com alforges ao pescoço, comparando-os aos que ele próprio traz “quaes estes meus”⁴⁵⁶, este deíctico, remete para uma acção a ser praticada pelo actor, funcionando, portanto, como uma didascália interna.

Quando Momo muda de assunto e, de repente, se refere a “edificar a fortaleza de Mazagão” (3v:26), apresenta esse projecto de obra pública como uma obra sobre a qual existia viva polémica, “passa, não passa, bem feito, mal feito” (4:2), e diversos juízos, “segundo chega a lança do próprio”. Esta particularidade de saltar de assunto para assunto, é intemporal, encontrando-se na actual estrutura da *stand-up comedy* que utiliza a mesma técnica. Um só actor aborda assuntos destinados a serem ouvidos por uma assistência, a partir dos quais é possível satirizar, porque tratam de matérias conhecidas do público. Este reconhecimento possibilita uma acção/reacção do público e pressupõe uma dinâmica teatral.⁴⁵⁷

Foi com base na marca textual de tempo, “as companhias do anno passado sobre edificar a fortaleza de Mazagão” (3v:25-26) que, alguns estudiosos, avançaram com propostas de data de composição da *Aulegrafia*.⁴⁵⁸ No entanto, não é claro se a frase significa um ano depois das discussões sobre a edificação da fortaleza de Mazagão ou, um ano, após a edificação de Mazagão, o que é bastante diferente.

⁴⁵⁴ É muitíssimo irónico que Momo venha falar de censura, se pensarmos que esta mesma obra virá a ser vítima de crivo censório.

⁴⁵⁵ Será este o problema a que se refere Dom Antonio de Noronha na *Advertencia ao Leitor* na *Ulysippo*, quando informa que o seu sogro não imprimiu a *Aulegrafia* por um “desgosto geral deste Reyno, que nella se contará”?

⁴⁵⁶ Sublinhado meu.

⁴⁵⁷ Na actualidade poderia ser uma sátira à construção do TGV, ao aeroporto de Lisboa ou, qualquer assunto importante que, a vontade dos homens, transforma numa polémica sem fim à vista.

⁴⁵⁸ Lê-se na *História de Mazagão* de Augusto Ferreira do Amaral que, foi em 1541 que D. João III decidiu aumentar e reforçar Mazagão, sendo que o principal da obra ficou concluído no ano de 1547. (Amaral, 1989:25)

Na folha 4, Momo, o emendador de homens, não se inibe de caracterizar os Portugueses pejorativamente, dizendo-os “tão maos de contentar, & geralmente receosos hũs dos outros” (4v:15-16), dado que “tudo vos faz nojo”. Razão pela qual, tendo observado o passado e vendo o presente “difficil he não escrever satira” (4v:12). Para o deus grego, assiste-se “ca”, nesta província, a uma degradação, pois até os “moços de esporas” falam sobre “as prematicas do Reyno, & desaprovão tolherce a ceda, por que se perderão os chapeos de feltro” (4v:24-26),⁴⁵⁹ o que não deixa de ser motivo de troça pois, afinal, todos emitem opinião sobre o que não sabem.

O mundo está ao revés, ao ponto dos elementos já não serem o que eram. E Momo vangloria-se da situação dizendo que “eu sou o padroeiro & inventor que mexo estes caldos” (5:11-12). Aproximando-se do fim do *Prologo*, inicia a apresentação da comédia propriamente dita, instruindo o público com algumas formulações horacianas como: “vereis hũa pintura que fala” (5:17) ou, referindo que a comédia “vos será representada per corrente & aprazível estilo (5:19-20) remetendo-nos, imediatamente, para os preceitos do género. Muito sucintamente, conta a história do enredo para, logo de seguida, retomar a definição canónica do género “& assim fica tudo pacífico, & quieto, rematandose a Comedia na quietação, & repouso, não espera[n]do ao principio” (5v:4-6).

Momo, bobo dos deuses, estrangeiro, é transformado por Vasconcelos em personagem teatral. Especifica que vai seguir o modelo da *Comédia Nova*, não nomeando ninguém em particular “por quanto seria odioso, & alheio do estilo cómico moderno” (5v:22-23), dizendo ainda que caracterizará as personagens de acordo com as características atribuídas aos tipos a que essas mesmas personagens pertencem e não particularizando, pois “Ca de particular nada se trata”.

Momo, quase no final do seu *Prologo*, pede a atenção especial, para a tríade: ver, ouvir e compreender, oferecendo-nos em primeiro lugar, o retrato ampliado do que é, do que existe, do que acontece, como se a comédia fosse um instrumento que permitisse ampliar a visão “deste orbe palenciano” (6:1-2). Em segundo lugar, mostra o retrato do que se “diz, pratica, & trata ante os que por elles se representam”, tendo como pano de fundo o “decoro desta cousa” que, já sabemos, ser um dos traços distintivos da comédia nova. Em terceiro e último lugar, apela para os ouvintes/espectadores estarem atentos e de sobreaviso para

⁴⁵⁹ Existem neste período duas leis sobre o uso das sedas. Uma de 3 de Junho de 1535 e outra de 25 de Junho de 1560, segundo se pode ler no *Catálogo dos Impressos de Tipografia Portuguesa do século XVI*. (Simões, 1990:287)

poderem entender bem o que será mostrado e “discernir ante lepra, & lepra” (6:11), chamando a atenção para algumas mazelas sociais.

Momo termina o *Prologo* dizendo que vai de novo vestir o seu disfarce “que eu voume pór de rebuço, & fazerme invésivel, & tornome logo para vòs de soticipa, para saber que julgaes desta invenção” (6:12-15), manifestando curiosidade por saber a reacção dos presentes quanto à comédia que vai ser representada. Deixa a cena com uma interrogação dirigida à assistência “Quem tangerá o asno?”, geradora de uma situação de expectativa, tal como instaura uma dinâmica dramática e teatral a que a representação dará resposta.

Como conclusão, diremos que todo o *Prologo* é uma enunciação dirigida a um auditório, pelo uso exaustivo do “vos” (16 vezes); repleta de verbos na 2ª pessoa do plural, (35 vezes); muitas interpelações, chamando a atenção do receptor, pedindo participação, promovendo a cumplicidade de quem vê e/ou de quem ouve.⁴⁶⁰ Neste sentido, podemos compará-lo à enunciação de João D’Espera Deus na *Eufrosina* e aos Prólogos a cargo de uma figura, como se tornou regra a partir de Terêncio.

Depois da análise dos prólogos das três comédias, é curioso perceber o modo como estes se assemelham. Verificamos que a personagem Momo se aproxima da atitude interpelativa de João D’Espera Deus da *Comedia Eufrosina*, e lembra a personagem Mercurio da *Comedia Ulysippo*, na atitude didáctica da apresentação do enredo e da explanação sobre a evolução e preceitos da comédia clássica, sendo que Momo oferece uma espécie de síntese das duas personagens atrás referidas.

Momo, deus da sátira e da censura, corta a eito e já não pede o favor do público, nem sequer os aplausos finais. Disfarçado, viu e ouviu a relé da “orbe palenciana”, vindo dizer-nos “face a face” que encontrou uma “prouincia Lusitana” tão ao seu gosto e com “bom pasto para meu officio”. A liberdade com que Momo vai percorrendo sobre o Paço atinge níveis perigosos e por isso tem mesmo muita graça a maneira como se desculpa de tal atrevimento confidenciando que tudo “isto aqui antre nòs”.

Como nota final, é possível dizer que, pela análise do *Prologo*, há razões para pensar que este está cheio de duplos sentidos de difícil decifração, não se podendo, em consciência, aferir da sua ampla componente satírica. Ou seja, verifica-se uma dificuldade acrescida na compreensão e na interpretação deste texto, relativamente às duas outras comédias. Ele cumpre, todavia, a função de todos os prólogos de comédias herdeiras de Terêncio: realiza o arranque da representação, enquadra o género da comédia e transmite os dados iniciais do

⁴⁶⁰ Aceitando que o uso de “vos” não implica forçosamente muitas pessoas, implica pelo menos um interlocutor. Uma situação caracterizada por um discurso em função de um outro.

enredo que os actores irão encarnar. A dimensão teatral reside no estabelecimento da cumplicidade com a audiência, cumplicidade necessária ao jogo de ficção que se seguirá.

3.6.2 – Questões de enunciação a propósito de uma cena da *Comedia Aulegrafia*

Na cena 4ª do IV acto temos a presença de quatro personagens, segundo informa a rubrica no início. A personagem Aulegrafia inicia um diálogo com uma pergunta, dirigida a Germinio Soares “Ah senhor, estays ahi?”, e logo nos apercebemos de que houve uma acção, a entrada de alguém no espaço, talvez em busca de algo. Com esta pergunta, a personagem mostra que desconhecia a presença de outra figura naquele espaço e, ao vê-la, lhe endereçou aquela pergunta. A resposta enfática dada por Germinio “E não ha pouco” esclarece-nos, pela negativa, de que, afinal, ele já se encontrava naquele lugar há bastante tempo e que foi Aulegrafia quem apareceu. Existe, portanto, um movimento, uma acção, a entrada de Aulegrafia no espaço onde se encontra Germinio Soares. Importa referir que, nestes textos de teatro, é só através da enunciação das personagens que o espectador/leitor recebe informação sobre o tempo, o espaço, a situação, as personagens e a acção dramática.

Pelo facto de Germinio ter usado uma expressão com marca de tempo (“ha pouco”), é possível relacionar o tempo desta cena com a cena, ou cenas, anteriores. Com efeito, sabemos que na cena anterior, Germínio se encontrava com o seu amigo Artur e que passava da meia-noite quando, aquele, se dirigiu à ala feminina para falar com Aulegrafia e Filomela.

A pergunta seguinte de Aulegrafia “Ia cudarieys que não hauia de vir” dirigida a Germinio, significa que estas duas personagens se mantêm em discurso directo, a dialogar, e que ambas estavam concertadas. A réplica de Germinio “sobre vossa palaura viuirey cem dias” começa por ser a explicitação de uma dependência e termina como uma interpelação directa, vinculativa de uma resposta “Mas digame senhora: a minha senhora veyo ja, ou ha de vir”. Nela está implícita a realização de uma acção futura.

A resposta ambígua de Aulegrafia “Virà, me parece” provoca em Germinio um estado ansioso, uma tensão e irritação “Chamaya a que vos valha Deos”. A assimetria entre o estado de espírito ansioso de Germinio e a segurança mostrada por Aulegrafia, oferece-nos uma sugestiva situação dramática. Ela mostra um ascendente sobre ele, através do saber que tem. A maneira como Germinio começa a fazer derivações “que me tornarey mouro, porque mouro por vela”, o que acontece muitas vezes nesta mesma cena, provoca o cómico.

Desde o início de cena, verificamos que de uma forma geral o enunciado está elaborado através de frases curtas, interpelativas, o que confere uma dinâmica e uma tensão muito acentuadas à acção. O que acontece nesta cena, em particular, acontece, de uma forma geral, em todo o texto desta comédia.

Uma outra situação bastante teatral, é o facto de Artur se encontrar num espaço contíguo a este, a vigiar, e de ir comentando o que se está a passar: “Quanta poluora de mentiras se aly despende agora de parte a parte”. O comentário, é uma forma herdada da comédia antiga e tem efeito cómico, para além de elucidar o espectador acerca da situação e das personagens. Critica as mulheres porque são mentirosas, critica Germinio porque é um “almazem de fingimêtos”, acrescentando por fim, que se ajustam “belamente”. Este processo de desmontagem, em simultâneo, das estratégias e motivações das personagens que estão a dialogar na acção principal, provoca a cumplicidade e o riso da assistência, que fica, assim, a saber mais acerca da situação dramática e das personagens. Quando confessa que “Muyto quizera ouuilos”, aproxima de si o leitor/espectador, convidando-o a ser com ele um “voyeur”, como ainda, nos oferece a sua visão crítica sobre algumas mulheres que “sabê deste mester mais que pegas”, estando sempre como “atalayas” sobre os homens para os julgarem e para os manipularem. Este tipo de situação onde se verificam acções simultâneas e que pode ter lugar no mesmo espaço cénico, é uma estratégia muito frequente na comédia ou na farsa, para produzir muitas vezes efeito cómico e não deve ser analisada segundo os princípios da verosimilhança aristotélica. Em nome da eficácia teatral, dá-se como que a suspensão da verosimilhança e reforça-se o pacto com o espectador.

Voltando ao diálogo central entre Germinio e Aulegrafia, verificamos que aquele se encontra cada vez mais impaciente: “Oo senhora quem quereis que tenha sofrimento em tãta dilação”. É o próprio que se auto-caracteriza e esclarece o seu estado de ânimo no momento, “vindo taõ aluoraçado com o folego no papo”, revelando a sua fragilidade e a relação de forças entre ambos (sujeição de Germinio a Aulegrafia). A fala seguinte, por erro do impressor é atribuída a Filomela, mas pela análise interna do texto percebe-se que é de Aulegrafia.⁴⁶¹ Depois de mais um pequeno diálogo entre os dois, Artur retoma os seus apartes, fazendo troça do amigo ao pretender, falar com gravidade, para um destinatário feminino que pouco entendimento e siso mostra ter.

Verifica-se assim que a personagem Artur defende, no que respeita à “discrição” das mulheres, um ponto de vista oposto ao do seu amigo Germinio; para Artur “nenhũa

⁴⁶¹ António Machado de Vilhena na sua edição anotada da *Comédia Aulegrafia* já fazia referência a este e a outros erros. (Machado, 1969:225)

descrição”, para Germinio “como sois discreta”. Note-se que também as personagens mentem, e que, Germinio tem uma estratégia de agradar a Aulegrafia. Contudo, estes comentários, nesta cena, revelam que as personagens são portadoras de vozes dissonantes, embora o autor opte pelo não confronto, ficando cada um com as suas convicções. É a partir da análise do segundo comentário que, podemos perceber que, embora amigo de Germinio, Artur, vai revelando opiniões desfavoráveis e trocistas acerca deste, o que demonstra pouca amizade. Não é a primeira vez que o autor refere não haver amizade no Paço, entre os cortesãos, o que constitui, aliás, um dos tópicos da comédia. Ao invés, entre os criados, parece existir solidariedade. Isto percebe-se, não porque um narrador venha esclarecer-nos mas, porque vemos e ouvimos, em situação, a interacção das personagens.

Pelo diálogo entre Germinio e Aulegrafia somos informados de que ele está desconfiado da demora de Filomela e que esta demora o deixa nervoso, uma situação sinalizada pela marca do tempo: “Em que se pode *agora* deter”.⁴⁶² Germinio dá ordens a Aulegrafia, tais como “vades acordala”, pressupondo acções e mostrando como está determinado a falar com Filomela. O tom de Germinio nesta fala torna-se imperativo: “Desenganaime se não quiz vir” e, até ameaçador, com a repetição da conjunção “se”. Germinio muda a sua atitude de deferência para uma atitude impositiva, embora no final, retroceda, suavise o tom, desculpando-se pela ansiedade e “o grande desejo de a ouvir”. Concluimos que há marcadores do discurso que pressupõem uma modulação de voz. A réplica de Aulegrafia na frase seguinte, defendendo-se, mostra um recuo perante Germinio e uma mudança de atitude, o que é revelador de uma dinâmica da cena. Modificando o discurso anterior, declara-lhe que: “Ella muyto bem vos ouue: agora acabay com ella que vos fale”. Iremos ver como esta revelação de Filomela se encontrar presente, ali, naquele momento, a ouvi-lo, é de importância vital, produzindo um *climax* após uma sequência de tensões, embora, venha a ser, ela própria, geradora de uma tensão maior.

Outro aspecto curioso é não haver nenhuma indicação, até esta altura, de que Filomela estivesse presente em cena. Por isso, o facto de ela estar escondida e de Germinio não a ver, dá-nos a informação da existência de um outro espaço, próximo do de Aulegrafia. Completa-se aqui, o desenho do espaço e da situação dramática: noite, escuro, Aulegrafia à janela com Filomela nos bastidores, Germinio do lado de fora no exterior, mas próximo da janela e, por último, Artur de vigia para ver se vem alguém, num local relativamente próximo. Trata-se de

⁴⁶² Sublinhado meu.

um jogo de equívocos e de saberes em que duas personagens dialogam e duas escutam esse diálogo, sendo que uma delas, Artur, comenta a própria situação, como espectador.

A interpelação de Germinio “E ja me desemparays?” reflecte a sua insegurança em ficar só com Filomela, revelando perturbação e fraqueza, e contrasta com a atitude altiva anterior. Aulegrafia vem em seu socorro “Antes amparo” mas, não é difícil perceber a troça que está implícita na sua elocução, o que é extremamente irónico e cómico. Aliás, a personagem de Germinio mostra, logo na frase seguinte, carecer de “razão” para levar a empresa até ao fim, pelo derivar das expressões como “sinto”, “sintirem” e “sentir” na mesma frase, mostrando neste jogo de enunciação uma atrapalhação (muita palavra e pouca obra) que acentua o registo cómico ridículo da personagem.

Neste momento, verificam-se duas acções simultâneas: Aulegrafia fala com Filomela dirigindo-lhe duas ordens: “Falailhe e não sejays corrida” e, uma outra, mais nervosa “Acabay que me injuriarey por vossa parte”, interrompida por um aparte de Germinio que começa a desconfiar da demora da chegada de Filomela, tal como da sua vergonha em lhe falar: “dilataua a vinda, pela encarecer. Agora encarece a fala”. É evidente a teatralidade desta cena, dado que estão implicadas acções concertadas no tempo e no espaço, por si só capazes de criar uma situação de interacção humana complexa. Germinio profere um comentário para o espectador e, em simultâneo, vemos Aulegrafia a falar com Filomela para os bastidores, o que leva Germinio a concluir que “tudo vem forjado”. Vê-se Germinio a ser enganado, insistindo em colocar-se a si próprio numa situação ridícula, tornando-se de uma fragilidade patética. Desconhecendo o que se passa e, não tendo qualquer poder para alterar a situação, Germinio é ridicularizado, bem como aquilo que ele representa. O galante convencido e vaidoso que no momento da acção enfraquece, é uma situação teatral típica, explorada aqui através da enunciação e seus jogos de comicidade e de ironia mas, também, através da exploração da distância e/ou proximidade física das personagens no espaço da cena.

Entretanto, o amigo Artur continua de vigia e à espera de Germinio, enfadado e com sono, pois “quizerame mays na cama”, indicando a passagem do tempo, com “Tangê agora os frades às Matinas” e, a situação disparatada de “velo toda a noute por paruoices do mundo”. A enunciação da passagem do tempo assinala a demora da entrevista.

Começa então, um jogo de pura argúcia verbal entre Filomela e Germinio, em que este se vai entregando e pondo-se nas mãos de uma voz sem corpo, sem perceber onde Filomela o quer levar. Ou seja, Germinio, pelas suas palavras, se vai obrigando, e Filomela, pela sua retórica o vai encaminhando para que ele mais se comprometa. Este diálogo ambíguo “em

verdade q[ue] o não sey” e “Si sabeys” , irá terminar num “xeque-mate” feminino, traduzindo o poder e a perícia de Filomela e a ingenuidade de Germinio.

E enquanto Artur, no escuro, de noite, continua comentando a acção dramática “Devagar vay a cousa.”, a situação entre os amantes atinge uma intensidade hilariante: “Ger. Poys vos ouço, quereys que vos veja, quiza o veruos me dará a entender o que não alcanço? Fil. Sou muyto corrida: & mays para que he ver cousa tão fea.” O contraponto do comentário de Artur vem, de novo, oferecer-nos a dimensão do tempo da conversa e do seu enfiamento “quero passear por me valer deste sono” bem como acentuar a situação de impasse.

Finalmente, Filomela muda o tom da conversa, gerando uma nova tensão entre eles. Quando Germinio declara “Isso não entêdo eu”, Filomela socorre-se de Aulegrafia, para explicar o que a trouxe ali, pedindo “Declarailho senhora tia, poys me trouxestes a isto”, percebendo-se quem domina a situação. Então, Aulegrafia assume o papel de intérprete e vai directa ao assunto, esclarecendo que Filomela lhe pede “que lhe deys palaura de casamento”. Esta fala de Aulegrafia provoca um conflito em Germinio, levando-o a praguejar, num aparte “Assi te tome o demo a ti, & a ella”. Trata-se de uma revelação surpreendente que levará a um retraimento da parte de Germínio e à quase ruptura. Agora é a vez de Filomela conduzir a situação “Poys haueys me de dar logo a mão” o que, peremptoriamente é recusado por Germinio com um “para tras” por se sentir pressionado. Filomela não se detém e contra-ataca que há-de ser “agora”, na presença da tia Aulegrafia, do companheiro ali presente e, caso Germínio não queira, que vá dormir que já é tarde.

Nestas suas duas falas, Filomela revela o plano traçado de antemão por si e por Aulegrafia. Germinio esgrima razões com Filomela, alegando procurar obrigação com amor, sem o qual “nada farey”. Germinio, assume uma atitude de confronto e assistimos à ruptura entre os dois: “Poys senhor vasse embora repouzar”. A esta frase, Germinio pragueja, para si próprio, uma vez mais, embora tente impedir que a ruptura se concretize. Filomela é determinada e não volta atrás e, portanto, despede-se e sai “Hirmehey eu logo: beijouolas mãos”.

No preciso momento em que estamos a assistir à ruptura entre os dois, ouve-se o comentário de Artur “Estas são as quatro” o que provocará, no mínimo, uma forte e delirante gargalhada na assistência. O aparte corresponde a um momento de descompressão na comédia, derivado do contraste entre o pretenso conflito que, não é mais do que o jogo entre fortes e fracos e a banalidade de uma constatação sobre o tempo perdido com incursões amorosas.

A partir deste momento, Germinio e Aulegrafia ficam sós e o primeiro exprime a sua indignação por ter sido tão mal tratado por Filomela. Germinio dirige-se directamente a Aulegrafia quando esta tenta amenizar a situação e acalmá-lo “não vos agasteys”, ao que este lhe responde, escandalizado pelo “desprezo” e “desconfiança” de Filomela. Germinio sente-se de tal forma “injurado” que explode surdamente “Hey de purgar eu o q[ue] outrem pecou?”. Aulegrafia volta a tranquilizá-lo e a cena termina com a saída de Germinio.

Como procurei mostrar, esta cena é de puro jogo teatral, com os espectadores tornados cúmplices da situação. Pelos comentários de Artur, percebemos a estratégia de Filomela e de Aulegrafia, e a atrapalhação de Germínio. O facto de se passar à noite tem o seu picante, permite o engano, e o cómico supremo é a situação caricata em que Germinio se encontra, apenas ouvindo uma voz, que tarda em começar a falar, e cujo sujeito nunca se chega a mostrar. Se considerarmos que o que está aqui em jogo é a palavra “casamento”, e o compromisso sério que assusta o galante e denuncia a manha das mulheres, toda a cena é construída segundo uma dinâmica teatral da comédia de enganos.

Os planos de enunciação através dos quais vamos ficando a par da situação dramática, o jogo cénico que constrói a diversidade de espaços, a armadilha que constitui o cerne da acção, tudo concorre para estarmos em presença de uma cena onde o conflito entre as personagens assenta sobre as potencialidades teatrais da acção.

3.7. - 12 razões e mais uma... sobre a teatralidade da *Comédia Aulegrafia*

Um dos aspectos fundamentais em que assenta o teatro é a personagem, uma “*Notion clef du théâtre*” segundo a opinião de Anne Ubersfeld. O autor transmite a sua história ao público por intermédio das personagens que conduzem a acção. Quando as personagens são representadas, ganham uma presença física, corpo e voz, através das palavras, gestos, actos e movimentos dos actores. É o conjunto destas personagens em acção que dá corpo e alma ao teatro.

Pierre-Aimé Touchard refere que, uma personagem de teatro não é somente um carácter, ela é um *carácter em situação*, a que se liga uma vontade (motor de acção), posta à prova face aos acontecimentos. Nesta comédia, é através da acção de Aulegrafia que o conflito se expõe, manifestando a personagem uma vontade a que não falta unidade ou verosimilhança. Também, segundo o teatrólogo francês, para que uma personagem seja uma perfeita personagem de teatro é preciso “*Un caractère déterminé et immuable, une volonté obstinée, une situation on un milieu qui s’oppose à cette volonté*”. (Touchard, 1968:139) Ora, estas características da personagem de teatro, encontramos-las na personagem Aulegrafia: uma forte motivação para que Filomela troque de servidor, e, uma capacidade considerável de domínio e de manipulação. Veremos que em todas as cenas em que entra, 11 cenas no total, se verifica uma situação muito concreta, um temperamento firme, uma obstinação que tem como resultado fazer prevalecer o poder da sua intriga e, conseqüentemente, mudar o rumo natural da vida de outras personagens. O que acaba por acontecer.

Não é habitual, nas comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos, que uma personagem feminina tenha presença em cena como a que tem a personagem que dá nome à comédia, a cortesã Aulegrafia. No enredo desta história tudo começa e acaba com a acção da Aulegrafia. Desde o início da comédia que os dados estão lançados, por ela. Impressiona ver uma personagem com um projecto de intriga tão inexorável como o que tem esta protagonista. A propósito desta figura, Isabel Almeida adverte que não estamos perante uma *alcahueta* típica. Esta Aulegrafia “sabe mays cautelas que hum Legista, pode ler as leys do Paço como Bartolo” (29v:18:19), destoando completamente da “velha plebeia concebida por Fernando de Rojas”. (Almeida, 2005:205)

Aulegrafia gere a sua intriga com maldade e, embora a motivação pareça ser o dinheiro e a cobiça, como vai sendo dito ao longo da comédia, desconfiamos que haverá outras razões, como, a inveja e o ódio à felicidade dos outros. Embora o contexto social seja

diferente, como diferentes são as razões e as consequências, a intriga que Iago executa em *Otelo* de Shakespeare ajuda-nos a entender esta personagem. Também aqui, a mentira leva à destruição. Em *Otelo* a mentira provoca o ciúme, e, o ciúme de Otelo provoca a morte de Desdémona. No caso da *Comedia Aulegrafia*, a mentira de Aulegrafia provoca a ruptura e a morte do amor de Filomela por Grasiel “Sinta cada hum sua perda, & calese com ella, que eu assi o farey, segura de me arrepender” (112:17-19). Um tom que pouco tem de comédia.

A intriga de Aulegrafia faz estragos, tem consequências, há vítimas, não mortais, mas há uma morte simbólica. Em *Otelo* ninguém desconfia de Iago e, somente no final, é que este é desmascarado e castigado enquanto, na comédia de Vasconcelos, desde o início fica denunciado que, Aulegrafia é o motor da intriga, mas ela consegue manter com toda a impunidade, o seu objectivo. A acção de Aulegrafia arrasta tudo e todos, menos ela própria e, ninguém tem força suficiente para a fazer parar, tal como nunca teremos a satisfação de assistir ao castigo da vilã.

A personagem é complexa, mostra a sua vontade, opõe-se, persiste nas suas convicções e não se deixa demover dos seus objectivos. Por todas estas razões e a propósito de assinalar a contribuição desta personagem para a teatralidade desta comédia, irei mostrar as diferentes situações em que é possível ver a acção da personagem Aulegrafia.

1ª Razão – Aulegrafia, architecta de mentiras palacianas.

A personagem Aulegrafia entra na Cena 9ª do I acto mas, na cena anterior, começamos a ouvir falar dela. Grasiel conta ao amigo Dinardo Pereira que “mexericarão” que ele teria outros amores, provocando indignação “paixão de ceumes” e, o rompimento de Filomela com ele. Desabafa que “he cilada que me alguem armou, & sabeys de quem me temo? de Aulegrafia, que me foy sempre cõtraria” (29v:5-7), mostrando saber donde vem o grupo.

Na cena 9ª, temos a confirmação que, de facto, Aulegrafia é a autora de uma intriga à volta do par Filomela/Grasiel, provocando a ruptura entre ambos. Aulegrafia aproxima-se, pela segunda vez, (a primeira não foi vista mas fica implícita) da jovem Filomela. A cena começa com um convite “Vinde ca sobrinha que tenho muyto que vos contar” e, de seguida, assistimos ao desenvolvimento da intriga: “Disserãome de certa certeza, que andava o senhor perdidissimo damores em hũa certa parte da Cidade, com grandissimos fundamentos de cazar, ou muy perto disso, por a senhora ser muy rica” (31:11-15). Filomela lembra à tia a conversa anterior, em que esta a informara dessa situação mas, Aulegrafia, insiste “Pois sy, mas agora mo certificarão que não havia duuida”.

Com esta segunda conversa, Aulegrafia quis, e conseguiu, certificar-se de que o conselho que havia dado à sobrinha, de deixar Grasiel, foi acatado e, obtém a informação que precisava. Filomela acaba por lhe dizer que desde esse dia tinha rompido com ele, recusando entrevistas e cartas. Aulegrafia, depois de reforçar e continuar a intriga que havia começado “noutro dia”, vai agora passar à fase seguinte, introduzindo uma nova situação.

Começa então uma conversa dizendo mal dos homens, especialmente de Grasiel. Chama-lhe “íngrato” em relação a Filomela, “desengraçado”, não “galante” mas, ainda assim, Filomela desolada, arrisca defendê-lo alegando que “escreve muito bem”. Aulegrafia despreza a apreciação de Filomela e, peremptória, responde-lhe que “Conheço melhor aquelle rapozo que minhas mãos” (33:16-17), evidenciando uma estranha animosidade. Por fim, percebendo que Filomela aceitou os seus conselhos, propõe-lhe um novo servidor, Germinio Soares. A essa sugestão Filomela reage com dúvidas, mostrando-nos que não está segura de querer acabar a relação porque, ainda se sente ligada e gosta de Grasiel. Mas, a pressão e o veneno de Aulegrafia vão fazendo o seu efeito. Insinuante, começa a estabelecer uma comparação entre os dois, oferecendo uma série de epítetos honrosos a Germinio Soares, com o objectivo de desfavorecer Grasiel.

Um tímido “Mas” de Filomela, manifestando alguma discordância e oposição, é contrariado pela interpelação rápida e directa de Aulegrafia “Que mas?”, uma reacção abrupta e enérgica que lhe permite mostrar-se escandalizada com ela, pela sua falta de confiança.⁴⁶³ Aulegrafia, quer a rendição total e rápida de Filomela. Alega mil razões abnegadas, impregna o seu enunciado de um forte dinamismo e tensão com resultados bastante teatrais, conseguindo que Filomela acabe a considerá-la “verdadeira & amiga desenganada”. Aulegrafia vencedora da indecisão de Filomela, pode dizer à jovem que a deixe com o cargo que lhe porá nas mãos um novo servidor: Germinio Soares.

Sem pudor, passa de imediato a uma nova fase de manipulação, advogando a “ideologia cortesã”, que passa por uma dama ter muitos servidores e ser muito desejada. Sempre que a sobrinha parece hesitar e não concorda, Aulegrafia zanga-se, faz cena e chantagem “parece que me não credes”. Filomela acaba por não resistir e aceita na íntegra a doutrina da tia. Quando Filomela avista Dinardo Pereira, amigo de Grasiel e afilhado de Aulegrafia, e, lhe pede para saírem da janela, para não ter de lhe falar, Aulegrafia recusa-se a acompanhá-la, optando, ao invés, por continuar na janela à espera dele, mostrando claramente que não faz alianças com ninguém, excepto consigo mesma.

⁴⁶³ Jorge Ferreira de Vasconcelos oferece, neste seu texto, uma interpelação rápida, curta e nervosa, evidenciando uma forma nova de enunciação relativamente às outras duas comédias.

Nesta segunda conversa, Aulegrafia cumpriu o seu plano até ao fim. Apresentou o seu protegido e conseguiu que este fosse aceite, ampliando a sua influência e espaço de manobra em relação a Filomela.

A forma hábil e agradável como Aulegrafia rodeia Filomela, trazendo-a para a janela, contrasta com a rapidez e rispidez com que a trata quando esta parece fugir-lhe. Isto permite um jogo cénico de matizes e uma amplificação de registos vocais e corporais que têm uma expressão física em cena.

2ª razão – Aulegrafia, madrinha e intermediária de Dinardo Pereira.

Quando Aulegrafia aparece em cena pela segunda vez, vêmo-la relacionar-se com Dinardo Pereira. Dinardo também tem uma dama no Paço, Melicia e, sabemos que espera conseguir, através dela, falar com a prima Filomela, para interceder a favor de Grasiel.

No diálogo entre Dinardo Pereira e a madrinha Aulegrafia (cena 11ª - I acto), Dinardo começa a queixar-se de que esteve doente durante dez dias, queixa que não produz grande eco “poys nas cores do rosto pouco se enxerga” (37:17). Desmontada a desculpa, Aulegrafia assume um ascendente perante o afilhado, deixando-o, numa situação pouco confortável. Aulegrafia sabe que Dinardo é amigo de Grasiel e, estrategicamente, começa a direccionar a conversa para a senhora Melicia de Fontes, prometendo-lhe interceder por ele “Ora vos prometo peleyjar com ella muyto de proposito” (38:13-14) o que o deixa, evidentemente, contente e devedor. Aulegrafia sai para ir buscá-la, como prometeu, deixando Dinardo a dizer para si próprio “para quem ella quer, não há mays negocio”.

Nesta cena também se verifica um jogo de poder e de manipulação. Aulegrafia mostra conhecer os homens e as suas fraquezas, acenando-lhe logo com Melicia e oferecendo-se para ser sua intermediária, já que este lhe confessa que “em vez de medrar, desmedro com a senhora” (38:10-11). Dinardo fica dependente e devedor de Aulegrafia para falar com Filomela.

Neste seu encontro, Aulegrafia oferece a Dinardo Pereira o que ele mais quer: a presença de Melicia de Fontes. Mas, é claro que tudo tem um preço! A maneira inteligente como Aulegrafia consegue desviar Dinardo do seu objectivo tem uma expressão concreta, teatral, porque através da acção de ir buscar alguém desejado vemos a manipulação em cena.

3ª razão– Aulegrafia traz Melicia de Fontes a Dinardo

Na cena seguinte (cena 12ª – I acto), Aulegrafia regressa trazendo consigo, como prometeu, Melicia de Fontes para falar com Dinardo “Aqui vola trago à falsa fê preza” (38:11), patenteando o esforço dispendido para o conseguir. Este “artefício” não lhe é negado por Dinardo, tal como tem um preço, concreto e imediato, já que Aulegrafia reclama pagamento, comunicando-lhe que tem um brinco de ouro e que queria com ele fazer um trabalho, mas “sou pobre”. Os apartes jocosos de Dinardo, como “triste epitafio esse” e, a interpelação de Melicia, oferecem a Aulegrafia ocasião de resposta pronta, dizendo não ter mãe que a sustente nem tia que a perfilhe. Aulegrafia não só ganha o pagamento de Dinardo, como reclama brevidade na execução do trabalho: “Vedelo vay, & sabeis..., isso hade ser, assoprar, & comer, porque sou muyto apetitosa, & cozo mal dilações” (39:15-18). Dinardo não tem outra saída senão aceitar a encomenda, tanto mais que é obrigado a um juramento em nome de Melicia. Aulegrafia, só então se retira deixando Melicia com Dinardo a sós.

Entusiasmado com o encontro, quase se esquece da incumbência prometida ao amigo e, só no fim da entrevista, é que este pede a Melicia que interceda por Grasiel junto de Filomela, para que esta o oiça e possam ambos esclarecer a situação. Melicia, mostra então, como a intriga de Aulegrafia se alastrou no Paço “E pareceuos bem os seus enganós? Mande Deos não sejais outro elle” (41:12-14). Antevendo-se que empresa será bem difícil, senão impossível.

Nesta cena, temos a confirmação de Aulegrafia como grande alcoviteira, e a força do seu poder é demonstrada quando traz Melicia consigo. Também faz jus ao epíteto de “etega de patrimonio” pois, pede de imediato pagamento a Dinardo, ficando o público informado acerca de uma das suas fortes motivações: o dinheiro. Por outro lado, Dinardo mostra ter consciência da sua própria fraqueza, ao ter posto o seu interesse à frente do interesse do amigo. Esta pequena traição a Grasiel é evidenciada pelos remorsos que manifesta no monólogo que terá mais tarde. Também aqui, encontramos a mão hábil de Aulegrafia, pois mostrou saber aproveitar-se das fraquezas de Dinardo.

Aulegrafia continua a movimentar as outras personagens como peças de xadrez, mostrando conhecer bem as regras e os adversários do jogo. Fica mostrada a conformidade da personagem ao modelo de protagonista de uma acção dramática. Aulegrafia é uma personagem que se define pela acção que estabelece com as outras personagens. Age permanentemente, unindo e dividindo, em função do seu interesse. Vêmo-la a provocar o

engano. Vêmo-la a representar diferentes registos, com grande competência e eficácia e isto é teatro.

4ª razão - Aulegrafia: “Quem não peleja, não vence”

Tal como aconteceu no I acto, voltamos a ter no II acto, a caracterização indirecta de Aulegrafia antes de esta aparecer em cena, agora através de duas novas personagens: Germinio Soares e o seu amigo Artur do Rego. Germinio Soares, o outro pretendente de Filomela, a propósito da sua conquista, confirma que goza do favor de Aulegrafia para se aproximar de Filomela, caracterizando-a como a “malmaridada” e, à Aulegrafia, como “alfandega dos aluitres do Paço, alforge de todas em adquirir afilhados (...) grande conselheira damores alheios” e “fogo & sangue” para quem lhe cai dos “dentes para baixo” (46:7-14). Artur do Rego apelida Aulegrafia de “menina, & moça” (47:1-2) e, que “lhe nascerão os dentes no Paço, etega de patrimonio, he hũa atalaya da fortuna” (47: 3-5).

Depois desta expressiva caracterização, Germinio assegura que Aulegrafia está em campo por ele, justificando o alvitre de Artur, quando refere acreditar “que come já fiado sobre vossa alteza”. Voltamos a perceber que o dinheiro é o mobil da sua acção. Aulegrafia é pobre, tísica de património e, por isso, está alerta à fortuna. No Paço “todas lá registão com ella seus negocios, toma os portos a quantos grações se apontão nos liuros de Copido” (29v:20-22), uma rede montada, com serviços de intermedária, permite-lhe aumentar obra e proveitos. O interesse de Germinio Soares por Filomela é ocasião de mais um negócio.

O desenvolvimento deste negócio encontra-se na cena 2ª do II acto, onde, assistimos ao terceiro “ataque” de Aulegrafia a Filomela. Aulegrafia retoma, uma vez mais, a conversa sobre os amores conflituosos com Graside, indagando-a “E a vós sobrinha mana como vos vay com vossas pelejas?”. A resposta de Filomela é lacónica: “Como vos já disse”. Aulegrafia insiste: “Vistes mays o galante?” e, confirma, uma vez mais que, Filomela nunca mais aceitou vê-lo. A partir deste momento, Aulegrafia enceta uma hábil conversa sobre o pretendente Germinio Soares, enaltecendo as suas qualidades e persistência e, envaidecendo-a e enredando-a, continua a tentar convencê-la a aceitar Germinio: “Deitay mão de quem vos diga” (49:24). A resistência de Filomela, dá aso a um pequeno conflito entre elas. Inesperadamente, quando Aulegrafia finge desistir, dizendo “amigas como dantes”, Filomela, num mecanismo ambíguo de funcionamento e, sendo visível efeito a exploração da vaidade feminina, retoma a conversa, perguntando a Aulegrafia: “Falouuos elle mays depouys do outro dia?” (50:25-26). A partir daqui entram num jogo movediço. Aulegrafia justifica o à vontade

de Filomela pela sua situação financeira favorável “tendes muitos morgados” e Filomela evoca a afeição por Grasiel que, sem pejo e depreciativamente Aulegrafia apelida de “enxovedo”. Por fim, e, aparentemente face à investida de Aulegrafia, Filomela acaba por aceitar pôr-se nas mãos desta: “quero o q[ue] vòs quizerdes” (50v:25).

Aulegrafia avista Germinio que se aproxima da janela e Filomela quer recolher-se. Aulegrafia opõe-se, e, parecendo quase não conseguir demover Filomela, arrisca decidida no desafio “Não faleys, q[ue] lhe falarey” (52v:4-5). No final, vemos Aulegrafia vencer no seu propósito, sugerindo o estratagema de uma falsa ausência: pede que Filomela se deixe ver de vez em quando. Igualmente mostra conhecer bem o terreno que pisa, quer sejam as mulheres, quer sejam os homens, porque “estas, fames fazem estes galgos querençosos da pre[s]a” (52v:6-7).

Nesta cena continuamos a assistir à tenacidade com que Aulegrafia insiste no seu objectivo sem olhar a meios conseguindo, através de uma vontade firme, que Filomela aceite a presença de Germinio Soares.

A teatralidade desta cena está na interacção desenvolvida pelas personagens que estabelecem um jogo cénico que, entre outros, faz avançar a acção.

5ª razão – Aulegrafia, “interprete” de Germinio e Filomela

Na Cena 3ª do II acto, Germinio Soares e Artur do Rego aproximam-se da casa de Filomela. Nesta cena estão envolvidas quatro personagens. Verifica-se aqui uma grande dinâmica envolvendo três espaços de representação em simultâneo e, a existência de conversas paralelas. Filomela, escondida, ouve a conversa do exterior e mantém com Aulegrafia uma conversa cruzada, enquanto esta fala para fora da janela. Para além da conversa a três, Filomela mostra-se a Germinio episodicamente. Pelas conversas cruzadas ao longo de toda a cena, pelos apartes de Artur do Rego que, está por perto e que, vai proferindo os seus comentários divertido com a situação, pelo jogo cénico e, pelos diversos estratagemas montados, esta cena, para ser compreendida em pleno, precisa de ser representada. Apenas lida não nos dá todo o potencial que ela tem. Aqui encontramos jogo, artifício, armadilha, é nitidamente uma cena que pede palco, teatro, actores.

Vejamos o início da cena: Aulegrafia está à janela vendo Germinio Soares a aproximar-se e comenta a postura física deste “Não gostays muyto sobrinha do requebro com que elle vem em saltinhos dalueloa? Não há gosto que me chegue a ver estes recachos: já escarra, grande suprico, por estas honras me perco eu”, evidenciando uma perversidade

descarada. Germinio chega à janela e inicia um discurso de tal modo histriónico que tem como resultado alguns apartes espirituosos de Artur “estasse pondo nas pernas como ginete”. Segue-se o comentário de Aulegrafia para Filomela “Diriva, não gostays mana?”, que atíça ainda mais o sôfrego e vaidoso Germinio que, segundo Artur, “sacodese como galo” (53v:15-16).

Vemos então como Aulegrafia vai gerindo o jogo com os dois parceiros: para o exterior com Germinio que, quer ver e falar com Filomela sem conseguir e, para o interior com Filomela, que não se deixa ver. Apaziguar a premência do querençoso galante “não foy na avença recolherse tão prestes”, não é tarefa fácil mas, Aulegrafia não se deixa intimidar. As poucas e rápidas aparições de Filomela causam uma crescente perturbação a Germinio, fazendo-o queixar-se a Aulegrafia “Não entendo por acenos” o que produz um resultado bastante cómico. O jogo de bastidores continua, a exasperação de Germinio continua, tal como foi fugaz a aparição da bela “malmaridada” e a cena termina de uma forma também bizarra, com Filomela a dizer um “sim” só porque Aulegrafia lho pediu.

A capacidade de Aulegrafia sair de situações comprometedoras, inventando mentiras sem se atrapalhar, é assinalada por Artur do Rego. Mais tarde, Germinio Soares, ao comentar os sucessos da diligência junto de Aulegrafia/Filomela, irá justificar o fim da entrevista com a desculpa que lhe deram: “segundo disserão, vinha de dentro algũa, de que se recearão”. Artur, nos seus comentários, vai observando o engano do amigo, desmontando o jogo assimétrico que este manteve com elas, referindo que “E a senhora Filomela recolhida per detras de Aulegrafia, jugaua o tauoleiro de fora” (55v:4-5) e, contrariando-o, adverte-o “Credeme q[ue] nunca se enganão, saluo quando querem ser enganadas” (56:24-25).

É evidente que a vaidade, o convencimento e a confiança de Germinio, mais a ingenuidade em acreditar na conversa de Aulegrafia, fazem desta personagem uma presa fácil. Aulegrafia reina, no reino da vaidade e do desejo masculino.

A eficácia do jogo cénico em todas as vertentes (actores, espaço, tempo, situação) que tenho vindo a apresentar, é prova indubitável da teatralidade desta cena e desta personagem.

6ª razão - Manual de sobrevivência no Paço, segundo a tia Aulegrafia

Na cena 5ª do II acto, Aulegrafia mostra-se vaidosa pela maneira como conseguiu lidar com Germinio Soares “o homem pera quem eu mana falar, sabey que o tenho na bolsa”. Filomela também não lhe recusa elogios. Presunçosa, nomeia à sobrinha uma série de donzelas que admite ter casado, e outros “negocios de muyta substancia” e pessoas que com

ela tiveram consulta, cujo segredo diz enterrar consigo. Obviamente é um recado subliminar que entrega a Filomela, obrigando-a ao silêncio e ao segredo. Desenvolta, em jeito de reflexão adverte que a sua arte será condenada por uns, mas aprovada por outros. Dado que não é possível satisfazer todos, o melhor é agradar a si própria e aos amigos.

Aulegrafia expõe a Filomela uma curiosa doutrina que, consiste na convicção, de que o homem e a mulher são bichos inimigos, por isso, convém estar acautelada, sendo “que o principal he saber do servidor como está de patrimonio” (57v:18-19). Acrescenta que, se este não tiver “mays que a rama”, o melhor será a dama ver-se livre dele, mas, se pelo contrário, for “afazendado” há que saber segurá-lo. Segundo a doutrina da mestra, não deve a dama dar muito ao servidor, para que este, não possa vangloriar-se, nem pouco, para que não lhe arrefeça o interesse. Estes são os preceitos que as mulheres devem seguir no Paço e, Aulegrafia sabe do que está a falar, pois, advoga uma doutrina toda de experiência feita: “quando nos tomão por senhoras, ficamoslhe escravas” (58:11-12). Para si, errar uma vez é aceitável se depois se vier a acertar.

O Paço, na visão de Aulegrafia, é um local de caça de amores e de fortuna, pelo que “he necessario lançar redes a ventura” (58v:7-8). A influência de Aulegrafia, sobre Filomela, é-nos dada a ver pela aceitação dos preceitos e conhecimentos da tia: “Ora vos digo que vos ouuirey toda minha vida” (58v:24-25). Pela maneira como falam, o nosso comediógrafo, mostra conhecer muito bem o lado feminino e suas estratégias, o que é muito interessante e dá que pensar. Quando Aulegrafia vê que Dinardo Pereira se está a aproximar, despede imediatamente Filomela “hiuos embora que tenho que lhe falar”. Depressa saberemos porquê. Nesta cena, Aulegrafia consegue seduzir e subjugar Filomela pela sua experiência de vida no Paço.

Ver a personagem Aulegrafia a evoluir em cena e a transformar-se numa “doutrinária”, catalogando pessoas, distribuindo preceitos e advogando acerca do seu ofício, constitui *per si* um grande desafio para uma actriz e um grande deleite para o público.

7ª razão - Aulegrafia humilha Graside

Na cena 6ª do II acto, estamos numa altura crucial da intriga: a vinda de Graside apoiado por Dinardo, para falar com Aulegrafia. Aproximam-se, e Dinardo refere que vê “caça” à janela, aconselhando o amigo a deixá-lo ir à frente para travar conversação com a madrinha Aulegrafia. Graside volta a denunciar que esta lhe faz guerra com alguma intenção, mas, Dinardo aconselha-o a mostrar-se desentendido. É confrangedor ver como Graside se vê

obrigado a “grangear quem vos faz mal”. Dinardo aceita as regras do jogo pois sabe que a madrinha “joga o douchelo viuo com quantos aqui ancoramos” (59v:15-16).

Dinardo apresenta-se com toda a galantaria a Aulegrafia e esta, por sua vez, mostra-se reconhecida já que “vejo o meu brinco como o eu não soubera desejar” (60:4-5), um presente não voluntário que, sabemos corresponder ao pagamento do serviço prestado por esta trazer Melicia, à sua presença. Mais uma vez, encontramos a grande motivação de Aulegrafia, o seu apego ao dinheiro. Aulegrafia mostra bem a diversidade de tratamento que dá a cada jovem. Quando Dinardo a envaidece dizendo que tudo fará para a servir, esta responde-lhe amaciada e reconhecida, mas, logo que se trata de Grasiel, sem contemplações refere, não sem crueldade, que “esse vosso amigo que là vem, podem queimalo, & lançar o pò por todos”(60:15-17) mostrando que, não lhe dará a mínima hipótese. Revela desprezo, falta de cortesia e desconforto com a sua presença, uma atitude inapropriada, justificada na alegação de que “elle se virá meter em conuersação com todo despejo” (60v:3-4).

Vimos como Aulegrafia mostra, sem rodeios, má vontade contra Grasiel e, como, Dinardo prepara o caminho para o amigo e lhe pede para esta não ser “má cortesaã”, solicitação que não terá o mínimo eco. Entretanto, Grasiel aparece. O seu monólogo é confrangedor. Enterra-se num discurso perdido e incoerente e, vêmo-lo ficar, cada vez mais fragilizado face a Aulegrafia. Quando Grasiel, incomodado com o desconforto da situação, manifesta a intenção de se retirar, abandonando o campo, ela replica-lhe sem contemplações “ja o deuereys tèr feyto” (61v:8). Grasiel sai humilhado e derrotado. Aulegrafia vence. A última carta de Grasiel foi jogada sem qualquer glória nem proveito.

Aulegrafia conseguiu “despachar” o servidor de anos de Filomela, mostrando uma força, segurança e determinação implacável. Grasiel fica mais isolado e afastado de Filomela.

Pelo que diz e como o diz, a personagem Aulegrafia revela uma força e uma vontade imparáveis. A sua acção tem lugar aqui, e agora, bem como, consequências imediatas. Doravante, Grasiel fica irremediavelmente apartado de Filomela. Por outro lado, o facto de assistirmos ao vivo, ao “desmoronamento” de alguém, é perturbador, absurdo e cruel. O público pode sofrer ou rejubilar pela identificação com a personagem, seja como for, indiferente e apático não fica, pelo contrário, permanece preso à história e, nesse sentido, verifica-se nesta cena uma grande eficácia teatral, quanto ao carácter de Aulegrafia.

8ª razão – Aulegrafia, “ódio, ou amor, yra, ou cobiça”

Na cena 7ª do II acto, Aulegrafia, sadicamente diz a Dinardo “Como me fica a mão folgada”. A estratégia de Dinardo, de “aferrar” Aulegrafia para o partido de Grasiel, revelou-se ineficaz. Aulegrafia não cedeu e destruiu qualquer tipo de aproximação. Mais, Aulegrafia mente despudoradamente a Dinardo “Sabey de mim que nunca me antremeto, nem entendo, saluo do que me cūpre, & no meu” (62:1517).

Nesta cena, Aulegrafia vai procurar convencer Dinardo de que age por bem, para defender Filomela que, por confiada, foi enganada por Grasiel. Justifica assim o seu comportamento, mostrando-se detentora de uma verdade que defende até ao fim, embora nós saibamos que se trata de uma intriga architectada a favor de Germinio Soares. Não se dá por vencida com a argumentação de Dinardo e, mesmo encurralada por ele, consegue ter a última palavra. Por fim, vence a mentira e a ignomínia. É uma cena com muito jogo teatral, porque o discurso da personagem e as suas acções sinalizam a mentira. Aulegrafia está a dizer uma coisa mas o espectador sabe que se passa exactamente o oposto. Essa mentira provoca na assistência a compaixão, *Pathos*, pelas vítimas da sua intriga: Filomela e Grasiel.

Conclui-se também, que Aulegrafia tem poder e influência sobre as outras mulheres da casa, porque “todas o câ ja têm na conta q[ue] elle merece” (63:18-19), revelando que o cerco a Grasiel se estende a tudo e a todas. Segundo Aulegrafia, Grasiel tem perdida a reputação entre as damas do Paço, por ser “falso & mudavel” e, não adianta que Dinardo o defenda, afirmando tratar-se de “Informações falsas” e, que estas “tem destroyda esta terra”. Quando Dinardo insiste em falar com a prima sobre o assunto “ella me ouvirà, & saberá a verdade”, Aulegrafia reage autoritariamente “Não a poder que eu possa”, não se coibindo de mostrar a Dinardo, com todo o à vontade, o enorme ascendente e o poder que tem sobre Filomela: “ella tambem me cre, & faz o que lhe digo” (64:4-5).

Dinardo permite-se dirigir-lhe uma crítica muito crua e directa sobre a sua actuação e intervenção nos amores de Filomela, aparecendo aqui apontadas as razões, bem como, a motivação para o comportamento de Aulegrafia. Dinardo, ao dizer que quem não tem parecer próprio não acerta no dos outros, deixa claro que “casi sempre em tudo antreuem odio, ou amor, yra, ou cobiça dos conselheiros” (64:7-8). Passará por aqui, o móbil, para a determinação de Aulegrafia em excluir Grasiel da vida de Filomela? A cobiça assenta-lhe bem, uma cobiça que alimenta o ódio. Percebemos que os seus princípios fazem dela uma personagem sem escrúpulos, venenosa e má. A cena desenvolve-se em grande tensão,

manifestando-se o conflito na cena pela saída abrupta de Aulegrafia, à maneira de Pôncio Pilatos “Senhor afilhado, là se auenhão, daime licença que me chamão” (64v:1-2).

Na cena seguinte ainda nos serão facultados mais alguns dados sobre esta personagem, quando Dinardo diz a Grasiel que “Aulegrafia vestese do tẽpo”, referindo que estas “oficiais” têm “preceito do oficio” e “sem muita aderencia do vosso, não podeys viver”. Justamente, uma das razões em que assenta a má vontade de Aulegrafia contra Grasiel, fazendo-o cair em desgraça, foi, este não ter tido “aderencia” junto à alcoviteira, o que se viria a revelar numa falta imperdoável!

Pelo jogo cénico instaurado, pela mentira, pelo conflito em cena e pelos sentimentos e motivações extraordinariamente fortes, a personagem continua a revelar-se muito teatral.

9ª razão – Aulegrafia matou o amor

Na Cena 4ª do III Acto, Aulegrafia tem em seu poder uma informação que Filomela desconhece mas, que lhe diz respeito: a entrevista nocturna com Germinio que ela combinou para “nessa noute”. Aulegrafia avista Germinio e Artur ao longe e prepara a forma de lhe contar o que havia combinado com ele. Puxa-a para si e começa “Sobrinha minha, meu amor, quereis vir para esta janela, que tenho muyto que vos contar?”. Pergunta-lhe Filomela em tom de brincadeira “Que me dareys vòs?”, responde-lhe Aulegrafia com todo o sentido de oportunidade “Daruohei aquelle gentil homem que là està defronte”, falando, obviamente, de Germinio Soares. O assunto está lançado.

Assistimos então, ao desenvolvimento da estratégia de Aulegrafia para aproximar Germinio Soares de Filomela. Habilmente, Aulegrafia começa a convencê-la com argumentos persuasivos, relativamente ao seu protegido, atribuindo-lhe “graça na conversação”, ser “aprimorado” no trata e aconselha-a: “Fauorecey aquelle galante”. Quando lhe revela o programa do encontro, “prometilhe falarmoslhe esta noute”, Filomela mostra-se desagradada com a situação mas, Aulegrafia, num golpe de mestre, alega ter seguido apenas as ordens dela: “não mo dissestes?” (104v:4-5). Filomela reage “Não para lhe falar tão asinha” mas, é óbvio que foi ultrapassada pela decisão e acção de Aulegrafia que tomou o leme da sua vida, independentemente da sua vontade. Mais, Aulegrafia mostrando uma agilidade impressionante em distorcer o sentido das palavras, acusa-a de “não ter palaura” e, de, o encontro estar decidido, por ter percebido que seria essa a vontade de Filomela. Enumera então uma série de razões: éticas, porque fica mal voltar atrás, morais, por não haver razão para reear dar “mostras damor” se “segurada a honestidade”, economicistas, porque afastar

servidores é parvoíce, dado que o valor da dama é maior, segundo o número de pretendentes. Uma perspectiva de mercado *sui generis* que não deixa de fazer algum sentido.

Aulegrafia não se detém nem se intimida com as hesitações de Filomela que, quase levam à ruptura as duas cortesãs. Mais, até se mostra escandalizada quando esta alega recear ser vista por Grasiel a falar com Germinio, tratando o facto depreciativamente como “obediência” e “medo”. Só então, depois da provocação, passa para a chantagem do abandono “se não tiuera penhorada com Germinio Soares”, ao mesmo tempo que, obstinadamente, insiste em lhe mostrar a sua “verdade”, que é apenas a sua vontade. Com grande mestria termina a discussão fazendo prevalecer a sua ideia e o seu querer. A jovem acaba por ceder: “digo que me meto em vossas mãos, fazey o que quizerdes” (106:6-7). Filomela rende-se a essa força e a sua rendição é total.

Na cena seguinte, Filomela que continuou na janela após a saída de Aulegrafia, recebe a visita do primo, Dinardo Pereira, que tenta a todo o custo interceder por Grasiel junto desta, apresentando-lhe argumentos a favor do amigo que são, sistematicamente contestados, mantendo-se ela irredutível na sua decisão. Nesta belíssima cena de grande dramaticidade, podemos ver as consequências da acção de Aulegrafia.

Dinardo depara-se com uma Filomela também irredutível, firme nas suas decisões, de certa maneira copiando já o estilo da madrinha Aulegrafia na atitude e na conversa. A interpelação insistente de Dinardo “que mûdo nouo he este? Que cousa he esta? Que pecados tamanhos forão os de hũa alma?” (106v:20-22), são indício dessa viragem. A retórica de Dinardo encontra na prima um muro de oposição, rebatendo afincadamente todos os argumentos apresentados por ele.

Filomela deixa transparecer nitidamente qual é o problema pela expressão acusativa “quem dous senhores serve” e, embora Dinardo negue veementemente “Ah senhora que he mor mentira do mundo”, a decisão de Filomela é inexorável. Começamos a perceber a dimensão trágica da situação, atingindo esta uma maior intensidade quando, no final da cena, Filomela, despedindo-se, desabafa com expressiva amargura: “Sinta cada hum sua perda, & calese com ella, que eu assi o farey, segura de me arrepender” (112:17-19). Tomar uma decisão contra vontade, decidir contra si própria, é uma espécie de auto-punição, de auto-sacrifício, ou um desejo de abismo, de perda, de dissolução. A manifestação de algumas pulsões desesperadas e destrutivas, impregnam algumas personagens de Vasconcelos, embora Dinardo teime em aligeirar a decisão da prima, apelidando-a de “birras”.

Ao contrário da *Comedia Eufrosina*, aqui não vence a razão de Philotimo. Vence a intriga de uma mulher e a teimosia suicida de uma outra. Do ponto de vista da intriga, por este

desfecho, não é despropositado repetir que Aulegrafia matou o amor. A cena termina com a despedida e saída abrupta de Filomela “Senhor perdoayme que me chamão. Beijouolas mãos” (112:21-23). Um comportamento parecido com o de Aulegrafia. Nesta obra sombria, as portas fecharam-se para o antigo e devotado servidor. Grasiel virá a perceber que a situação é irreversível e entregando-se ao seu destino declara: “venhão as dores poys assi o quizerão meus fados” (115v:25-26). Aulegrafia conseguiu convencer Filomela a mudar a sua intenção quanto ao amor por Grasiel.

A dimensão teatral nesta cena é visível através do enorme impacto que a acção de Aulegrafia tem na vida de Filomela. Prevaleceu a sua intriga, pois vemos que já é tarde demais quando Dinardo consegue falar com a prima. A cada investida de Dinardo, Filomela escapa-se-lhe, vítima da sua inexorável decisão que, como o espectador/leitor sabe e viu, foi a decisão arquitectada por Aulegrafia. Há aqui alguns aspectos que escapam ao género comédia, pois por instantes, Filomela, peão ingénuo do seu destino, mais parece assunto de tragédia. O espectador acaba por presenciar uma cena de fortíssimo valor teatral.

10ª razão - Aulegrafia, mediadora de conflitos

Na cena 2ª do IV acto, deparamo-nos com dois cortesãos numa situação ridícula, à noite, de atalaia, esperando poder ver as damas passar ao longe, à luz das velas. Esta crítica de costumes mostra a dificuldade de convívio entre homens e mulheres, e, essa carência explica a presença daqueles homens, naquela situação, e o desabafo de um deles: “Encarrado me veja eu com ellas, inda que seja entaipado”. Esta situação, obviamente, favorece um trabalho de mediação, dando ocupação a uma personagem como Aulegrafia.

Esta cena do encontro entre Germinio e Filomela, com a participação activa de Aulegrafia, foi analisada anteriormente em pormenor. Volto a ela para mostrar, dentro da sequência que venho expondo, como se desenvolve a estratégia de Aulegrafia. A acção decorre em três espaços. Toda a primeira parte da cena é um jogo entre Aulegrafia e Germinio em que esta atiza o desejo dele por Filomela. Quando, finalmente, Filomela fala com Germinio está encoberta pelo escuro e só se ouve uma voz. Uma situação de puro gozo teatral, de cómico, pela tensão da cena, pois o esfaimado Germinio não sabe se “a minha senhora veyo ja, ou ha de vir” e está ansioso só com a expectativa de falar com ela, à noite, no escuro. Entretanto, Aulegrafia insiste para que Filomela apareça e fale a Germinio, desempenhando o melhor possível o seu papel. Artur, que interrompe a acção com os seus

comentários, oferece-nos também uma leitura sobre a situação encenada pela mestra Aulegrafia: “Quanta poluora de mentiras se aly despende agora de parte a parte”.

Já foi assinalado, aquando da análise desta cena, que estamos perante uma situação de equívoco que, culmina no pedido de casamento feito a Germinio, primeiro por Aulegrafia e completado depois por Filomela, pedido que deixa Germinio escandalizado, precipitando a ruptura entre os dois e, como não chegam a acordo, Filomela despede-se prontamente “Hirmehey eu logo” (139v:24). Aulegrafia fica então a acalmar Germinio e, embora a cena pudesse ficar por aqui, as intervenções de Aulegrafia vão possibilitar que a acção continue com este fio de intriga. Germinio despede-se indignado, ruminando para si próprio “Hey de purgar eu o q[ue] outrem pecou?”. Aulegrafia, nesta cena, apresenta-se uma gestora segura, capaz de resolver com habilidade em seu benefício este tipo de conflitos. Artur do Rego, oferece-nos uma visão crítica sobre este tipo de mulheres que “sabê deste mester mais que pegas”, estando sempre como “atalayas” sobre os homens para os julgarem e para os manipularem.

A segurança demonstrada por Aulegrafia contrasta com a insegurança de Germinio por ficar a sós com Filomela, apelando para Aulegrafia “E ja me desemparays?” a qual, oportuna e trocista, responde ao seu pedido de socorro com um irónico “Antes amparo”. Filomela, igualmente recorre a Aulegrafia para objectivar o que ali a trouxe: “Declarailho senhora tia, poys me trouxestes a isto” e, nesta altura, Aulegrafia, mais uma vez, toma o leme dos acontecimentos, convidando Germinio a “que lhe deys palaura de casamento”. Aulegrafia aproveita para insistir no casamento, argumentando com o amor que ele lhe tem. Como Germinio não está pelos ajustes, Aulegrafia, hábil mas implacável, despede-o.

Na cena seguinte, os dois amigos partilham impressões do encontro. Estão escandalizados pela pressa e pela pressão das duas mulheres, vingando-se delas com alguns comentários misóginos “Vinha tão ensayada no seu proposito, que nenhũa razão me admitio” (141v:15-16).

Aulegrafia revela-se, mais uma vez, uma óptima mediadora de conflitos, não desarmando perante as dificuldades e, conseguindo manter o seu projecto até ao fim. Toda esta cena concorre para uma grande teatralidade, através da situação dramática em que vemos Aulegrafia a jogar simultaneamente em dois “tabuleiros”, com Germínio Soares na rua e com Filomela nos bastidores, estabelecendo com ambos diálogos paralelos.

11ª razão – Aulegrafia atinge o seu objectivo

Depois da desavença “da noute das mãs razões”, passaram seis meses, em que Aulegrafia não deixou de promover a aproximação entre Germinio e Filomela. Somos informados de um encontro marcado para essa noite, após negociação havida na véspera entre Germinio e Aulegrafia, pelo que “a minha comadre Aulegrafia deu a vida” (148v:22-23). Em consequência desta oportunidade de reconciliação, Germinio Soares começa a enaltecer a medianeira, pretendendo apresentá-la a Artur do Rego que, primeiro se recusa por considerá-la “a satrapa de conluyos” (150:10) mas, depois parece ficar convencido pelas palavras de Germinio: “Estays mal informado”. E, embora percebendo o engano, acaba, por vaidade varonil, a querer corresponder ao conselho de Germinio, desculpando-se com razões abnegadas: “se entro em jogo com sua comadre, quiça o remedearey, se ouuer inda lugar de remedio” (150v:21-24).

Na cena seguinte (cena 2ª – V acto), Germinio Soares começa a falar de Artur a Aulegrafia mostrando as teias de relações entre cortesãos e damas e de como os favores são compensados. Germinio assume agora o papel de medianeiro, o “terceiro”, entre Aulegrafia e Artur “Ora elle meteome em que vos pedisse licença para vos seruir: aceiteilho” (152:16-18), pedindo-lhe para que ela também aceite favorecê-lo. Estamos perante o pagamento de Germinio a Aulegrafia através da apresentação de Artur do Rego. Também vemos a estratégia de sedução de Germinio “Parestas barbas que estays muyto fermosa” (151:11) e, pela primeira vez, Aulegrafia, num papel nunca até agora explorado, deixa-se requestar, brincando e aceitando o jogo de sedução “Ah que bom proposito: & quando o não fuy eu?” (151:12), para depois se fingir surpreendida e longe dessas guerras “sou ja velha para estas cousas” (152: 6).

Embora seja esta a última vez, na comédia, que vemos Aulegrafia em cena, continuamos a ouvir falar dela e do seu ofício. Quando Germinio deixa Aulegrafia e se vai encontrar com Artur, conta-lhe que conseguiu o encontro para ele. Artur aproveita para dizer mal das mulheres, insistindo no ataque misógino a Aulegrafia, provocando a acusação de Germinio “Ora vos digo que soys hum praguento homem” (153v:14-15), comparando-o com o Deus Momo, o apresentador do *Prologo*, que nota só defeitos e nada o contenta. Artur não desiste da sua depreciação, alegando que as mulheres “vos despem se podem” (154v:1).

Numa outra cena (cena 5ª - V acto), veremos Artur a revelar a Dinardo o segredo do casamento de Filomela com Germinio, na “noute passada”, afiançando-lhe que “fuy hũa das testemunhas, & vossa madrinha Aulegrafia outra” (166v:14-15).

Na última cena da comédia, Dinardo Pereira, o mensageiro da desafortunada notícia, dirige-se a casa de ambos, para desferir o golpe de misericórdia a Grasidel. Dinardo conta-lhe “Agora mo disse Artur do Rego, que foy presente, & testemunha do recebimento, & deume por autor de tudo minha madrinha Aulegrafia” (173:23-25). Grasidel, magoado por tantos anos de serviço a Filomela, desabafa: “Agora, pois não amo a quem cuydey que amaua: não tenho a quem amar: riscarmehey de seus cuydados” (174-174v:26-1-2). Nesta altura, como que por puro enfado, o autor propõe-se rapidamente mudar de assunto, que é o mesmo que mudar de vida. Grasidel estoicamente finaliza a questão “Ora senhores não tão Paço, que outros vi ja estarẽ melhor delle. A boa resolução desta cousa, Rocha, seja cearmos por agora, & dar o feito por esquecido” (177v:21-24), comparando o arrastamento da situação pessoal às características de funcionamento do próprio Paço. Ir comer é o que resta ao infeliz e vencido Grasidel. Desiste de Filomela e deseja a sua felicidade: “queiramos agora o que podemos, poys não podemos o que queríamos, & não inuejemos a boa fortuna a quem a tem” (178v:4-6). Grasidel perdeu irremediavelmente Filomela.

A vontade e a determinação de Aulegrafia prevaleceram. Filomela casou com Germinio, segundo a vontade da madrinha Aulegrafia. Ainda temos tempo para a ver “actuar”, alargando o seu campo de acção, no papel agora de pretendida, aceitando o jogo de sedução feito por Artur do Rego. É de tal forma forte esta personagem que, mesmo já tendo desaparecido de cena, ainda se sentem os danos irreparáveis da sua acção. Mais do que continuar uma tipologia convencional, Aulegrafia constrói um imaginário original, pelo que merece um lugar de destaque no panteão das grandes personagens teatrais femininas.

12ª razão – A biblioteca teatral na *Comedia Aulegrafia*

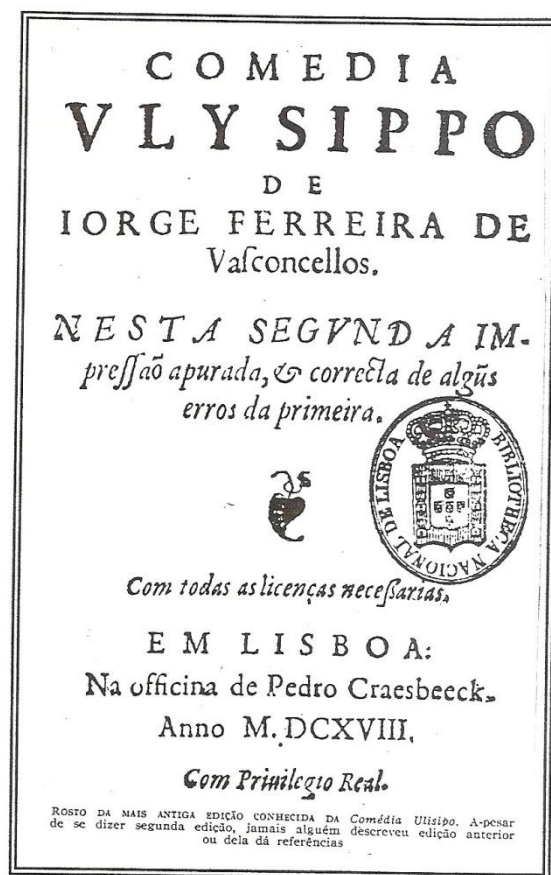
A biblioteca teatral de Jorge Ferreira de Vasconcelos usada na *Comedia Aulegrafia* continua a ser muito significativa, quer do ponto de vista da citação de autores dramáticos, quer quanto a conceitos e expressões usados, mostrando o autor conhecer muito bem o género que está a cultivar. Ao longo do texto da comédia encontramos 25 referências que nos reenviam de imediato para o Teatro:

A começar pelas rubricas como: **Prologo**; **Autor** ou **Actor**: “Actor Momo” (na versão manuscrita de Madrid); **Momo**- Género teatral; **Satira** – “difficil he não escrever satira (4v:11-12); formulações horacianas, quando é referido o objectivo da **Comedia Aulegrafia** “que pretende mostraruos a olho nu o rascunho da vida cortesã em que vereis hũa pintura

que fala (5:15-17); noções de âmbito cénico, como a expressão **Representada** “vos será representada per corrente, & aprazível estilo (5:19-20); ou conceitos do género, como **Comedia**, quando indica que “fica tudo pacífico, & quieto rematandose a Comedia na quietação & repouso (5v:4-6); ou referindo-se ao **Comico**: “Ca de particular nada se trata, por quanto seria odioso, & alheio do estilo comico moderno (5v:21-23). **Seneca**, tantas vezes nomeado (8:19); (28:15-16); (43v:2); (47:4); (156v:23); (176v:8), é, também autor de tragédias. Repetem-se as designações teatrais, como **Fegura** e **Auto** “entra por fegura no auto do Marquez de Mantua” (12:3:4); **Personagens** – “essas personagens para o ceo” (23v:11-12), ou conceitos como: **Argumento da obra** (27:15). Continuam as referências a personagens teatrais como, **Medea**: “Medea, que matou o filhos” (28:15) e “Medea para Jassão” (127v:17) ou dispositivos para a colocação do público, como **Palenque** “estar do palenque (55v:19); “falar fouto do palenque (65:8); “E se eu me vir no palenque (160v:15); **Licurgo** “licurgo mandaua em suas leys” (76:22-23), principal responsável pela construção do Teatro de Dionisios em 330 a. C.; outras referências a **Personagens**, no geral: “Fazey vòs os personagens que elles fazem para sobirem” (85:15:17), ou personagens conhecidas como **Calisto** “& sahir pela porta, por não morrer como Calisto (119:19-20) da *Celestina*. A referência ao dramaturgo **Chiado** “Senhor não, he do chiado (...) em algũas cousas teue vea esse escudeiro (126v:4-5), embora possa não ser da lavra de Vasconcelos pois, na cópia manuscrita, quem aparece mencionado é Bernardim Ribeiro “Senhor, não, é de Benaldim Ribeiro (folha 180 do manuscrito) não deixa de ser significativa; **Francisco Sá de Miranda** “de seu estilo sentenceoso, & muy limado, & novo (128v:19-20), autor de comédias; **Phedra**, personagem de teatro; outra vez o termo de **Comedia** enquanto género e com o preceito horaciano “Quem ouuir esta historia, dirà, que he hũa comedia, empear, & acaba em prazer (174:5-7),⁴⁶⁴ memória de uma representação teatral pela referência ao **Porteiro** “E ri, & folga, como se dissesse algũa cousa, & parece porteiro do Cartaxo”, **Valete**, & **[c]plaudite**, expressão adoptada na comédia para dar como finalizada a representação e, por último o termo **Mordaz** – “Tendes ouuido hum largo discurso da cortesia vulgar: & se algũa cousa vos parecer mordaz, não pode ser menos” (178v:19-22) uma referência de Momo à componente satírica, sangue e alma do género cómico.

⁴⁶⁴ Segundo a cópia manuscrita da Real Biblioteca de Palácio, lemos na fala de Dinardo: “Quem ouuir esta historia, dira, que hé hua comedia, q’ começa enpear e acaba em prazer” (*Aulegrafia*:f. 255).

4. Comedia Ulysippo



Frontispício da 2ª edição em 1618

Nota prévia – Na análise deste texto dramático foi seguido o texto da edição seiscentista da *Comedia Ulysippo* de 1618. Procedi à numeração das linhas de 5 em 5 para facilitar o acesso aos exemplos mencionados. Não foram contabilizados os títulos correntes e os reclames, mas foram contadas as linhas brancas. Conforme o uso na época, Jorge Ferreira de Vasconcelos, ao longo do texto, altera a grafia dos nomes (Solisa/Soliza, Otoniam/Otonião e doutros vocábulos, acontecendo que na mesma linha podemos encontrar a mesma palavra com grafias diferentes. Optei pela transcrição diplomática nas citações, donde o surgimento de discrepâncias que já figuram no texto da obra. Prescindi de grafar o “s” com haste longa uma vez que não dispunha desse caractere e quanto ao “q” com um til será apresentado como “q[ue]”. As personagens da comédia, aparecem com a grafia do texto seiscentista. Exemplo: Ulysippo, Mercurio, Hypolito, Philotecnia, etc.,

4.1. – Elenco dos actos, cenas e das personagens

Prologo Mercurio

I ACTO 1ª Cena - Ulysippo, Philotecnia
2ª Cena – Philotecnia, Tenolvía, Glicería
3ª Cena – Hypolito, Philotecnia, Tenolvía, Glicería
4ª Cena – Hypolito, Barbosa
5ª Cena - Hypolito, Florença, Barbosa
6ª Cena - Hypolito, Florença, Sevilhana
7ª Cena – Crisofilo, Macarena
8ª Cena – Hypolito, Florença
9ª Cena – Florença, Macarena

II ACTO 1ª Cena – Otaniam, Fileno
2ª Cena – Otaniam, Regio
3ª Cena – Regio, Alcino
4ª Cena – Regio, Otaniam
5ª Cena – Alcino, Gracia
6ª Cena – Alcino, Regio
7ª Cena – Parasito, Barbosa
8ª Cena – Regio, Otaniam, Alcino

III ACTO 1ª Cena – Costança Dornelas, Philotecnia, Ulysippo
2ª Cena - Costança Dornelas, Tenolvía, Glicería
3ª Cena – Solisa, Philotecnia
4ª Cena – Otaniam, Regio
5ª Cena – Barbosa, Hypolito
6ª Cena – Parasito, Macarena, Crisofilo, Florença, Hypolito
7ª Cena - Parasito, Macarena, Crisofilo, Florença, Hypolito, Barbosa, Mucio,
Companheiros

IV ACTO 1ª Cena - Otaniam, Regio
2ª Cena - Costança Dornelas, Otaniam, Regio
3ª Cena – Regio, Otaniam, Alcino, Fileno
4ª Cena – Fileno, Regio, Alcino
5ª Cena – Fileno, Hypolito, Alcino, Regio
6ª Cena – Regio, Alcino
7ª Cena – Hypolito, Fileno

V ACTO 1ª Cena – Astolfo, Ulysippo
2ª Cena – Otaniam, Regio
3ª Cena – Tenolvía, Glicería, Regio, Otaniam
4ª Cena – Regio, Otaniam, Tenolvía, Glicería
5ª Cena – Otaniam, Regio
6ª Cena - Parasito
7ª Cena – Parasito, Fileno, Hypolito
8ª Cena – Barbosa, Fragoso

4.2. – Análise da estrutura externa do texto

A *Comedia Ulysippo* é o título da segunda comédia dada à estampa por Jorge Ferreira de Vasconcelos, cuja 1ª edição quinhentista permanece desaparecida.⁴⁶⁵

O texto sobre o qual incidiu este trabalho de análise é o da edição seiscentista, in 8º, com 378 folhas, realizada por Pedro Craesbeeck, em Lisboa, no ano de 1618, impressa trinta e três anos após o falecimento do autor. Nesta segunda impressão, verifica-se uma intervenção no texto, provavelmente feita por Dom Antonio de Noronha. É nesta edição da *Ulysippo* que surge, pela primeira vez, o nome do comediógrafo, associando-o não só à autoria desta comédia como à das outras duas comédias, a *Eufrosina* e a *Aulegrafia* e, também, ao Livro de cavalarias, o *Memorial*. O nome de Jorge Ferreira de Vasconcelos aparece, por seis ocasiões, no rosto desta edição, nas licenças, na *Advertencia ao Leitor* e no início da comédia, o que mostra bem o propósito de reparar uma situação de anonimato que vinha da vontade do próprio autor.⁴⁶⁶

Depois das respectivas *Licenças*, num total de sete, e do texto *Advertencia ao Leitor*, segue-se um paratexto onde se lê no topo a seguinte rubrica: “Interlocutores”, termo que indicia uma situação teatral, pois, refere-se a pessoas que estão a conversar, pessoas que falam, sendo utilizado no texto do teatro para significar os actores e a sua prática. De seguida, encontra-se uma listagem com os nomes das 22 *dramatis personae* - personagens dramáticas e respectiva condição, para além da menção a “companheiros” não quantificada.

Nesta edição seiscentista, encontra-se na primeira linha da folha 1, a palavra “Comedia”, depois o título “Vlysippo”, seguindo-se a autoria, precedendo o texto do prólogo, a rubrica com a nomeação da personagem que vai apresentar a comédia, ou seja, o “Autor Mercurio & Representador”,⁴⁶⁷ uma terminologia usada nas edições de teatro, como acontece nalguns autos quinhentistas. Este texto, apresentado por Mercurio, objectivamente, tem todas as características de um Prólogo, embora nesta edição não apareça essa ou qualquer outra

⁴⁶⁵ Desconhece-se a data de impressão, impressor ou local de edição. Aparece mencionada, pela primeira vez, no *Index* de 1561. Vd. II Parte – 2.1. 21 edições e mais uma.

⁴⁶⁶ Nesta edição seiscentista como nas outras duas comédias, nas suas impressões seiscentistas, não se encontram gravuras. Seria muito interessante para a História da Edição de Teatro em geral, e, para estas obras em particular, encontrar, um dia, um exemplar da edição quinhentista da *Ulysippo* e, assim, verificar-se, ou não, a existência de gravuras. Suportada no exemplo das edições das outras obras, arrisco sugerir que a edição *princeps* da *Ulysippo* deverá aproximar-se da primeira comédia, a *princeps* da *Eufrosina*, com gravuras. Por serem edições acompanhadas pelo autor e por todas as restantes edições quinhentistas mostrarem um trabalho de edição muito mais cuidado.

⁴⁶⁷ O conceito *Auctor* tem a conotação de dramaturgo dado por outros escritores, já que o escritor teatral se define a si mesmo como poeta (González, 2004:210). Mas, em Espanha e, mais tarde, em Portugal, é também o director da companhia. Representador vem do latim *repraesento*. O verbo representar significa “fazer presente”, mostrar de forma verosímil ou através da imitação a imagem de algo. (González, 2004:210)

designação. Mercurio finaliza o Prólogo dizendo: “com vossa licença por dar lugar aos interlocutores” (4v:9-10).

Quanto à disposição formal, a comédia tem para além desse Prólogo, actos e cenas. Tem 5 actos, sendo que o I acto está repartido por 9 cenas; o II acto com 8; o III com 7; o IV também com 7 e por último o V acto com 8 cenas, o que perfaz um total de 40 cenas.⁴⁶⁸ Verificam-se somente dois monólogos em toda a comédia, o de Mercurio no início e na cena 6ª do V acto, o de Parasito.

Para além das rubricas com o nome das personagens, encontra-se num dos monólogos a indicação cénica “Parasito soo”, como também, na cena 3ª do III acto, encontramos a rubrica “*Solisa. Philoctecnia. Matronas*”. Quanto ao que se convencionava chamar didascálias, depois de uma análise do texto da comédia é possível constatar que, todas estas indicações estão presentes no interior do discurso, incorporadas na própria enunciação das personagens; constituindo o que se convencionava chamar de didascálias internas.

Como acontece com a *Eufrosina*, no fim da comédia, a personagem Frágoso remata a obra, usando a fórmula habitual de terminar a comédia clássica: *Vos valet et plaudite*, o que pressupõe a realização cénica e implica, por sua vez, a presença de uma assistência, remetendo imediatamente para o âmbito do teatro.

⁴⁶⁸ Nota curiosa é o facto de, ter exactamente o mesmo número de cenas, que a *Eufrosina*.

4.3. Espaço

4.3.1. – Descrição do espaço

Não se encontram referências ao espaço representado nem ao espaço da representação. Há alusão a espaços geográficos como “Grecia”, local aonde a comédia nasceu, “Atenas” e “corro” e, também, a espaços mais restritos como “nesta vossa terra” e “Nesta cidade de Lisboa”, o que nos indica que a acção se passa em Lisboa.

Prólogo

I Acto

Não há referências explícitas a espaço, mas podemos presumir que a cena se passa no interior da casa de Ulysippo e de Philotecnia “Tende registo nas janelas”. Há referências a espaços próximos da casa, como “Por aqui” (10v:14) e a alusão a um espaço exterior “santa Barbora”, local da cidade aonde Ulysippo vai passear com o vizinho e amigo Astolfo.

Cena 1ª

Continuamos na casa de Ulysippo, mas num espaço diferente da cena anterior. Sabemos, pela enunciação das filhas de Ulysippo, que a acção se desenrola num espaço interior “não saímos daqui” (23:7), “saõ as nossas janelas tão altas” (24:16) ou pela frase da mãe “vos não veja à janela” (24v:21). Sabemos que não se trata de um quarto, pois aí se encontra um “almario” com “lacaõ” (27:8-9), referidos na cena seguinte.

Cena 2ª

A cena passa-se no mesmo espaço da cena anterior “Não estarás em casa algũa hora?” (27:19), agora com a presença de uma nova personagem, Hypolito. Além da menção ao espaço representado, há referências a espaços aludidos como “jardim”, “Paço”, “Índia” e “corro”.

Cena 3ª

Há uma mudança de espaço. Hypolito e Barbosa encontram-se num espaço exterior, uma rua, o qual nos é sugerido pela expressão “vamos por aqui” (36:19) e “ir la” que, significa, ir a casa de Florença. Mais tarde, Barbosa alude a um espaço onde encontrou a mãe desta, a “ribeira” informando também Hypolito que Florença “estava em casa” e “mais eu vim por la” (41v:18). Barbosa refere um espaço aludido “casas fora do postigo pera se mudarem pera là” (43:7-8). No final da cena chegam a um segundo espaço, a porta da casa de Florença “aqui somos” e “sobi” (43:16).

Cena 4ª

Pela análise interna do texto concluímos que a acção decorre no interior da casa de Florença.

Cena 5^a

A acção continua no interior da casa de Florença. A Sevilhana entra dizendo “Dios sea en esta casa” (50:3) e, depois tentando escondê-lo “entrese el senhor a la camara” (56:16). Florença refere que não quer que Crisofilo “meta mais o pé dessa porta pera dentro” (58:4). Mais tarde, a Sevilhana referindo-se ao Caixeiro dos Medices “El queda abaxo” (56:13-14) ou, que está “alla en la calle” (59:18) menciona um outro espaço.

Cena 6^a

A cena passa-se na rua, à porta da casa de Florença. Crisofilo queixa-se de que “fazei vos fortes com rufia em casa” (61v:5-6) e “pe na pousada”.

Cena 7^a

Pela análise interna do texto, conclui-se que a cena se passa no interior da casa de Florença “Eis de tornar por aqui” (67:19), na continuação da cena 6^a.

Cena 8^a

Embora não haja referência ao espaço representado, pela análise do texto conclui-se que a acção continua no interior da casa de Florença. Menção a um espaço aludido: “na feira”.

Cena 9^a

II Acto

A cena decorre no exterior, a rua ou travessa da casa de Ulysippo. Otoniam diz a Fileno que não tem outro alívio senão vir ver a sua amada em “estas frontarias” (73:20-21), “visitar estes bairros”, “andar feito atalaya sobre estes corredores de campo Lisbonenses” (75v:10-11) ou “Não ey por bom fazer aqui arroidos”, pois “posso escândalizar a rua” (77v:15-16). Referências a espaços aludidos como “travessa”, “postos”, “outra banda” ou “S. Roque”.

Cena 1^a

A cena passa-se na rua, ou na travessa onde fica a casa de Ulysippo, o mesmo local da cena anterior, visto que Otoniam viu o outro galante aproximar-se e, agora, lhe vai dirigir a palavra e, se refere por duas vezes, a “naquella casa?” e “nessa casa”. Também as personagens aludem a espaços como “paço”, “cidade” e “boca da traveça” (83v:9).

Cena 2^a

Nesta cena não há referências a espaço representado mas, pela enunciação das personagens, depreende-se que a acção se passa num espaço exterior/rua. Menção a um espaço aludido “fora dos muros” (87:5), a propósito da história com Otoniam, passada na tarde anterior.

Cena 3^a

Deduzimos que as personagens se encontram na rua, onde se situa a casa de Ulysippo, pela expressão de Otoniam “Aparece ca algũa cousa q[eu] leuante os espíritos” ou a de Regio “São muito pouco janeliras estas senhoras” (91:12-13). No final desta cena encontramos uma alusão à casa da viúva/beata Costança Dornelas “Ora eu lhe vou saber a pousada” (93:10).

Cena 4^a

A cena passa-se na rua “venho apos vos de cem ruas”. Há várias referências a espaços aludidos, como sejam, a “pousada” de Alcino, “casa de mi tia” (94:10), a “ribeira”, o “carmo” e a “casa” de Melicia.

Cena 5^a

A cena passa-se na rua, no mesmo espaço da cena 4^a, local onde Regio ficou à espera de Alcino quando este foi atrás da mulata Gracia. No final, Regio refere um espaço aludido “Vamos a pousada, consultaremos com Otoniam (107:23).

Cena 6^a

A cena decorre num espaço exterior/rua, presumido pelo enunciado de Parasito “Vou lançar hũa cam fora por essas hortas.” (107v:11-12). Quase no final da cena, Parasito refere que irá cear nessa noite, em “casa da filha de Macarena” (119v:22), uma alusão à casa de Florença.

Cena 7^a

A cena passa-se no interior da casa de Otoniam; começa num espaço para depois continuar num outro espaço mais privado “Passemonos à esta camara, não nos comuniquem tanto estes nossos rapazes, que são pregoeiros de nossos segredos.” (120v-121:22-2). Há a menção à casa da Costança Dornelas “estava em casa” e, também, a de “algum mosteiro”.

Cena 8^a

III Acto

Esta cena passa-se no interior da casa de Ulysippo. A acção desenrola-se em dois espaços: o primeiro, aonde decorre o diálogo entre Philotecnia e Costança Dornelas e, o segundo, aonde se encontra Ulysippo, o seu espaço privado “no seu escritorio” (129v:11), de onde enuncia os seus apartes. Philotecnia alude a um outro espaço dentro de casa “la dentro”, onde se encontram as filhas a trabalhar nos seus labores.

Cena 1^a

A acção continua no interior da casa de Ulysippo “ca”, “tenho razão de não sair desta casa” (133:5-6) e “nesta casa”, mas agora num espaço aonde se encontram as filhas. Costança Dornelas alude a “hum mosteiro” e “hũa capela”, local onde teve o encontro com o pretendente de Gliceria, que sabemos tratar-se de Otoniam.

Cena 2^a

A acção passa-se na casa da comadre Solisa, mulher de Astolfo. Através dos espaços aludidos “casa da tia da vossa rapariga” (142v:17) e da “horta” e da menção “casa” de Philotecnia, ficamos a conhecer os locais aonde o “devasso” Ulysippo se encontra com a rapariga, antiga criada da casa.

Cena 3^a

Não há nenhuma indicação sobre o espaço representado mas, pela situação e pela análise crítica do texto, presumimos que a acção tenha lugar na casa de Otoniam. Regio refere que viu Tenolvía a “hũa janela”.

Cena 4^a

Embora não haja indicação de espaço, é possível saber, pela análise do texto que, a acção tem lugar no interior da casa de Hypolito/Ulysippo. Hypolito menciona a “casa” de Florença quando refere que irá expulsar Crisofilo “será posto no andar da rua”(154v:16) tal como, Barbosa, ao dizer “Cobri a toloza, tomai vosso cubrante, & guadra, & hime esperar em a sua traueça” (157:6-7).

Cena 5^a

A cena passa-se no interior da casa de Florença/Macarena e no exterior, à porta de casa, aonde se encontra Hypolito. A enunciação dá-nos indicações de que se está num local aonde se vai cear “Em quanto a cea se adereça” (157:18) e, também, da situação dentro da casa “a porta està fechada” e “Perto està à cama”. Quando Parasito leva Florença para dançar, Macarena queixa-se “não derrubeis o sobrado.” (172v:1-2).

Cena 6^a

A cena passa-se nos mesmos espaços da cena anterior. A acção começa no exterior/rua, aonde se encontram Hypolito e os rufistas e, só depois, é que passa para o interior da casa de Macarena “Naquella porta batê”, “jaço já na cama”, “não abro minha porta”, “Assoadas a minha porta?” (175:19), “deveis sair pola janela da camara que vai sobre o telhado” (176:17-18) ou “arrombê a porta”, “Acolheose pelos telhados?” e “Parecia alueloa por aquelles telhados” (178:1-2). Há uma alusão a um outro espaço “a tauerna perto està” (173:14).

Cena 7^a

IV Acto

A cena decorre no interior da casa de Otoniam. Há referências ao espaço representado “viria ca” e “tomara ver ja entrar por essa porta” (186v:13-14).

Cena 1^a

Esta cena é a continuação da anterior. Interior da casa de Otoniam. Alusão ao espaço da “quintam” aonde Tenolvía e Glicería irão passar alguns dias.

Cena 2^a

A acção continua no mesmo espaço da cena anterior. Casa de Otoniam, interior. Há alusão ao espaço “na quintaã” aonde se encontram as irmãs e a menção a “galantaria destes filhos de Lisboa” (193:22).

Cena 3^a

Continuamos no mesmo espaço, interior da casa de Otoniam. Pela enunciação depreende-se que se trata de uma sala, pois Regio convida-o a sentar-se, esclarecendo que, quanto a assentos/cadeiras “aqui não nas ha senão razas”, podendo concluir-se que, as cenas anteriores deste acto, se desenrolam nesta sala. Fileno menciona um espaço exterior “os oliuais” (194:18-19).

Cena 4^a

A acção continua no mesmo espaço da cena anterior. Alusão a “Mazagão”, “Marrocos”, “Lisboa”, “Almada”, “Alhos vedros”, “Barreiro”, “Belem”, “hortas”, “doce França”, “paço” e “China”.

Cena 5^a

Nesta cena, o espaço é o mesmo da cena anterior, o interior da casa de Otoniam. É referido o “paço”.

Cena 6^a

A cena decorre na rua, a caminho das hortas, de acordo com o referido pelas personagens na cena 5^a. É mencionado o “passo da ribeira de Coruche” (214v:11) e no final da cena as personagens estão a passear num espaço exterior.

Cena 7^a

V Acto

Não há referências que indiquem onde se passa a acção. Há espaços aludidos como “horta” e a “quintam” de Ulysippo, para onde este vai enviar a família. Menção ao espaço longínquo “Mazagão”.

Cena 1^a

A cena passa-se num espaço exterior. A acção começa num local e acaba noutra, junto da quinta de Ulysippo, “La” e “ca”. Durante a cena são mencionados espaços como “quintam”, “Nossa Senhora da luz”, “vinhas ao longo da cerca”, “buracos da taipa” e “campo” (226v:15). Quando as personagens chegam à quinta referem que “daquelle cabeça tomaremos vista” (232:19-20) e “andão junto na nora sòs” (232:20-21), localizando, com alguma precisão, o local da cena. Otoniam e Regio encontram-se “longe” e pretendem falar-lhes “pelos buracos da taipa” (233v:16-17).

Cena 2ª

A cena decorre no exterior, na cerca da quinta de Ulysippo; as raparigas do lado de dentro e os rapazes do lado de fora “o bõ posto, que souberão tomar” (234:9-11). Mais tarde, falam-se “àquelle canto pelos buracos que ontem vimos” (234:18). Gliceria menciona que eles “vierão de tão longe” e Tenolvia adverte de que, têm de tomar precauções “Tende vos tento se vem alguém de casa pera ca” (235v:6-7). Tenolvia refere o espaço representado “vir aqui”, “visitai este lugar” e “quintaã”.

Cena 3ª

Esta cena passa-se no mesmo espaço que a anterior. Gliceria adverte Otoniam de que “tenhaõ tento não os vejaõ de casa” (243v:11).

Cena 4ª

Não há referências que indiquem o local da acção, mas pela análise interna do texto, porque se passa na sequência da cena anterior e porque Otoniam se reencontra com Regio, podemos presumir que a acção continua num espaço exterior. Otoniam refere as condições do encontro “junto do buraco” ou “visitassemos a estancia”. No final, Regio refere “Agora virnos emos ca todos os dias” (248:3), o que localiza a acção relativamente perto do espaço da cena anterior.

Cena 5ª

A cena decorre num espaço exterior, o que se deduz pela análise interna do texto e pela expressão de Parasito “ca vem”, a propósito de Hypolito. Alusão à casa da Sevilhana “Florença fica em casa da Seuilhana fogida da mãy” (252:2-3) e à casa da mãe “tornarlhe pera casa”.

Cena 6ª

A acção desenrola-se no mesmo espaço da cena anterior. Alusão à fuga de Florença da casa da mãe “saíse pela porta fora” (262:14) que se encontra “em casa da Seuilhana escondida” (262:21) e que “Vamos nos te la”.

Cena 7ª

A cena passa-se na rua, pois Barbosa cumprimenta Fragoso dizendo-lhe “Ah senhor, não tão depressa” (265:11). Há vários espaços aludidos que se relacionam com as diversas histórias da intriga. O que se prende com a história de Ulysippo “hũa horta da Mouraria” (267:21); a “nossa casa” e “casa da tia”, com a história do casamento arranjado a Barbosa por Ulysippo; “hũa certa casa da sua mão” (272:16), relativo a Hypolito e Florença e “na quintã entrauaõ com ellas” (276:12-13), que se relaciona com a história de Otoniam e Regio com Gliceria e Tenolvía.

Cena 8ª

4.3.2 – Quadro síntese do espaço

Lisboa				
I Acto	II Acto	III Acto	IV Acto	V Acto
Cena 1ª	Cena 1ª	Cena 1ª	Cena 1ª	Cena 1ª
Casa Ulysippo Interior 1	Espaço Exterior Rua/Travessa Casa Ulysippo	Casa Ulysippo Interior 3 Interior 4 (escritório)	Casa Otoniam Interior (Sala)	Não há referências
Cena 2ª	Cena 2ª	Cena 2ª	Cena 2ª	Cena 2ª
Casa Ulysippo Interior 2	Espaço Exterior Rua/Travessa Casa Ulysippo	Casa Ulysippo Interior 2	Casa Otoniam Interior (Sala)	2 Espaços Exteriores
Cena 3ª	Cena 3ª	Cena 3ª	Cena 3ª	Cena 3ª
Casa Ulysippo Interior 2	Espaço Exterior Rua	Casa Soliza Interior	Casa Otoniam Interior (Sala)	Espaço Exterior Quinta de Ulysippo (cerca)
Cena 4ª	Cena 4ª	Cena 4ª	Cena 4ª	Cena 4ª
Espaço Exterior Casa Florença À porta	Casa Ulysippo Exterior Rua	Casa Otoniam Interior ?	Casa Otoniam Interior (Sala)	Espaço Exterior Quinta de Ulysippo (cerca)
Cena 5ª	Cena 5ª	Cena 5ª	Cena 5ª	Cena 5ª
Casa Florença Interior	Outro Espaço Exterior Rua	Casa Ulysippo Interior 5	Casa Otoniam Interior (Sala)	Espaço Exterior
Cena 6ª	Cena 6ª	Cena 6ª	Cena 6ª	Cena 6ª
Casa Florença Interior	Casa Ulysippo Exterior Rua	Casa Florença Interior Exterior	Casa Otoniam Interior (Sala)	Espaço Exterior
Cena 7ª	Cena 7ª	Cena 7ª	Cena 7ª	Cena 7ª
Espaço Exterior Casa Florença À porta	Espaço Exterior Rua	Casa Florença Exterior Interior	Espaço Exterior Rua	Espaço Exterior
Cena 8ª	Cena 8ª			Cena 8ª
Casa Florença Interior	Casa Otoniam Interior 1 Interior 2			Espaço Exterior Rua
Cena 9ª				
Casa Florença Interior				

4.3.3 – Análise e interpretação do espaço

No início da comédia, Mercurio refere que a acção teatral tem lugar na cidade de Lisboa mas, não nos dá, nenhuma referência que indique o local concreto aonde se encontra.⁴⁶⁹

Todo o I acto se passa num espaço urbano e reparte-se entre a casa de Ulysippo, a casa de Florença/Macarena e a rua. Estas duas casas são valorizadas de maneira diferente, segundo a condição das personagens.

As primeiras três cenas, passam-se no interior da casa de Ulysippo, em dois espaços diferentes, a que convencionei chamar interior 1 e interior 2, para se diferenciarem. Na cena 2ª, através da menção do espaço, é-nos dado conhecer, pela enunciação das filhas de Ulysippo, o local em que decorre a acção dramática. As jovens consideram viver numa situação de “emparedadas”, desculpando-se assim perante a mãe, da proibição de se aproximarem da janela. Esta visão de clausura é partilhada pelo irmão, o “amante” Hypolito, pois igualmente se refere à casa como o lugar das “gatas borralheiras”. A casa é a prisão “Não estarás em casa alguma hora?” (27:19), em contraste com um exterior aludido, um jardim, local de encontro com a sua amada Florença. Para o enamorado Hypolito só o jardim, Florença e as flores são entusiasmantes, por oposição a outros espaços aludidos como o paço, que não frequenta, ou, a qualquer outro tipo de trabalho “conta de Frandes” (30v:16). A menção à longínqua Índia é, para ele, uma estratégia para chantagear a mãe.⁴⁷⁰

A partir da cena 5ª, a acção desenvolve-se em casa de Macarena, em dois espaços distintos: no interior da casa, aonde estão Florença e Hypolito e, mais tarde, a Sevilhana e no exterior, à porta, aonde se encontra Crisofilo à espera de poder entrar. Este é, também, o lugar onde veremos a discussão entre o Caixeiro dos Medicis e Macarena. Na última cena do acto, estamos de novo, no interior da casa de Florença mas, agora com novas personagens.

A menção a outros espaços aludidos dá-nos a motivação e o ambiente circundante das personagens, seja através da informação de que a mãe de Florença procura “casas fora do postigo pera se mudarem pera là” (43:7-8), a justificação para Macarena tentar extorquir algum dinheiro a Crisofilo “& auia de pagar o quartel destas casas” (58v:6) ou ainda, pelos aspectos da vida quotidiana, como fazer compras na “ribeira”.

⁴⁶⁹ Nesta comédia, não há nenhuma referência que situe Mercurio, ao contrário do que acontece com a personagem João D’Espera Deos, na *Eufrosina* que afirma estar num “anfitriónico convento” ou, com Momo, na *Aulegrafia* que informa encontrar-se nas “reais casas”, em Lisboa.

⁴⁷⁰ Nesta mesma cena, pela segunda vez, aparece o termo “corro”, agora usado como local para o touro, termo que ainda hoje se usa.

Avançando no texto, quase todo o II acto se passa num espaço distinto: o exterior/rua ou travessa da casa de Ulysippo, com excepção da última cena que acontece num espaço interior. Na cena 1ª, a sinalização do espaço é profusa e determinante no jogo dos actores. Otoniam guarda o seu posto na rua de Ulysippo, enquanto Fileno, o aconselha a levar o presumível concorrente até ao posto solitário de S. Roque, para não escandalizarem a rua, dado que a expectativa é de afrontamento. Lembremos que, logo no início da comédia, Ulysippo já havia referido a presença dos mancebos na sua rua, mostrando conhecer muito bem as estratégias masculinas no amor. Com a chegada de Regio, na cena 2ª, o posto de Otoniam é invadido pelo outro galante e facilmente podemos imaginar que os dois jovens se preparam para disputar aquele espaço, ainda por cima considerando-se rivais. O aspecto da marcação e ocupação de território resulta, em cena, extraordinariamente histriónico e divertido.

A menção do espaço ajuda a clarificar os inícios das histórias, como aquela em que Regio conta como conheceu Tenolvía, em “a casa de hũa parenta” (84v: 10-11), sabendo que, Regio só poderia ter-se apaixonado por Tenolvía num espaço exterior à casa dela, visto que, como a própria refere “vive emparedada”. Também permite mostrar estratégias de encontros, seja o referido por Regio em “Sam Bento” ou “em hũa quintam”, seja o do “mosteiro”, onde se dá o encontro entre Otoniam e Costança. O espaço serve para mostrar alguns tipos de comportamento, como por exemplo, quando Regio afirma querer “afrontar na boca da traueça hum galante gezerino” (83v: 9-10); permite informar sobre a obsessão amorosa das personagens, como é o caso de Otoniam quando diz que “Todo meu refrigerio he dar por aqui cem voltas” (85v: 8-9); tal como, identifica locais de acção “E no carmo me perguntou pella vossa pousada, que queria la yr beber” (98v:2-4), levando-nos a deduzir que Alcino mora na zona do Carmo.⁴⁷¹

A enunciação do III acto vai assinalando a existência de espaços diferentes na casa de Ulysippo, permitindo-nos fazer uma ideia do seu interior: Os espaços representados como “camara” ou “escritorio” (129v:11), um espaço privado, donde Ulysippo espia a mulher e a alcoviteira Costança Dornelas, e, donde vai proferindo apartes enquanto ouve a conversa das duas mulheres. É, também, através do espaço que ficamos a saber da devassidão de Ulysippo, como por exemplo, os seus encontros com a rapariga da casa nas “hortas da Mouraria”.

A cena 7ª é um exemplo de uma cena bem caracterizada quanto ao espaço e muito cómica. A acção passa-se em dois espaços: começa no exterior/rua e depois passa para o

⁴⁷¹ Grande parte da acção da *Comedia Ulysippo* passa-se entre o Carmo e a Trindade. A casa de Ulysippo situa-se perto do postigo de S. Roque.

interior da casa de Florença/Macarena. A insistência da menção da porta da casa, transforma este dispositivo cénico num protagonista muito especial. Diz Macarena: “Naquella porta batê”, “não abro minha porta”, “Assoadas a minha porta?” (175:19), ou “arrombê a porta”. A porta é a fronteira entre os que estão dentro, a comer, a beber e a folgar, julgando-se a salvo e, os que estão no exterior, prontos para fazer “carniça” e deitar a porta abaixo. É uma situação que envolve movimento, acção, violência e escândalo, saldando-se na vitória de uns e humilhação de outros, o que provoca sempre prazer e riso no espectador. Mais tarde, os telhados assumem quase o mesmo protagonismo, pelo ridículo e pela humilhação com alguma ponta de sadismo, que é mostrada na sugestão que Parasito dá a Crisofilo: “deveis sair pola janela da camara que vai sobre o telhado” (176:17-18) e, por Macarena, a interrogar-se “Acolheose pelos telhados?” ou pela resposta zombateira de Parasito “Parecia alueloa por aquelles telhados” (178:1-2). De facto, aqui, o espaço tem primazia, proporcionando uma cena muito dinâmica.⁴⁷²

Todo o IV acto é passado em interiores, à excepção da última cena, o que corresponde à evolução da acção da história dos mancebos com as filhas de Ulysippo. Isto leva-nos a concluir que o interior se adequa mais ao desenvolvimento de estratégias, de encontros, etc. Muito curioso é o facto de, a certo momento, na cena 5ª, as personagens começarem a enunciar locais geográficos, como se mais mundo entrasse, portas a dentro, na vida das personagens masculinas. Mazagão, mencionada por três vezes, parece significar o grande desejo de fuga, deixando perceber como o destino das personagens pode passar pela evasão, embora em nome de ir cumprir a vida.

Na cena 2ª do V acto, a acção desenrola-se em dois espaços sucessivos. Começa num espaço “La” e acaba num outro “ca”. Pelo meio, verifica-se a deslocação das personagens, movimentação para a qual, havia na altura, uma resolução técnica, pela aplicação da perspectiva e da profundidade no *decor*.⁴⁷³

As cenas na quinta entre as donzelas e os amantes, tendo por meio uma “taipa”, mostram como o espaço condiciona o comportamento das personagens ou pode ser usado a seu favor. A tímida Gliceria aproveita o facto de existir apenas um fresta para mostrar, somente, um olho e assim se esconder de Otoniam. O comediógrafo Jorge Ferreira de Vasconcelos cria uma situação bem teatral, a partir da exploração do espaço, que lhe permite

⁴⁷² Também em *Os Vilhalpandos* de Sá de Miranda se encontra uma cena muito cómica deste género, um escândalo envolvendo o par de soldados, num confronto à porta da casa da jovem cortesã Aurélia e da mãe Guiscarda.

⁴⁷³ Vd. III Parte - 1.4. O espaço cénico nas comédias do Renascimento.

desenvolver e produzir o insólito e o cómico e resolver cenicamente o encontro proibido entre os amantes.

A última cena da comédia, passa-se na rua. Através dos vários espaços aludidos, vamos seguindo e relacionando os diversos fios de intriga e o desfecho de cada uma das histórias.

Conclusão

Na *Comedia Ulysippo*, como nas outras duas comédias, a menção ao espaço é explícita, quando está inscrita claramente nas falas das personagens, em forma de didascálias internas, ou implícita, quando pela enunciação, há referências ou comentários que permitem deduzir informações relativas a esta categoria do dramático.

Não é difícil fazer o levantamento do espaço cenográfico a partir das informações oferecidas pelo autor, ao longo desta sua comédia. Nela, encontram-se vários núcleos de acção:

1. A casa de Ulysippo com uma fachada de janelas altas, interiores e a rua.
2. A casa da Florença/Macarena, interior e exterior.
3. A casa de Otoniam, interior e exterior.
4. Uma paisagem arborizada, a caminho da quinta de Ulysippo.
5. Uma rua.

Pelo atrás exposto, também não é difícil verificar-se como estes espaços representados na ficção da *Ulysippo* correspondem e traduzem o modelo estabelecido por Serlio para a comédia, *scena comica*, seguindo as indicações de Vitruvio, arquitecto que, como já vimos, aparece mencionado logo desde a primeira comédia, a *Eufrosina*. O espaço inscrito nas falas da *Ulysippo* é mesmo paradigmático do espaço teatral renascentista.⁴⁷⁴

Sugeridos pela palavra, a pluralidade de espaços representados não é incompatível com a organização cénica que a arquitectura teatral renascentista possibilita. O espaço exterior da praça, lugar de encontros das personagens da comédia, as portas e janelas que fazem fronteira entre exterior e interior estão bem presentes nesta *Ulysippo*, ficando a cargo da imaginação do espectador e do pacto (convenção teatral) estabelecido na acção dramática, a resolução das cenas de interior.

⁴⁷⁴ Vd. III Parte - 1.4.1. Ecos de Vitruvio e de Serlio em Portugal nas comédias de Vasconcelos. Remeto ainda para a V Parte desta dissertação, onde apresento o esboço de Marco Ferraris, concebido como proposta para o espaço cénico da *Comedia Eufrosina*, apresentada na Igreja do Convento dos Inglesinhos.

4. 4. Tempo

4.4.1. – Descrição do tempo

Encontram-se duas alusões a tempos recuados: a primeira, a um tempo longínquo relativo ao nascimento do género comédia “No tempo da guerra Peloponeza” (2:18) e, a segunda, “há muitos annos, em tempo de Maria Castanha” (4:12-13), o tempo dramático em que o Autor coloca o enredo da comédia. Não há, no entanto, qualquer referência ao tempo dramático desta cena introdutória.

Prólogo

I Acto

Nesta cena há menções a tempos aludidos como “Quão longe mancebos dagora dos do meu tempo”, ou “Sabei que d’alguns dias pera ca vejo dois galantes” (10v:12-15) e, a referência a um tempo mais recente “nem menos de hoje” (14:17) e “Outro dia” (16:6). No final da cena as expressões “a que horas”; “cedo” e “logo voltamos”, assinalam o tempo da própria cena, mostrando o propósito de sair e voltar cedo.

Cena 1ª

Pela enunciação depreende-se que esta cena decorre logo a seguir à cena anterior. Verificam-se expressões como “entra o anno & sae, & não saimos daqui” (23:6-7).

Cena 2ª

Continua o tempo da cena anterior. Quando Hypolito pede de Philotecnia, a mãe, refere que não falta muito para a ceia “não ha tanto daqui á cea” (26v:21), a mesma ceia que o pai Ulysippo havia pedido para preparar na cena 1ª. Há ainda menção a um tempo aludido, “hũa cantiga que lhe fiz o São Ioaõ passado” a propósito dos versos feitos por Hypolito à sua amada Florença.

Cena 3ª

A cena desenrola-se na sequência da cena anterior. Temos a referência explícita de que Hypolito não sabe de Florença “ha tres dias” e Barbosa informa que “Eu topei agora na ribeira a velha treda da mãy” (40v:2-3) a comprar uma perdiz para a filha, que está mal disposta.

Cena 4ª

Esta cena passa-se num tempo imediatamente contíguo ao da cena anterior. Florença alude a um tempo anterior ao início da fábula “todos estes dias andastes” (44v:9).

Cena 5ª

Continua o tempo da cena anterior. Encontramos uma única referência ao tempo representado: “Hoje”.	Cena 6 ^a
Continuação da cena anterior. Há referências a um tempo dramático “& mais agora” (64v:22) e “todos estes dias” (65:5). Pelas personagens e pelo tipo da sua enunciação, podemos presumir que esta cena se passa num tempo paralelo ao da cena seguinte.	Cena 7 ^a
A cena retoma o tempo da cena 6 ^a , o que faz com que a cena decorra num tempo paralelo ao da cena anterior.	Cena 8 ^a
Continua com o tempo da cena anterior. Macarena refere-se a um tempo aludido “meu tempo”, em oposição ao tempo presente “pera o teu”, o tempo da juventude de Florença; assim como Florença também refere os dois tempos, presente/passado “& o tẽpo não vai ja disso, q[ue] não he como no vosso” (71:22-23). No final da cena Macarena informa que “esta noite vntarei as barbas no banquete” (72:4-5).	Cena 9 ^a
II Acto	
Continua o tempo da cena anterior. A acção passa-se no período do dia “entre lusco e fusco” (78: 7).	Cena 1 ^a
Continua o tempo da cena anterior. As referências de tempo informam-nos de que “ha alguns dias” Otoniam avista Regio, tal como este “ha menos de tres dias” avista um outro galante. No final Regio despede-se e ficamos a saber que o novo encontro será “a menham.”.	Cena 2 ^a
Estamos no dia seguinte ao da cena anterior e, também, ao do acto anterior que, como vimos, se passa todo num dia. Há nesta cena referências a um tempo aludido situando o início do conhecimento entre Regio e Tenolvía “naq[ue]lla noite de marras?” (86v:15-16), assim como, relativamente ao encontro do mesmo Regio com aquele que pensava ser seu rival “Ontem tiue outro rebate” (86v:23).	Cena 3 ^a
Presumimos que o tempo desta cena seja a continuação do tempo da cena anterior, embora não haja nenhuma referência explícita mas, como Regio vem da cena anterior, deduzimos que assim seja.	Cena 4 ^a

Esta cena vem na sequência da cena 3ª. Há muitas referências ao tempo na enunciação de Gracia “ámenham”, “esta noite”, “menham cedo”.	Cena 5ª
Não há referências ao tempo, mas sabemos que é a continuação do tempo da cena anterior, visto que Alcino lê a carta que lhe foi entregue por Gracia, precisamente, na cena 5ª.	Cena 6ª
Nesta cena retomamos o tempo do final do I acto. Esta informação é-nos dada por Parasito.	Cena 7ª
Não sabemos qual é o tempo desta cena mas, presumimos, que seja a continuação do tempo da cena 6ª e quase ao fim da tarde. Regio informa que Alcino “auera quatro horas que foi” (120:22-23) falar com Costança Dornelas. No final da cena Alcino refere que são horas de sair.	Cena 8ª
III Acto	
Há poucas referências que ajudem a situar o tempo em que a cena decorre. No entanto, pela fala de Costança, podemos presumir que se passa pela manhã “que inda hoje tenho que fazer antes que me desjeje” (131v:20-21).	Cena 1ª
Continua, implicitamente, o tempo da cena anterior. Existe uma referência importante a tempo aludido, a “somana passada” (135v:1-2). Pela afirmação de Costança “eu tenho de fazer hum pouco ainda antes de jantar.” (139: 1, 2) podemos situar a acção da cena antes do almoço.	Cena 2ª
Retomamos o tempo da 1ª cena, quando Philotecnia saíu de sua casa. Referências ao tempo feitas por Philotecnia: “não menos doje” e “de pouco pera ca” (141v:17).	Cena 3ª
Não há referências ao tempo da cena. Há uma alusão a um tempo passado, na carta que Regio escreveu e leu a Otoniam.	Cena 4ª
Nesta cena não há indicações de tempo mas, a frase “Tem esta noite pagode cõ o seu caixeiro” (153v:4-5) ajuda a situar esta cena relativamente às seguintes; recupera e continua o tempo da cena 7ª do II acto que, por sua vez, é a continuação do tempo da cena 9ª do I acto, o tempo do fio de intriga de Florença/Hypolito.	Cena 5ª

Pelo desenrolar da cena, depreende-se que esta se passa ao anoitecer, pela hora da ceia “pera a noite” (158v:18) e pela expressão “era tempo de cear” (171v:22).

Cena 6^a

A cena passa-se à noite “Ideuos agora auenturar de noite escura (175v:22-23).

Cena 7^a

IV Acto

Nesta cena, não há indicação de tempo.

Cena 1^a

A cena passa-se 5 dias após a cena 4^a do III acto “auera cinco dias” (187v:15-16). Há duas alusões a tempo: Costança promete entregar a carta às irmãs “a menham” (191:8); e as filhas de Ulysippo irão para a quinta passar “alguns dias” (191:10-11).

Cena 2^a

Continua o tempo da cena anterior, o que é dado pela frase de Regio “Olhai por quão pouco errou nossa amiga” (192:21-22), referindo-se a Costança que saíu, precisamente, no final da cena anterior.

Cena 3^a

O tempo desta cena vem na sequência do da cena anterior. Fileno diz “Falei esta menham com hũa alcouiteira” (195v:23) e isto permite depreender que a cena se passa da parte da tarde, o que também possibilita situar todo o IV acto até aqui.

Cena 4^a

Continua o tempo da cena anterior.

Cena 5^a

Continua o tempo da cena anterior, visto que as personagens continuam a conversar depois da saída das outras duas, no final da cena 5^a.

Cena 6^a

A cena 7^a retoma o tempo da cena 5^a.

Cena 7^a

V Acto

Nesta cena não há referências para que possamos precisar o tempo mas, visto que Ulysippo menciona que vai mandar a “família fazer a vendima” (224:10), podemos deduzir que a cena se passa por volta de Setembro.

Cena 1^a

Não há referências ao tempo da cena. Há a menção de Otoniam e de Regio de irem visitar as manas “o sabado que vem” (226:18), e “que esteuesse la a tarde”(226:21).	Cena 2ª
Esta cena decorre alguns dias depois da cena 1ª. Alusão à ausência da mãe, em romaria e, de que “não virà taõ cedo” (235v:10-11).	Cena 3ª
Continua o tempo da cena anterior.	Cena 4ª
Continua o tempo da cena anterior.	Cena 5ª
Não há referências ao tempo da cena. Parasito alude a um tempo anterior, o da festa do Caixeiro dos Medices.	Cena 6ª
Continua o tempo da cena anterior.	Cena 7ª
Nesta cena sabemos que passou algum tempo, pois, Barbosa relata a conclusão das histórias.	Cena 8ª

4.4.2 – Quadro síntese do tempo

Prólogo				
Não há referências				
I Acto	II Acto	III Acto	IV Acto	V Acto
Cena 1ª	Cena 1ª	Cena 1ª	Cena 1ª	Cena 1ª
Há muitos anos 1º Dia	Continua o tempo da cena anterior Lusco-fusco 1º Dia	Uma semana depois da cena 8ª do II acto. Manhã 9º Dia	Não há referências À tarde 9º+x+5 Dia	Não há referências Setembro
Cena 2ª	Cena 2ª	Cena 2ª	Cena 2ª	Cena 2ª
Mesmo dia Um pouco mais tarde 1 Dia	Continua o tempo da cena anterior 1º Dia	Continua o tempo da cena anterior Manhã 9º Dia	5 dias depois da cena 4ª do III acto Continua o tempo anterior 9º+x+5 Dia	Não há referências
Cena 3ª	Cena 3ª	Cena 3ª	Cena 3ª	Cena 3ª
Continua o tempo da cena anterior 1º Dia	Dia seguinte 2º Dia	Retoma o tempo da cena 1ª Tempo paralelo `cena 2ª 9º Dia	Continua o tempo da cena anterior À tarde 9º+x+5 Dia	Uns dias depois da cena 1ª
Cena 4ª	Cena 4ª	Cena 4ª	Cena 4ª	Cena 4ª
Continua o tempo da cena anterior 1º Dia	Não há referências Continua o tempo da cena anterior 2º Dia	Não há referências Tempo posterior às cenas 2ª e 3ª 9º+x Dia	Continua o tempo da cena anterior À tarde 9º+x+5 Dia	Não há referências Continua o tempo da cena anterior
Cena 5ª	Cena 5ª	Cena 5ª	Cena 5ª	Cena 5ª
Continua o tempo da cena anterior 1º Dia	Continua o tempo da cena 3ª Tempo paralelo à cena 4ª 2ª Dia	Não há referências Retoma o tempo da cena 7ª do II acto 1º Dia	Continua o tempo da cena anterior À tarde 9º+x+5 Dia	Continua o tempo da cena anterior
Cena 6ª	Cena 6ª	Cena 6ª	Cena 6ª	Cena 6ª
Continua o tempo da cena anterior 1º Dia	Não há referências Continua o tempo da cena anterior 2º Dia	Continua o tempo da cena anterior Hora da ceia 1º Dia	Continua o tempo da cena anterior À tarde 9º+x+5 Dia	Não há referências Tempo posterior à cena 7ª do III acto
Cena 7ª	Cena 7ª	Cena 7ª	Cena 7ª	Cena 7ª
Continua o tempo da cena anterior 1º Dia	Retoma o tempo do final do I acto 1º Dia	Continua o tempo da cena anterior Noite 1º Dia	Continua o tempo da cena 5ª Tempo paralelo à cena 6ª 9º+x+5 Dia	Continua o tempo da cena anterior
Cena 8ª	Cena 8ª			Cena 8ª
Continua o tempo da cena 6ª Tempo paralelo à cena 7ª 1º Dia	Não há referências Retoma o tempo da cena 6ª 2º Dia			Algum tempo depois
Cena 9ª				
Continua o tempo das cenas 7ª e 8ª 1º Dia				

4.4.3. – Análise e interpretação do tempo

Mercurio, no *Prologo*, remete o enredo da comédia para um tempo recuado “há muitos annos em tempo de Maria Castanha”, propondo uma viagem no tempo, uma deslocação a um passado histórico. A assistência é convidada a aceitar ver em cena personagens de outros tempos, como matronas e cidadãos romanos, em coexistência com outras personagens coevas como, Crisofilo, o Caixeiro dos Medicis. Estas discrepâncias históricas, não causam qualquer transtorno na leitura de um drama desde que, a assistência aceite a convenção teatral. Como de sátira se trata a peça, esta deslocação do tempo é um estratagema para aligeirar o impacto da crítica imediata aos homens e mulheres do seu tempo, como se o autor dissesse que são vícios mas, de outrora.

Os sentimentos de rivalidade, competitividade e superioridade em relação aos jovens e inveja dessa juventude, são característicos das personagens dos velhos na comédia de costumes. A análise da categoria dramática do tempo releva certos traços do carácter do velho Ulysippo como, por exemplo, a sua vaidade “Quão longe mancebos dagora dos do meu tempo. Eu hora me vestia ”, as saudades do seu tempo de juventude e da mocidade perdida, como também a atenção e desconfiança em relação às filhas “Sabei que d’alguns dias pera ca vejo dois galantes” (10v:12-15), justificando a intenção de procurar maridos para as filhas, de acordo com os seus interesses. Todas estas referências ao tempo ajudam à caracterização da personagem que, adquire desde logo, uma forte componente cômica e ridícula em palco.

Na cena 2ª do I acto, o tempo sublinha a situação concreta das personagens, provocando um efeito muitíssimo teatral, como quando, uma das filhas de Ulysippo se queixa de que “entra o anno & sae, & não saimos daqui” (23:6-7), mostrando a passagem monótona do tempo, contrária aos desejos e expectativas dos jovens. A acção da comédia vai justamente romper essa continuidade. O tempo dá voz ao sentimento de opressão vivida pelas duas personagens femininas.

Na cena seguinte, a alusão de Hypolito ao “S. João passado”, vai no sentido oposto, remetendo para um tempo de liberdade, de festa de namorados, de alcachofras, uma situação simbólica do encontro amoroso. Ainda nesta cena, o tempo relaciona pessoas e vidas. Por exemplo, Ulysippo quer a ceia servida cedo, nessa noite, o mesmo acontecendo com o filho Hypolito, solicitação que terá de Philotecnia a resposta que “não deue tardar”. O tempo dá continuidade à fábula, assim como ajuda a situar acções e a relacioná-las.

Por exemplo, na cena 4ª, as acções das personagens são contextualizadas pelo tempo, como é o caso da informação dada por Barbosa quando refere ter encontrado a mãe de

Florença na ribeira a comprar uma perdiz para a filha “Eu topei agora na ribeira a velha treda da mãe” (40v:2-3). Não só somos informados que a mãe de Florença foi à Ribeira, como também, ficamos a saber que Barbosa passou por lá, há pouco.

O tempo pode, também, dar a conhecer o estado de espírito das personagens. Na cena 5ª, Florença reporta-se a um tempo anterior ao início da comédia e, ciumenta, acusa Hypolito de devassidão “todos estes dias andastes por casa de cem velhacas” (44v:9-10), aspecto que já foi reconhecido no velho pai Ulysippo, remetendo para uma tipologia de certos comportamentos masculinos.

Na cena 9ª, a categoria do tempo não só condiciona a acção humana como, aparece como grande mestre da vida. Quando Macarena se refere ao “meu tempo”, quer referir-se à experiência que adquiriu, em oposição ao tempo presente “o teu”, o da juventude de Florença, sugerindo que esta aprenda depressa e o aproveite.

Na cena 1ª do II acto, o tempo assinala o surgimento de novas personagens: “De poucos dias pera ca vejo aqui nas tardes muito contino hum galante” (75v:17-19), indicando a presença de um possível concorrente, o enamorado Regio, tal como serve para dar alguma verosimilhança à entrada das personagens. É como se o autor, ao fazer a sua apresentação, antecipasse a sua entrada, o que é deveras interessante porque, não havendo narrador no texto dramático, cabe às personagens darem toda a informação sobre a situação: quando, onde, o quê, e ainda o comportamento e motivação destas. Por exemplo, a entrada da personagem Regio, é introduzida pela fala de Fileno quando este pergunta “a que horas he mais certo aqui”. A resposta de Otaniam “Não deue tardar muito” e “Eilo la assoma.” (77: 13-15) anuncia a chegada efectiva de Regio, havendo mesmo a indicação precisa do período do dia em que se encontram, que é “entre lusco e fusco” (78:7).

Na cena seguinte, o tempo aludido informa o espectador de parte da história a que não assistiu e que, portanto, não conhece, como é o caso de Otaniam referindo-se a Gliceria: “A coresma passada acertei ver esta senhora nas endoenças” (84:18-20), situando o tempo da acção em que ele conheceu a sua amada. Também informa sobre decisões futuras, como a que se encontra na promessa feita entre Otaniam e Regio “de lhe tolher doje auante todo seruidor” (86:10-11), ou, na combinação de um novo encontro: “a menham”.

Um exemplo muito curioso da utilização do tempo, encontra-se na cena 5ª do II acto, em que aparece a mulata Gracia. Esta personagem acaba por se caracterizar pela insistência com que assinala o tempo “ámenham”, “esta noite”, “menham cedo”, “oito dias” etc., num enunciado muito preciso, sempre relacionado com a história que ela quer contar: a tentativa de visita de Melicia a casa de Alcino e, a enumeração de acções, tais como, entregar uma carta,

ler uma carta, ir lá a casa, ir almoçar, ir para casa ou receber dinheiro.⁴⁷⁵ E, se a fala desta personagem nos faz ver como o tempo organiza as acções humanas “Estou aqui ha dez horas”, também nos deixa perceber como este pode ser usado como estratégia de domínio pois, estas indicações vão alimentando o interesse de Alcino e a sua dependência. O tempo das refeições é clarificado através desta personagem: o almoço, corresponde ao nosso pequeno-almoço, o jantar ao actual almoço e a ceia ao nosso jantar.

Na cena 7ª do II acto, a acção retoma o tempo do final do I acto. Parasito informa que vai cear nessa noite a casa da filha de Macarena, na festa paga por Crisofilo, o Caixeiro dos Medices, a mesma ceia, anteriormente anunciada por Macarena, na cena 9ª do I Acto, para essa mesma noite. Do ponto de vista da fábula, instala-se uma liberdade, uma descontinuidade do tempo. De facto, há aqui tempos cruzados, dois tempos cronológicos, não coincidentes, que correm a par, e que, correspondem às duas histórias distintas que se desenvolvem na mesma comédia: os amores de Hypolito com Florença, que avança aos poucos, ao longo de todos os actos, mas que, se resolvem num só dia, e, os amores das donzelas, filhas de Ulysippo, com Otoniam e Regio que se arrastam por quase vinte dias. Estas *analepses* são importantes porque mostram uma economia da acção dramática que não se obriga aos princípios aristotélicos. Andamos atrás das personagens e das situações que ajudam a construir os vários fios de intriga.

Na cena 2ª do III acto, encontramos uma referência importante para a intriga: a informação de que a “somana passada” (135v:1-2) Costança Dornelas foi visitada por um homem muito “autorizado”. Esta alusão ao tempo, juntamente com o relato da história do encontro, ajuda a constituir partes da acção que, embora não tenham sido representadas em cena, são fundamentais para a compreensão da intriga. Quase no final da cena, a frase “Vossa mãy senhoras tarda” sugere uma longa passagem de tempo. A afirmação feita por Costança “eu tenho de fazer hum pouco ainda antes de jantar” (139:1-2) permite situar a cena antes do almoço e confirmar a informação da mesma Costança, dada na cena anterior.

A cena 3ª é menos longa do que a anterior mas, recheada de intrigas e de revelações. Philotecnia refere que “não menos doje” falou com “hũa amiga” sobre os problemas de Solisa. Ficamos a saber que Ulysippo “de pouco pera ca” (141v:17) se junta e tem grandes

⁴⁷⁵ Na *Aulegrafia* há uma personagem com nome Melicia de Fontes, a amada de Dinardo Pereira. Pode ser casual, mas não deixa de ser curioso. Também, nesta *Ulysippo* como na *Aulegrafia*, aparecem personagens mulatas, na *Ulysippo* a mulata Gracia e na *Aulegrafia*, o Mulato Eitor dos Lindos. Na *Eufrosina* há somente alusões a uma mulata em Coimbra e a uma outra em Lisboa. Um aspecto que poderá ser trabalhado nas comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos é a presença de negros na sua dramaturgia, e na dramaturgia portuguesa em geral. Veja-se a propósito o estudo *Os negros em Portugal: uma presença silenciosa* de José Ramos Tinhorão.

conversas com o compadre Astolfo, marido daquela. A alusão ao tempo assinala o recente comportamento de Ulysippo em relação à mulher.

Na cena 4ª, não há nenhuma referência ao tempo, mas deduzimos que é um tempo posterior à cena 2ª, correspondendo ao 9º dia, após o início da acção. Mais tarde, ver-se-á que a cena 2ª do IV acto ficará relacionada com esta. A alternância do tempo e as *analepses* produzidas pela estruturação das cenas dificultam a calendarização, não só do acto, mas de toda a comédia. No entanto, verificamos que as inúmeras e muito precisas referências temporais sustentam o enredo e permitem ao leitor/espectador construir a acção.

As cenas 5ª, 6ª e 7ª retomam um outro fio condutor, a história de Florença/Hypolito que, como já foi referido, se encontra dispersa pelos diferentes actos cruzando-se com a outra, ou outras histórias. Assim sendo, estas cenas recuperam e continuam o tempo da história principal (I acto), um tempo desalinhado com os restantes fios de intriga.

Na 1ª cena do IV, acto voltamos a verificar que o tempo da acção deste segundo fio de intriga (ao amor das manas Silva com os jovens Otoniam e Regio) é diferente do tempo da história entre Florença e Hypolito. Depois desta cena, todas as seguintes formam uma sequência, com excepção das duas últimas cenas que decorrem em tempo paralelo.

A cena 7ª retoma o tempo da cena 5ª. Quer dizer que as cenas 6ª e 7ª se passam em tempos paralelos embora, apareçam apresentadas, forçosamente, em linha sequencial.

Na cena 2ª do V acto, o longo enunciado é utilizado para criar o tempo da viagem até à quinta. Torna a viagem verosímil, sobretudo se tivermos em conta que, em cena, os actores permanecem praticamente no mesmo lugar. O começar a enunciar uma situação e, logo depois, vermos a situação encontrar-se instalada é um dos traços distintivos da dramaturgia de Jorge Ferreira de Vasconcelos. Exemplo desta particularidade, encontra-se nesta mesma cena. As personagens estão a programar uma visita à quinta no sábado seguinte, pela tarde e, imediatamente, se põem ao caminho, sendo que num ápice, através da enunciação, se encontram de imediato na quinta, que pretendiam ir visitar. Não devemos esquecer, como já foi referido, que a comédia renascentista não segue o princípio da unidade de tempo aristotélico, mas, que o espectador de ontem, ou de hoje, aceita a convenção teatral que não tem que contemplar as unidades de tempo e de espaço aristotélicas.

A acção da cena 3ª decorre alguns dias depois da cena 1ª deste último acto, visto que Tenolvia alude aos “buracos que ontem vimos” (234:18), o que quer dizer que, já está na quinta pelo menos há um dia. A ausência da mãe em romaria e, a menção de que “não virá tão cedo” (235v:10-11), sinaliza que as raparigas se encontram livres. Informação vital para as circunstâncias específicas do encontro amoroso. Pela enunciação podemos concluir que, esta

cena e todas as restantes, à excepção da última, se passam alguns dias depois da cena 1ª deste V acto. Na 8ª e última cena verifica-se de novo o intervalo de alguns dias.

Conclusão

Todo o I acto até à cena 3ª do II acto decorre no mesmo dia. A partir da cena 4ª do II acto, a acção passa para o dia seguinte, com excepção da cena 7ª que retoma o tempo do I acto, o dia anterior.

Igualmente é possível concluir que até ao final do II acto encontramos dois tempos paralelos, o da história de Hypolito /Florença/Macarena e o da história dos quatro mancebos: Otoniam/Regio e Alcino/Fileno.

O III acto decorre em dois tempos distintos. Nas cenas dos dois amantes (Otoniam e Regio), assistimos à passagem dos dias, (9º dia desde o início da comédia), enquanto as cenas de Hypolito com Florença continuam a decorrer na noite do primeiro dia.

No IV acto, continua o tempo dos amantes (2º fio de intriga), à espera de se encontrarem com as duas filhas de Ulysippo, aproximadamente, mais cinco dias, em relação à 4ª cena do acto anterior, num cômputo a que se deverá juntar os 9 dias decorridos desde do início da comédia.

No V acto estamos em Setembro e Ulysippo manda a família para a quinta fazer as vindimas. Uns dias depois os casais encontram-se, ou seja, em 20 dias se decidiram os encontros com os dois pares de enamorados.

Pelo atrás exposto, é possível verificar que cada fio de intriga tem um tempo diferente. O núcleo de Florença tem um tempo representado com a duração de um dia, começando de manhã, desenvolve-se à tarde e acaba à noite. No entanto, essa acção é cruzada com outras com um tempo muito mais dilatado, dando-se mesmo o caso de ser através das menções (tempo aludido) dessas outras personagens, que vamos tendo os ecos do desenvolvimento e desfecho dessa história. O que quer dizer que, nesta comédia, se verifica uma discrepância de tempo, uma liberdade assinalável pela maneira como o comediógrafo cruza a primeira acção com o tempo do outro fio de intriga.

O núcleo formado pela dupla Otoniam e Regio constrói um tempo que permite à acção desenvolver-se em aproximadamente 20 dias. O desfecho, contado pelo criado Frágoso, vem juntar as diferentes histórias, os diferentes fios de intriga, que decorrem num tempo dessincronizado, mas, onde se encontra um denominador comum, o pai devasso: Ulysippo. No 1º fio de intriga verifica-se uma unidade de tempo aristotélica, dado que a acção se passa

num só dia, enquanto, no 2º fio de intriga, não há, evidentemente, essa unidade de tempo. Podemos concluir que, a categoria dramática do tempo, é alheia às regras aristotélicas que virão mais tarde a ser adoptadas no teatro.⁴⁷⁶

⁴⁷⁶ O que também acontece nas outras duas comédias, a *Eufrosina* e a *Aulegrafia*.

4.5 - Acção

4.5.1. – Descrição da acção

Apresentação

Mercurio entra e começa a dissertar sobre o princípio e origem da comédia. Mercurio dirige-se à assistência “nesta vossa terra”, apresenta-se “Mercurio sou” (3v:7) e começa a contar o argumento da comédia “Nesta cidade de Lisboa há muitos annos” (4:12). Despede-se “com vossa licença por dar lugar aos interlocutores” (4v:9-10). Sai.

Prólogo

I Acto

Discussão entre Ulysippo e a matrona Philotecnia

Diálogo entre Ulysippo e Philotecnia. Discutem acerca da educação das filhas e do filho. Ulysippo conta que quando era mancebo “me vestia em trajos de molher, & assi me hia a romarias” (6:8-9) justificando, assim, conhecer as estratégias da juventude. Desconfiado, conta que “d’alguns dias pera ca vejo huns dous galantes passear muitas vezes por aqui” (10v:12-15) e que anda à procura de maridos para as filhas “outro dia me falaraõ no filho de Phedro”. No final da cena diz para a mulher “Manday fazer a cea que ha ca de vir cear nosso vezinho Astolfo” (22:21-23), informando que vai sair com ele por pouco tempo “passeando te Santa Barbora & logo voltamos”. Saída implícita das duas personagens.

Cena 1^a

Philotecnia repreende as filhas

Philotecnia entra e começa a discutir com as filhas. Pela enunciação Tenolvia e Gliceria estão a costurar “ey de cegar com esta costura” (24:19). Philotecnia alude à discussão com o pai, na cena anterior, e aconselha as filhas ao maior recato. As raparigas contrapõem e defendem-se, acusando o pai de que “o seu gosto seria não veremos sol nem lua” (23:2-3). A mãe reage dizendo que o pai sempre que vem para casa as vê “à janela” e pior “via andar por aqui embuçados” (25:9), facto que as filhas desmentem.

Cena2^a

Philotecnia confronta o filho Hypolito

Hypolito entra na sala aonde a mãe e as duas irmãs se encontram a costurar. Pede comida “Ha aqui que comer?” (26v:18). Glicerica refere “Naquelle almario está lacão” (27:8-9). Recebe comida “Daí ca” (27:10). Come. A mãe conta-lhe que o pai se queixa de que ele nunca está em casa e que não trata da sua vida. Hypolito discorda e discute com a mãe. Fala da sua dama. Lê a cantiga que lhe escreveu “vendoa em hum jardim colhendo flores”. Pede à mãe que interceda por ele junto do pai, para este lhe dar um vestido, fazendo chantagem e ameaçando desaparecer e ir morrer para a Índia. A mãe diz-lhe que terá o vestido; Hypolito responde-lhe que já não o quer. Pede dinheiro emprestado à mãe. Esta nega. Insiste. Consegue parte do dinheiro. Pede também às irmãs, recebendo “três tostoês” e “hũ tostaõ” (35:18), que é o que elas têm. Sai. Tenolvia chama-o por causa dos seus vestidos “E vos irmão idevos assi?” (35v:11). A mãe exclama “Ora vai cabeça de vento”. Hypolito sai.

Cena 3^a

Barbosa traz novas de Florença

Hypolito encontra Barbosa, criado de seu pai Ulysippo e vai falar com ele. Enquanto conversam e caminham Hypolito diz “Eu vos direi, vamos por aqui” (36:18-19). Falam de Florença, decidem “ir lá” e Barbosa conta que viu a mãe dela na ribeira e que, esta lhe contou que Florença tinha ido visitar uma prima, que regressara muito mal disposta, por isso “buscaualhe hũa perdiz” (40v:8). Barbosa conta que passou por casa de Florença “& mais eu vim por la” (41v:18) e que esta “Jazia na cama com grandes olheiras” (41v:19-20), ao que Hypolito comenta “andou a senhora à caça”. Decidem ir a casa dela “Vamos lá” e no fim da cena, somos informados de que se encontram já em frente da casa “Aqui somos, sobi sem bater” (43:16-17).

Cena 4^a

Discussão acesa entre Hypolito e Florença

Hypolito e Barbosa chegam a casa de Florença “Boa seja a vinda senhora” e os dois apaixonados iniciam uma acesa discussão por causa dos seus ciúmes, comentada pelos apartes de Barbosa. Hypolito ameaça bater em Florença “que vos darei de hum te cem mil açoutes” (47:7-8). Esta reage e a discussão intensifica-se. Hypolito volta a ameaçar “e vos desmandaisuos? ora esperai” (48:6). Barbosa tenta acalmar a situação mas, Florença não se fica e Hypolito retoma as suas ameaças “não auerei por homẽ se lhe não puzer os pès nos focinhos, & lhe arrancar quantos cabelos tem na cabeça” (48v:6-9). No final da cena Barbosa diz que vai sair e que mais tarde “voltarei por aqui” (49-23). Sai.

Cena 5^a

Sevilhana visita Florença e Crisofilo fica na rua à espera

Florença está a chorar “leixai essas lagrimas” (49v:17). A seguir adverte “Escutai senhor que não sei quem sobe” (49v:19-20). Entra a Sevilhana e Florença convida-a “sentese senhora pera aqui”. A Sevilhana refere que Crisofilo se encontra em baixo à espera de permissão para subir, sugerindo-lhe que “entrese el senhor a la câmara”. Forte reacção negativa de Florença “Não me entra ca esse cabraõ, que pela benção de minha mãy que lhe quebreos focinhos cõ este chapim” (56:19-22). Florença conta a razão porque está tão furiosa com o caixeiro. Hypolito ignora a situação, segundo o que seus apartes deixam perceber. No final da cena, Crisofilo é avistado a falar com Macarena na rua “veislo allá en la calle hablando cõ vuestra madre” (59V:18-19) e de seguida a Sevilhana anuncia “Senhora Florença yo me voy”, o que leva Hypolito a segui-la e a persuadi-la a interceder por ele junto de Florença. A Sevilhana sai.

Cena 6^a

Discussão entre Crisofilo e Macarena

Crisofilo está à porta da casa de Florença, à espera do sinal de Sevilhana para entrar. Queixa-se de Macarena, mãe de Florença “a velha cossaira da mãy” (61:7) e promete vingar-se mandando-a prender e acusando-a de ser a “alcoviteira da filha”. Entretanto, vê que ela se aproxima “O eila ca vem a boa peça, eilhe de falar” (61:19-20) e Macarena também o avista “Vejo Crisofilo caixeiro dos Medices” (61:22-23). Têm uma discussão à porta de casa. Macarena ameaça-o de que ou paga e entra em casa, usufruindo do monopólio de Florença, ou “Se falta a moeda, ou a vontade, esquece” (64:19-20). Crisofilo acaba por ser vencido com as razões de Macarena e resignado responde-lhe “Ora iuos embora, que eu terei meu conselho” (65:18-20). Saem.

Cena 7^a

Cena de ciúmes de Hypolito e Florença

Discussão entre Hypolito e Florença. Hypolito sugere querer ir-se embora para não se cruzar com a mãe de Florença e esta reage mal. Recomeça a discussão de ciúmes. Quando Hypolito se vai retirar, Florença pergunta-lhe “Eis de tornar por aqui?” e como este afirma duvidar, Florença diz-lhe em tom imperativo “olhay que vos espero” (67:23). Hypolito sai.

Cena 8^a

Discussão de Macarena com Florença

Macarena entra em casa e discute com a filha “Não te poderei fazer sezuda Florença?”. Florença replica “que vos fiz agora?” (68:4) defendendo o direito ao amor por Hypolito, pois “há de casar comigo”. Macarena conta à filha que encontrou na feira um vizinho de Hypolito, Astolfo e que este seria um bom partido para ela, ao que Florença responde escandalizada “Vos mãy quereis muitos genros de hũa filha” (71:21-22). Macarena muda de assunto e pergunta pelo rapaz, para que lhe vá buscar vinho. Florença refere que o mandou “comprar decoada”. Macarena informa que “esta noite vntarei as barbas no banquete” (72:4-5) e, quando Florença espantada, lhe pergunta “Qual?” a mãe informa-a ser o que esta combinou com o Crisofilo, antes deste se ter ido embora.

Cena 9^a

II Acto

Otoniam fala de Gliceria com o rufião Fileno

Otoniam e Fileno conversam sobre a força do amor. Otoniam fala da sua afeição por Gliceria e que o seu consolo é “vir correr estas frontarias” (73:20-21) e continuamente “visitar estes bairros” (74v:10), para ver se a avista à janela. Alude ao facto de, ultimamente, ver por ali “um galante”, situação que não lhe agrada, referindo que está na hora deste aparecer “Ora vedelo toma a traueça, que me atraueça com magoa” (77:16-17). Fileno sugere a Otoniam várias hipóteses para o “enxotar” dali. Otoniam recusa. Fileno refere que “vou dar hũa volta” para ver a sua “gaita” e que depois voltará. Oferece-lhe a sua espada “leuai esta minha espada”. Fileno sai.

Cena 1^a

Disputa entre Otoniam e Regio acerca das filhas de Ulysippo

Regio aproxima-se de Otoniam e interpela-o “Eu senhor ha alguns dias que vos trago atravessado nesta alma” (78v:10-13). Quer saber com quem ele anda de amores “naquella casa”, “visto q[ue] sou dos que passeam” (79:11). Regio enfrenta-o “Sou com vosco” e não responde à pergunta. Afastam-se do local. Descobrem, então, que não são concorrentes, pois amam mulheres diferentes. De seguida, Regio conta que foi abordado por um outro galante “que me quizera afrontar na boca da traveça” (83v:9-10). Voltam ao mesmo sítio porque Otoniam pede “fazeime merce que tornemos onde ellas ficão, porque como tinheis occupada a melhor estancia” (84:1-3). Regio aquiesce “Vamos onde mãdardes”. Otoniam menciona que “Todo meu refrigerio he dar por aqui cem voltas” (85v:8-9). No final despedem-se “a menham nos veremos no paço” (86v:5-6).

Cena 2^a

Regio conta a Alcino o encontro com Otoniam

Conversa entre Regio e Alcino. Falam sobre o encontro do primeiro com Otaniam, na tarde anterior. No fim da cena Alcino vê uma mulata, a criada da sua amada Melicia, e, acaba abruptamente a conversa com o amigo para ir atrás dela, dizendo a Regio “O, vedes vai a sua mulata: esperaime nas vossas tranqueiras que logo voltarei” (90v:19-21).

Cena 3^a

Reencontro e estratégias entre Otoniam e Regio

Conversa entre Otaniam e Regio. Pela enunciação de Otaniam “Aparece ca algũa cousa” (91:7) fica implícita a sua chegada. Dissertam sobre “Ouidio na arte do amor” (91v:18) e Otaniam confidencia que sabe de uma mulher “que tem estreita amizade na casa” (92:19-20), que pode arranjar um encontro com as raparigas: a viúva/beata Costança Dornelas. Então Regio, por sua vez, diz-lhe que tem um amigo que pode fazer a ligação entre eles e Costança. Otaniam propõe-se ir saber a morada de Costança “Ora eu lhe vou saber a pousada” (93v:9-10) e a que horas estará em casa, enquanto Regio vai encontrar-se com o seu amigo Alcino para architectarem um plano “& cõsultaremos tudo à noite” (93v:14-15). Saem ambos.

Cena 4^a

Alcino interpela a mulata Gracia sobre Melicia

Alcino chama a mulata Gracia, correndo atrás dela “venho apos vos de cem ruas, pareceme que me fugieis?” (93v-94:23-2). Falam sobre Melicia e se Gracia lhe entregou a sua carta. Ela responde “Dei, & mais não foi mal recebida” (96:13), confirmando-lhe que tem “essa resposta que vedes ahi” (96v:11), entregando-lhe uma carta. Gracia, aproveita para pedir emprestados cinco cruzados. Alcino desculpa-se “não os trago comigo, he me necessário ir à pousada” mas, a mulata combina que “Eu irei pela menham almoçar conuoso”. Gracia conta que no dia anterior “Quando corríamos as Igrejas” Melicia pretendia ir beber “hum pucaro de agoa” na “pousada” dele. Alcino fica nervoso “Andei esse dia Mouro por topar com ella” (98v:14-15). Gracia chama a atenção para que “estou comvosco de pratica em pratica não me lembra mais que me ey de ir” (9[9]:7-9) e, contra a vontade de Alcino que lhe “quizera perguntar mil particularidades” (9[9]:11-12), despede-se e sai. Alcino fica só e refere “Querome tornar a meu amigo, que me ha de esperar” (9[9]:21-22).

Cena 5^a

Dissertação de Alcino e Regio sobre mulatas/ninfas e o amor

Alcino regressa para junto de Regio e desculpa-se “Senhor vos aueis de perdoar, que são descortesias de amantes” (99v:7-8). Falam sobre as mulheres e das suas artimanhas. Alcino lê a Regio a carta que Gracia lhe entregou “Ora diz aqui assi” (103:17-18), o que provoca novo diálogo acerca da maneira de lidar com as mulheres. Finalmente, Regio pede a Alcino para servir de intermediário junto de uma determinada “dona engorlada”, para que esta promova o encontro entre as irmãs Silva e os dois galantes. Saem os dois para se irem encontrar com Otoniam, que os espera “Vamonos a pousada (...) Vamos”.

Cena 6^a

Barbosa e Parasito e os pecados mortais

Barbosa chama Parasito “Ah Mõseor Parasito; duas palavras. Donde bueno?” (107v:9-10). Iniciam um diálogo a propósito da forma de viver de Parasito. A certa altura Parasito canta uma *Cantiga*, depois recita um *Vilancete* e, finalmente, lê uma carta que escreveu em resposta à de um amigo que está em Mazagão. No fim da cena, Parasito despede-se de Barbosa, dizendo “Voume chegando pera casa da filha de Macarena, que ha la de ir cear esta noite o caixeiro dos Medices, & à festa he de reconciliação” (119v-120: 21-23-1). Saem.

Cena 7^a

Alcino relata o encontro com a beata Costança Dornelas

Regio entra e diz a Otoniam “Senhor eu vos tenho servido altamente” (120:17-18). Conversam sobre a visita que Alcino foi fazer a Costança Dornelas. Avistam Alcino que se aproxima “Vedelo vem”. Os três entram, Alcino diz “Leixaime desentrouxar deste capuz”, passam para outro quarto “Passemonos à esta camara” e Alcino começa a relatar a sua visita. Alusão a várias acções na casa de Costança “Deci logo”, & lançome dentro:des hi mando pedir licença...”, “Sobi por hũa escada” (121:19-20), “sentamonos”; Alcino termina, contando que Costança Dornelas aceitou ser intermediária e tudo fazer para ajudar Otoniam; aconselha-o a que ele vá ter com ela, sem demora. Este responde que “á propria hora me vou la” (125v:17). Alcino informa que “Nos também vamos correr as esparrelas” (125v:19-20). Alcino e Regio saem.

Cena 8^a

Visita de Costança Dornelas. Queixumes de Philotecnia.

Costança Dornelas visita Philotecnia “Beijo as mãos a V. mrece”. Ulysippo ouve a conversa do seu “escritorio” e comenta “Ali he à conselheira de minha molher, queixumes teremos” (127:1-2). Costança pergunta pelas raparigas “E as senhoras suas filhas como estão?” (131v:16-17) e Philotecnia convida-a a ir ter com elas “ide vos la dentro” enquanto esta vai visitar a amiga Solisa “Eu me vou agora lá” e “Logo virei” (131v:21). Philotecnia sai. Costança aceita a sugestão aparentemente contrariada. Ulysippo diz: “Quero irme ver com meu compadre” para avisá-lo das possíveis consequências daquela visita. Sai.

Cena 1^a**Costança fala com as meninas Silva sobre namorados**

Costança encontra-se com as duas filhas de Ulysippo que estão na sua “camara” a costurar “Huns trauesseiros de desfiados pera hũa cama dessa senhora” (133v:12-13). Saúda-as e conta os encontros que teve, primeiro com Alcino e, depois, com Otoniam, junto a uma capela num mosteiro “Foi senhora, a somana passada ter comigo” (135v:1-2), em que este último lhe pedia para ser a intermediária junto da sua amada Gliceria. No final da cena, Costança nota a demora da mãe das jovens e anuncia que se vai embora “Querome ir” (139:2), não sem antes pedir ajuda para uma sua protegida “tudo tomarei pera lhe azar hum pobre enxoval.” (138v:17-18). Sai, prometendo voltar com a resposta dos rapazes.

Cena 2^a**Conversa entre Philotecnia e Solisa sobre maridos infiéis**

Solisa recebe a visita de Philotecnia, sua comadre. Queixam-se reciprocamente sobre os maridos, sobretudo a matrona Solisa. Philotecnia confirma as suspeitas dela “Hypolito meu filho me disse, que andaua o vosso emburilhado com hũa tal” (141v:22-23). Solisa exalta-se e ameaça vingar-se. Por sua vez, também ela tem uma história para contar a Philotecnia: o seu marido Ulysippo mantém, dissimuladamente, uma história com a rapariga da casa, a qual emprenhou. Escândalo de Philotecnia prometendo vingança.

Cena 3^a**Estratégias para atrair e acelerar Costança Dornelas**

Diálogo entre Otoniam e Regio. Regio mostra um rascunho “vedelo aqui” de uma carta escrita a uma amiga. Lê-o a Otoniam. No final da cena combinam oferecer como pagamento a Costança Dornelas, sua procuradora, “hũa peça de sarja, & outra de Olanda” (152:2) para a “molificar” e depois mandá-la chamar, fingindo-se Otoniam doente “lançaremos sangue no lançol, que pareça que vos sangraraõ” (152:4-5). No fim saem “Agora vamos ordenar nosso presente (...) Vamos” (153:8-9), para concretizar o plano engendrado.

Cena 4^a

Barbosa e Hypolito combinam boicote à ceia de Macarena

Diálogo entre Barbosa e Hypolito. Barbosa traz novidades sobre Florença. Conta que nessa noite haverá festa paga pelo caixeiro em casa da mãe de Florença e que Parasito foi convidado “O velhaco de Parasito, que he tambem conuidado pera regozijar á festa com a sua guitarra” (153v:8-10). Hypolito lamenta não poder competir com o caixeiro, por não ter dinheiro e, relata a Barbosa, o seu plano para arrombar o cofre do pai com a cumplicidade das irmãs. Barbosa sugere ir buscar os seus amigos “rufistas” para ajudarem a *boicotar* a festa, o que é prontamente aprovado por Hypolito. Barbosa diz para Hypolito “Cobri a toloza, tomai vosso cubrante, & guadra, & hime esperar em sua traueça, q[ue] em hũ credo sou cõ vosco cõ a manalha, & faremos marauilhas” (157:6-9). Saem.

Cena 5^a

O banquete do Caixeiro dos Medicis - a festa de Parasito

Há festa em casa de Macarena com Parasito, Macarena, Crisofilo e Florença. Hypolito chega e põe-se a escutar à porta “Quero escutar se ouço algũa cousa, que a porta està fechada” (158v:16-17). Parasito anima a festa, trova e tange a sua guitarra e bebe “sobre esta cabeça de sardinha beberei hũa vez” (160:11-12). Enquanto a comida não aparece, Parasito vai dissertando sobre o vinho e o amor. Hypolito, de fora, enfurece-se “O bebado cabraõ quem te quebrasse os focinhos.” (167v:12-13). Lá dentro, Parasito continua a pedir comida e bebida. Oferece outro vinho a Macarena “toma dona” (168:5). No final da cena, dança com Florença “era tempo de cear & se não seja de bailar” (171v:21-22). Macarena queixa-se “não derrubeis o sobrado” (172v:1-2).

Cena 6^a

O assalto à casa de Macarena e a fuga de Crisofilo

No exterior, à porta da casa da mãe de Florença, Hypolito espera Barbosa. Este chega com os companheiros “Qve vai cà?” (172v:14). O rufião Mucio quer beber e Hypolito dá-lhe dinheiro “eis ahi tostaõ” (173:14) para irem à “tauerna”. Os rufistas saem. Quando regressam começa o ataque. Mucio bate à porta “Ta, ta”. Parasito reage “Escutai”. Mucio bate de novo “Ta, ta”. Macarena grita de dentro de casa e Mucio de fora. Macarena bate na filha “Ai q[eu] me matou” (174v:20-21). Parasito aconselha Crisofilo a fugir “deueis sair pola janela da camara que vai sobre o telhado” (176:17-18). Crisofilo aceita a sugestão e foge “Ora vou, & fechaime a janela como eu sair” (176v:7-8). Florença abre a porta e acalma Hypolito. Entram todos “Ora subão esses senhores, tomaraõ algũa colação” (177v:13-14). Mucio mostra a Parasito uma carta de desafio escrita por um Castelhana “Vedes hi, podeis ler se quizerdes” (178:15-16). Depois de Parasito a ler, Barbosa vai-se embora com os rufiões. Hypolito, Florença, Macarena e Parasito, ficam em casa, a comer e a beber “Vinho há em casa” (182:10) a ceia paga pelo caixeiro.

Cena 7^a

Otoniam e Regio dissertam sobre a nobreza e a virtude

Conversa entre Otoniam e Regio. Enquanto estão à espera da visita de Costança Dornelas, dissertam sobre vários assuntos. Regio refere ter uma carta feita para entregar a Costança “vedela aqui” (185:5) e lê-a. Quando Otoniam expressa a vontade de ver Costança Dornelas, Regio informa-o que esta acaba de chegar “Ouuistes vos ja como fãlão no ruim logo aparece” (186:17-18).

Cena 1^a**Otoniam finge-se doente na visita de Costança Dornelas**

Costança Dornelas visita Otoniam e Regio “Muita saude seja nesta case” (187:7-8). Otoniam finge estar doente e Costança pergunta pela sua saúde. Falam do assunto que lhes interessa: a aproximação deles às irmãs. Regio entrega-lhe a carta que escreveu para Tenolvía “Tenho esta carta feita ja nesta esperança” (190v:16-17), carta que aquela se compromete a entregar logo no dia seguinte. Costança despede-se “Ora beijo as mãos a vossas merces” (191v:12-13) e sai.

Cena 2^a**Comentários sobre Costança Dornelas**

Conversa entre Otoniam e Regio acerca da conversa que tiveram com Costança Dornelas e seus resultados “Grande peça hade ser se entramos em conversação na quintãa” (192:18-19). Alcino aparece dizendo que “Ouuereis de vir mais cedo, & achareis aqui hũa vossa apaixonada” (192v:2-3), juntando-se à conversa com comentários jocosos e trocistas. Otoniam sai de cena “licença de suas merces vou fazer hum pouco que me releva” (193:13-14). De seguida, aparece Fileno “Quê vem (...) Fileno, amigo de Otoniam” à procura de Otoniam. É convidado a subir “Ah senhor suba” (193v:3). Fileno sobe “Farei o que me manda”.

Cena 3^a**Fileno também tem assuntos com a alcoviteira Costança**

Fileno entra “Beijo as magnificas de vossas mercês” na sala onde se encontram Regio e Alcino. Fileno dialoga com Alcino sobre a sua valentia, fama e façanhas. Regio comenta com apartes. Fileno informa que conhece Costança Dornelas, o que faz Regio ficar apreensivo. No final, Fileno pergunta se querem falar com Hypolito da Silva, que por ali passa. Regio diz imediatamente que sim e convidam-no a subir “Ah senhor? Suba por ma fazer, & logo iremos onde mandar” (199v:4-5). Hypolito sobe.

Cena 4^a

Despique poético

Hypolito entra e junta-se a Regio, Alcino e Fileno. Hypolito pergunta se “jogaõ ou fazem algo” (199v:22) e começa uma conversa rotineira, primeiro acerca de espadas e, depois, acerca dos seus versos. Hypolito volta a referir-se ao jogo dizendo que “Dados tomara eu agora aqui de boamente” (201v:17-18) mas, os outros, não aderem à sua proposta. Encetam um despique poético: Hypolito recita uns versos “Dizei por vossa vida”, Regio toma a palavra para responder aos versos de Hypolito “Vejamos” e Fileno também recita alguns versos. No final da cena, Fileno convida-os a sair “Vossas merces querem ir por ahi as hortas comer dos cardos, jugaremos à bola” (206v:9-11) mas, o convite é declinado por Regio, alegando que “Nos auemos de ir ao paço, fique pera outro dia” (206v:14-15). Hypolito e Fileno saem.

Cena 5^a

Regio e Alcino criticam os que saíram

Regio e Alcino ficam sós e conversam. Comentam e criticam os dois que saíram, Hypolito e Fileno. Para Regio “pareceme que não tem ponta de miolo” e para Alcino “Eu conheço a laia destes” (207:22). Alcino inicia uma conversa em que compara o Portugal do seu tempo ao Portugal antigo. Saem os dois para ir ao paço “São horas de paço, vamonos la” (209:7).

Cena 6^a

Hypolito e Fileno criticam os que ficaram

Diálogo entre Hypolito e Fileno a caminho da “hortas”. Como na cena anterior, começam a dizer mal dos outros dois, Alcino e Regio. Encetam uma conversa em que criticam os falsos católicos, caricaturam os fidalgos e a mania de valorizar os costumes estrangeiros em detrimento dos nacionais, e, daqueles que se acham importantes, porque “trazem parenta no paço” (213v:20-21). Fileno refere qual o tratamento que dá à sua “iça” e diz “Andai por aqui vamos dar hũa vista as costellas” (215v:15-16). Saem.

Cena 7^a

V Acto

Astolfo e Ulysippo. A estratégia dos velhos devassos

Conversa entre Astolfo e Ulysippo. Comentam o facto de as mulheres terem descoberto que ambos têm amantes. Também comentam o contacto destas com Costança Dornelas “E de tẽpos pera ca vai ter com ella hũa viuua” (217v:4-5). Planeiam o casamento imediato de Barbosa com a rapariga engravidada por Ulysippo, decidindo ainda mandar a mulher e filhas para a quinta “A menha mando minha molher pera à quintam com as filhas” (224:8-9). Ambos estão de acordo em mandarem Hypolito e Barbosa, depois de casado, para Mazagão “& quanto mais cedo tanto melhor” e assim ficarem livres de embaraços. Saem.

Cena 1^a

Otoniam e Regio a caminho da quinta de Ulysippo

Diálogo entre Otoniam e Regio. Otoniam conta que Costança Dornelas “Foi là, & deu a vossa carta à Senhora Tenolvia da Silva” (225v:10-11) e que ela pedia que “pera o sabado que vem as fosse visitar” (226:18-19). Costança Dornelas ficou de as encaminhar “antre as vinhas ao longo da cerca, onde lhe poderíamos falar pelos buracos da taipa” (226v:1-3). Decidem ir fazer o reconhecimento do lugar “vamos logo” per hi”. Chegam à quinta “nos somos com a quintam sem sentiremos a jornada, enleuados na pratica” (232:14-16). Vêm as raparigas “Vedelas andão junto na nora sòs” e são vistos “Ia nos vem” (233:15). Sobem a um “cabeço” para as verem melhor. Dirigem-se a elas para lhes falar “pelos buracos da taipa” (233v:16-17). Aproximam-se “Andai por aqui, & vereis hoje gatos comer pepinos” (233v-234:23-1).

Cena 2^a

Encontro de Regio com Tenolvia

Tenolvia e Gliceria descobrem os rapazes “Logo lhe nos agora poderamos falar àquelle canto pelos buracos que ontem vimos, & vos eu disse que eraõ bons pera isso” (234:16-19). São vistas por eles “Ia vosso compadre acena” (235:18). Decidem-se a ir falar-lhes “já que vieraõ de taõ longe”. Regio e Otoniam reparam que as raparigas se aproximam, acenam e Regio avança “Vigiai se vem alguém em quanto lhe falo” (235v:17-18). Tenolvia aproxima-se e cumprimenta Regio “Beijo as mãos a vossa merce” (235v:23) e no fim do encontro convida-o “visitai este lugar as vezes que vos o desejo obrigar” (238v:14-15). Regio pede para que Gliceria venha falar com Otoniam. Tenolvia concorda “Senhor sim, chamaio que eu a farei vir logo” (239:9-10). Afastam-se.

Cena 3^a

Encontro de Otoniam com Gliceria

Regio volta para junto de Otoniam e diz-lhe “hiuos esperala ao posto” (239:23). Por sua vez, Tenolvia está a convencer Gliceria a ir ter com Otoniam “Ora ideuos agora, Mana, que vos estão esperando”. Gliceria aproxima-se. Otoniam diz: “La vem a minha estrela” (239v:11-12). Gliceria esconde-se “Pareceme que se me esconde” e só um pouco mais tarde é que se mostra “Eisme aqui” (240v:3). No final da cena Tenolvia chama a irmã “Chamame minha irmã, parece que deue vir alguém” (243v:9-10). Mesmo a terminar, Gliceria manda Otoniam embora “Vase embora” e deduzimos que as raparigas vão para casa. Afastam-se.

Cena 4^a

Viagem de retorno

Diálogo entre Otoniam e Regio após a conversa com as manas Silva. Nova dissertação sobre o amor, a virtude, a fidalguia e sobre os preceitos do bom cristão. Otoniam pergunta a Regio se “serà bom darmos parte a Costança Dornellas” e Regio, muito seguro, diz-lhe que não. No final Regio propõe que passem a ir “ca todos os dias (248:3). Saem.

Cena 5^a

Parasito só

Monólogo de Parasito. Informa-nos que “Florença encomendou-me que lhe grangeasse Hypolito, porque diz que ha de casar com ella” (250v:18-20). Conta também que, Florença está em casa da Sevilhana, fugida da mãe e que “pedi-me que lho fosse buscar para que pozesse cobro sobre ella” (252:8-9). Avista Hypolito “Eilo cá vem com Fileno” (252:23) e dirige-se aos dois “Querome ir a elles” (252v:8-9).

Cena 6^a

Parasito convence Hypolito a casar com Florença

Parasito vê Fileno e Hypolito e vai ter com eles “Aos senhores duas mil vezes lhas mandamos eu, & mais eu beijar” (252v:16-18). Depois dos cumprimentos recita umas trovas “Ora ouvi”. É interrompido por Hypolito e Fileno, para escândalo de Parasito. Fileno responde com um vilancete “desabafei assi”, até que Hypolito começa a dizer um vilancete velho “Arder coração arder, &c.”. Parasito refere “hũa carta que diz, Naceome hum pensamento” (257v:4-5) para depois ler a “Resposta” que fez, quando Hypolito lhe pede “Mostrai por vossa vida” (257v:12-13). Parasito conta que Florença o mandou chamar “muito de segredo que estava em casa da Seuilhana escondida”. Hypolito fica agastado e ambos o convencem a aceitar Florença. Fileno declara “a mi já me estão prindo os pés por vos bailar na boda” (264v:22-23, 265:1). No final Hypolito concorda “vamos nos te lá”, que o que de cada hũ for a mão lhe vira, & Deos disse o que seria” (265:2-4). Vão os três até à casa de Sevilhana buscar Florença. Saem.

Cena 7^a

Os criados apresentam “hũa comedia, & o remate della”

Barbosa corre atrás de Fragoso “Ah senhor, não tão depressa”, ao mesmo tempo que Fragoso procura Barbosa “para vos pagar essas brancas que vos deuo” (265:18-19). Dissertam sobre ricos e pobres e sobre a cobiça dos ricos e exploradores. Fragoso tem um belo chapéu e Barbosa quer ir com ele encomendar um igual para si. Seguidamente, Barbosa informa que vai tratar de “hum negocio” que é segredo, mas acaba por lhe contar “& vereis em summa hũa comedia, & o remate della” (267:7-8) como ainda, confidenciar-lhe que casou com a rapariga que trabalhava na casa de Ulysippo. Barbosa conta a evolução da história de Florença com Hypolito e Astolfo, dizendo que “sospeito que se casou com ella” (272:16-17), embora, os mexericos de Astolfo sobre Hypolito. No final, Fragoso promete ir cumprimentar a mulher de Barbosa, que concorda dizendo-lhe “& seja logo”. A peça termina com a frase latina dita por Fragoso *Vos valete, & plaudite* (278:6).

Cena 8^a

4.5.2 – Quadro síntese da acção

Prólogo				
Apresentação				
I Acto	II Acto	III Acto	IV Acto	V Acto
Cena 1ª	Cena 1ª	Cena 1ª	Cena 1ª	Cena 1ª
Discussão entre Ulysippo e a matrona Philotecnia	Otoniam fala de Gliceria com o rufião Fileno	Visita de Costança Dornelas Queixumes de Philotecnia	Regio disserta sobre a natureza e a virtude	Astolfo e Ulysippo A estratégia dos velhos devassos
Cena 2ª	Cena 2ª	Cena 2ª	Cena 2ª	Cena 2ª
Philotecnia repreende as filhas	Disputa entre Otoniam e Regio acerca das filhas de Ulysippo	Costança fala com as meninas Silva sobre namorados	Otoniam finge-se doente na visita de Costança Dornelas	Otoniam e Regio a caminho da quinta de Ulysippo
Cena 3ª	Cena 3ª	Cena 3ª	Cena 3ª	Cena 3ª
Philotecnia confronta o filho Hypolito	Regio conta a Alcino o encontro com Otoniam	Conversa entre Philotecnia e Soliza sobre maridos infiéis	Comentários sobre Costança Dornelas	Encontro de Regio com Tenolvia
Cena 4ª	Cena 4ª	Cena 4ª	Cena 4ª	Cena 4ª
Barbosa traz novas de Florença	Reencontro e estratégias entre Otoniam e Regio	Estratégias para atrair e acelerar Costança Dornelas	Fileno também tem assuntos com a alcoviteira Costança	Encontro de Otoniam com Gliceria
Cena 5ª	Cena 5ª	Cena 5ª	Cena 5ª	Cena 5ª
Discussão acesa entre Hypolito e Florença	Alcino interpela a mulata Gracia sobre Melicia	Hypolito combina boicote à ceia de Macarena	Despique poético	Viagem de retorno
Cena 6ª	Cena 6ª	Cena 6ª	Cena 6ª	Cena 6ª
Sevelhana visita Florença e Cariophilo fica na rua à espera	Dissertação de Alcino e Regio sobre mulatas/ninfas e o amor	O banquete do Caixeiro dos Medicis A festa de Parasito	Regio e Alcino criticam os que saíram	Parasito só
Cena 7ª	Cena 7ª	Cena 7ª	Cena 7ª	Cena 7ª
Discussão entre Crisofilo e Macarena	Barbosa e Parasito e os pecados mortais	O assalto à casa de Macarena e a fuga de Crisofilo	Hypolito e Fileno criticam os que ficaram	Parasito convence Hypolito a casar com Florença
Cena 8ª	Cena 8ª			Cena 8ª
Cena de ciúmes de Hypolito e Florença	Alcino relata o encontro com a beata Costança Dornelas			Os criados apresentam “hũa comedia & o remate della”
Cena9ª				
Discussão de Macarena com Florença				

4.5.3. – Análise e interpretação da acção

No início da *Comedia Ulysippo*, o “Representador” Mercurio, num monólogo expositivo dirigido a uma assistência, começa a contar o argumento da comédia. Falando da comédia nova, expõe a teoria sobre a mesma, captando o interesse do público para o novo género. Através do prólogo, mais uma vez, o teatro já começou, embora, a intriga só tenha início com a entrada dos “Interlocutores”, as personagens de uma ficção passada “há muitos anos”.

I acto

A cena 1ª, começa *in medias res* e representa uma prolongada e renhida discussão entre marido e mulher, esgrimindo pontos de vista opostos. É aqui apresentado o tema central da trama. Segundo o velho pai, as filhas andam muito janeliras e, a sua rua, é frequentada por jovens pretendentes, uma informação que reconhecemos como *incidente desencadeante* da acção, e que também o filho anda apenas ocupado com trabalhos amorosos. Nesta cena, o conflito dos conjugues, a suspeita de Ulysippo em relação às filhas, o ciúme e inveja pelo filho, tal como o ataque de Philotecnia à expressiva misogenia do marido, são aspectos que tornam toda a cena muito teatral. Esta cena pelo modo como estes tópicos se concretizam, tem ainda como função preparar a cena seguinte.

Na cena seguinte, continuamos a assistir a um quadro de interior burguês. As filhas do casal já estão em cena quando a mãe entra e as informa acerca da desconfiança do pai. É também uma cena de discussão, agora versando a dicotomia entre velhos e novos. Reflectindo o eterno conflito de gerações, as filhas de Ulysippo queixam-se da vida de clausura a que estão obrigadas.

Com a entrada de Hypolito, na cena 3ª, e, embora, o ambiente de crispação generalizada continue, assistimos a uma mudança de atitude de Philotecnia, mostrando o forte ascendente que o filho varão tem sobre a mãe. A discussão entre mãe e filho (chantagem de Hypolito) permite continuar a caracterização das personagens, como ainda, apresenta Florença, a amada de Hypolito. A presença do filho, marcada por um movimento de expressiva liberdade, contrasta com o ambiente fechado, exclusivamente feminino, da cena anterior.

Na cena seguinte, assistimos a uma mudança de espaço pois, a acção passa a desenrolar-se no exterior, acompanhando o movimento de Hypolito que, sai para a rua. O movimento continua, dado que, o diálogo entre Barbosa e Hypolito tem início num espaço e,

termina noutra, envolvendo obviamente uma acção visível, a acção de andarem. A conversa entre eles, permite-nos assistir ao desenvolvimento do primeiro fio de intriga, centrado no par Hypolito/Florença.

Na cena 5ª, a acção passa para um espaço interior, onde se desenvolve a acção entre Hypolito e Florença, verificando-se aqui uma caracterização de cada uma destas personagens. Hypolito, com ciúmes, insinua a existência de uma situação de favores concedidos a outros homens, despoletando uma discussão intensa entre os dois. O recurso dramático dos apartes de Barbosa, intercalados nesse confronto, resultam numa situação muito teatral, para o que contribui também e, principalmente, o jogo físico que se adivinha pelo diálogo intensamente vivo esgrimido pelo par.

Na cena seguinte a acção continua com o desenvolvimento do mesmo fio de intriga e a introdução de novas personagens: Crisofilo, o Caixeiro dos Medices, e pretendente de Florença, que se encontra na rua e, uma Sevilhana, que vem introduzir p Caixeiro. Hypolito ofendido, reage furiosamente, denunciando a ganância da velha mãe alcoviteira. Os apartes de Hypolito, durante o diálogo das duas cortesãs, ajudam a caracterizá-lo, como ainda, pontuam a evolução da acção. Hypolito fica com Florença para a cena seguinte.

Na cena 7ª a acção continua desenvolvendo o fio de intriga da história principal: Hypolito/Florença/Crisofilo. Assistimos ao negócio que Macarena, a mãe de Florença, tenta estabelecer com o pretendente rico, um típico confronto de interesses entre a alcoviteira e o mercador, usado desde a comédia antiga. Depois da discussão com Crisofilo, verifica-se uma *resolução* em cena, pois, ficamos a saber que, o Caixeiro dos Medices aceitou pagar a ceia para essa noite.

A cena 8ª, a continuação da cena 6ª, mostra a crispação entre o filho de Ulysippo e a filha de Macarena. Agora, pela 1ª vez, os amantes estão sós. Florença afirma com grande exaltação o seu amor por Hypolito e, ambos se envolvem, numa intensa cena de ciúmes, uma situação sempre muito teatral por explorar verbal e fisicamente um conflito. Vamos acompanhando a acção da mãe no exterior e a zanga dos amantes no interior. Um aspecto pouco verosímil, prende-se com o facto de Hypolito sair, sem se cruzar com Macarena, que estará então à porta de casa, o que provocaria um confronto que o comediógrafo não quer desenvolver e que a convenção teatral aceita sem problemas.

Na última cena do I acto, assistimos ao desenvolvimento da intriga em torno dos amores de Florença e Hypolito. É-nos oferecida a caracterização de Macarena, como bêbada, cobiçosa e alcoviteira, através do conflito directo com a filha, e, o anúncio do banquete que concretiza o negócio dela com o Caixeiro. Esta é uma cena aonde há discussão, há debate, há

vontades contrárias e dificuldades quase intransponíveis: Florença ama Hypolito mas, este não tem como sustentá-la e, Macarena, quer explorar a filha como cortesã. Confrontam-se pontos de vistas diferentes, interesses diferentes, em discurso directo. Macarena quer dinheiro e Florença quer amor. Também se verifica aqui uma situação típica de teatro: a exploração dos novos pelos velhos. Todo o 1º acto é construído em torno de quadros de uma grande vivacidade verbal e física, com o recurso a acções simultâneas e um número de personagens bem contrastadas e tipificadas.

II acto

Na cena 1ª, assistimos a uma mudança de situação dramática pois, aparecem novas personagens e é introduzido um novo fio de intriga. O tema continua a ser os amores dos vários pares, agora desenvolvido na perspectiva dos amores das duas filhas de Ulysippo. Trata-se de um retrato de amores sujeitos a códigos e regras que contrastam com os do par Florença/Hipólito.

Na cena seguinte, assistimos ao desenvolvimento do segundo fio de intriga e ficamos a conhecer o pretendente da outra filha de Ulysippo. A acção começa com um *qui pro quo* entre os dois pretendentes, tomados, por equívoco, como rivais, que, sendo desfeito, vai permitir que os dois amantes se venham a associar. O movimento e jogo cénico contido na cena, permite que o conflito ético e o confronto de valores em que se envolvem as duas personagens, se revela muito teatral.

Na cena 3ª, a acção continua com a personagem Regio, tendo como confidente Alcino que, deste modo, fica envolvido nesta história de amores. É uma cena aonde aparentemente nada acontece, mas que, tem a função de informar o público e, mais uma vez, encontramos-nos face a um diálogo expositivo que resulta num confronto de valores. Este diálogo em discurso directo, proporciona a apresentação das ideias do autor sobre alguns tópicos da época.

Na cena 4ª, continuamos a assistir ao desenvolvimento do segundo fio de intriga. A acção avança pela elaboração de uma estratégia entre Otoniam e Regio, envolvendo Alcino e Costança Dornelas, no papel de alcoviteira, promovendo a aproximação às duas donzelas.

Na cena seguinte, através da mulata Gracia, assistimos ao desenvolvimento dos amores de Alcino e Melicia, o poderia ser um terceiro fio de intriga, alimentado habilmente pela mulata. Esta cena, em torno da conquista amorosa, é interessante, pois permite perceber as estratégias das personagens, neste caso, Gracia a querer extorquir dinheiro a Alcino e este a esquivar-se, o que é muitíssimo divertido. Também estamos face a uma cena de muito

movimento no espaço, como é a corrida de Alcino atrás de Gracia ou, esta a entregar-lhe, a carta de Melicia e, por fim, a despedir-se. Momento de pausa da acção anterior.

Na sequência da cena 4^a, a cena 6^a dá continuidade ao plano iniciado entre Regio e Otoniam, que consiste em utilizar o galante Alcino para servir de intermediário junto de Costança Dornelas, de forma a que esta promova o encontro entre as irmãs Silva e os dois amantes. É uma cena bastante explícita sobre o erotismo da época. Propicia ainda um momento de representação, dentro da cena, pela acção de uma personagem a ler uma carta para uma outra personagem.

Na cena 7^a temos a presença de uma grande personagem teatral: Parasito. Barbosa acusa-o de ser “hum grande goleima”, dando a oportunidade que aquele comece a dissertar sobre seis dos sete pecados mortais: gula, inveja, soberba, avareza, ira e preguiça, exceptuando a luxúria, que parece impregnar toda a comédia. Esta cena, entre criados como é costume na comédia, é paralela no tempo à cena anterior. A cena tem muito movimento e verifica-se aqui uma situação de espectáculo: Parasito canta, recita e lê uma carta, uma sequência de acções onde se explora o jogo do actor. Prepara-nos para a cena do banquete, já anunciado por Macarena no I acto, e desenvolve a intriga dos amores Florença/Hypolito.

Na última cena do II acto temos a descrição da entrevista entre Alcino e a alcoviteira Costança Dornelas, ambos servindo a intriga amorosa dos pretendentes das duas filhas de Ulysippo. Fica aberto o desenvolvimento deste fio de intriga que parece ganhar primazia relativamente aos outros. Nesta cena, verifica-se muita acção narrada, no momento em que Alcino se põe a desempenhar dois papéis, o seu e o de Costança. A descrição do encontro é bastante teatral, pelo pormenorizado jogo cénico que oferece.

III acto

A cena 1^a antecede a concretização do plano traçado entre Otoniam e Costança Dornelas. A alcoviteira entra em casa de Ulysippo. Este, desconfiado, assiste do seu “escritório” à conversa entre Costança e Philotecnia, pontuando a acção com longos apartes onde vai desmontando as estratégias femininas. Prepara-se para ir encontrar-se com o compadre e avisá-lo das possíveis consequências daquela visita.

Na cena seguinte, a acção prossegue com o desenvolvimento do segundo fio de intriga (os amores das jovens). Com muito cuidado e perícia, a intermediária Costança Dornelas vai-

se insinuando e percebendo que tipo de recepção pode obter junto das jovens casadoiras, acabando a arquitectar um plano de encontro entre elas e os mancebos.

Na cena 3ª, desvendam-se os amores ilícitos de Ulysippo e acentua-se a discrepância do seu carácter: uma devassidão fora de portas, e uma moralidade e severidade com a mulher e as filhas. Encontra-se nesta cena, a dupla de velhos luxuriosos, um par típico da comédia de costumes burguesa.

Na cena seguinte, a acção desloca-se para o par dos pretendentes, Otoniam e Regio, que falam do seu plano. Continua o desenvolvimento do segundo fio de intriga, com as personagens, os mancebos, a prepararem os passos seguintes para a conquista das respectivas donzelas.

Na cena 5ª, regressamos ao primeiro fio de intriga, com a informação trazida por Barbosa sobre o banquete em casa de "La gentil Florença la bella". Instigado pelo criado do pai, arquitectam um plano para boicotar a ceia, expulsando Crisofilo, o rival de Hypolito, da casa de Macarena.

Na cena 6ª prossegue o primeiro fio de intriga com o banquete onde assistimos a um ambiente de festa. A acção teatral desenvolve-se simultâneamente em dois espaços, e está repleta de movimento: beber; tocar; dançar e escutar, dentro e fora da casa. Os apartes de Hypolito na rua, a *performance* de Parasito dentro de casa, animando o banquete, comendo e bebendo e adulando Crisofilo, quanto aos favores de Florença, é muitíssimo cómica e puro teatro.

A acção da cena 6ª desenvolve-se na cena seguinte com o episódio hilariante do assalto à casa, levado a cabo pelos rufiões, a soldo de Hypolito, e que terá como desfecho a fuga de Crisofilo pelos telhados, logo, a vitória de Hypolito. Verifica-se nesta sequência, cheia de movimento, uma cena típica de comédia onde a figura do mercador rico é satirizada. Paga a ceia, não come e tem que passar pela humilhação da fuga. Uma maneira bem disposta de como o poder intelectual se permite castigar e se vingar do poder financeiro.

IV acto

Na cena 1ª regressamos ao segundo fio de intriga. Otoniam e Regio enquanto esperam a visita de Costança, a personagem que irá continuar a acção dramática, dissertam sobre a nobreza e a virtude, oferecendo-nos Jorge Ferreira de Vasconcelos, aqui, um momento de reflexão e de crítica aos homens do seu tempo, à rápida ascensão da burguesia, e nem mesmo as suas personagens escapam a julgamento crítico.

Na cena 2ª, Costança Dornelas aceita levar a carta que Regio já tinha escrito para Tenolvia, fazendo assim avançar o plano da conquista amorosa. A doença encenada de Otoniam, com os ingredientes do fingimento, do artil e da mentira, preparada para a chegada de Costança resulta num momento muito teatral.

A cena 3ª mostra a alegria dos pretendentes e a jocosidade originada pelo sucesso antevisto. Cena de grande movimento com a entrada e saída dos vários amigos e conhecidos.

As cenas 4ª, 5ª, 6ª e 7ª servem a caracterização das personagens, mais do que fazer evoluir a intriga. Caracterizam o grupo dos rapazes, a tipologia de vida, as conversas, os temas, os entretenimentos, os costumes do tempo. Ilustram a vida amorosa dos jovens e os instrumentos de que se servem para concretizar os seus desejos. Também nos oferece a visão masculina quanto ao relacionamento amoroso.

Nas duas últimas cenas os jovens entregam-se à maledicência. Na cena 6ª Hypolito e Fileno saem e são de imediato criticados por Alcino e Régio. Por sua vez, na cena 7ª, se encontra a situação oposta. A acção de criticar os ausentes tem sempre um lado teatral, sendo que, pelo facto de se verificar uma repetição, ainda torna esta situação muito mais hilariante.

V acto

Na cena 1ª, os velhos devassos, Astolfo e Ulysippo, engendram um plano de acção que tem consequências no segundo fio de intriga da história. Trata-se da ida para a quinta das filhas de Ulysippo que, propiciará, o encontro com os respectivos pretendentes, afinal, tão ao contrário da sua intenção, deitando por terra, os planos que este tinha para elas.

A cena 2ª constrói o momento do encontro entre os pretendentes Otoniam e Regio e as jovens. Otoniam e Regio percorrem o caminho que os leva até à quinta, enquanto vão entretidos na conversa.

Nas cenas 3ª e 4ª dá-se o encontro entre os dois pares de enamorados, concretizando-se o plano concebido para o segundo fio de intriga.

A cena seguinte é de balanço da conquista amorosa. A acção não progride, mas fica anunciada e em aberto a continuação deste relacionamento amoroso.

Na cena 6ª voltamos ao primeiro fio de intriga com um plano de casamento, que tem Parasito como agente. Prepara-se o desfecho para esta história.

Na cena 7ª, podemos observar como Jorge Ferreira de Vasconcelos vai construindo a acção teatral. A par de cenas aonde a intriga avança, surgem outras cenas como esta, cheia de movimento, de diálogos vivos, com uma personagem a actuar para outras, dentro da própria cena, através da recitação das poesias, num despique não de armas mas de versos. O

comediógrafo põe em cena conflitos, envolvendo personagens que a memória teatral reconhece. Recria o magistral alcoviteiro Parasito e o rufião Fileno, personagens tipo do teatro antigo e de todos os tempos. Nesta cena, somos ainda informados, através de Parasito, acerca do desenvolvimento da história do primeiro fio de intriga, uma rápida preparação para o *desenlace*, cujo desfecho se traduzirá no casamento entre Florença e Hypolito.

Na cena última da comédia é-nos dada informação sobre todos os fios de intriga. A dupla de criados oferece, com os seus comentários penetrantes e mordazes, a evolução dos acontecimentos em todas as frentes. O filho varão de Ulysippo casa com a cortesã Florença. As filhas casam com os dois pretendentes (fio de intriga com que a comédia abrimos), e, até o criado de Ulysippo casa com a rapariga do amo para a boa harmonia da família burguesa. Fora o castigo do velho Ulysippo, a comédia acaba em bem e com várias bodas, como importa ao género comédia.

Conclusão

Todo o I acto consiste na *exposição* do enredo, na apresentação das personagens principais e das circunstâncias da intriga, do tempo e do lugar da acção dramática. Todo ele se reporta ao núcleo familiar de Ulysippo, ao desenvolvimento dos amores do seu filho Hypolito com Florença (1º fio de intriga) e às discussões na casa de Macarena. Também todo o I acto começa e se desenvolve num clima de discussão e crispação generalizada com abundante jogo cénico.

O II acto só trata dos amantes que rondam a casa de Ulysippo na tentativa de conquistar as filhas deste (2º fio de intriga), com excepção de uma cena que retoma o filão e o tempo da história do I acto, fio de intriga Hypolito/Florença: a cena de Barbosa com Parasito.

No III acto desenvolvem-se todos os fios de intriga, ou seja, a acção dramática envolve praticamente todas as personagens e todos os espaços cénicos já conhecidos. Desenvolvimento geral e culminação da história entre Florença e Hypolito com a expulsão do Caixeiro dos Medices e a entrada em casa do amante Hypolito.

No IV acto assistimos, sobretudo, ao desenvolvimento muito minucioso do fio de intriga que corresponde ao par de pretendentes e às filhas de Ulysippo. É também um acto aonde se caracteriza muito a vida social e amorosa do tempo.

No V acto dá-se o encontro entre os pares de amorosos e no final somos informados da *resolução/desenlace* de todas as histórias de amor e como todas acabaram a contento dos jovens: em casamento.

Em síntese e para concluir, o enredo da *Comedia Ulysippo* cruza duas intrigas amorosas que envolvem todos os filhos do velho devasso Ulysippo. Quase poderemos dizer que a história acaba por ser o crime e o castigo do cidadão Ulysippo.

4.6 - Enunciação

4.6.1. – Questões de enunciação no [Prologo] da *Comedia Ulysippo*

O texto enunciado por Mercurio, personagem nomeada como “Autor Mercurio & Representador”, apresenta-se, no início da comédia, com todas as características de um *Prologo*, embora nos deparemos com a inexistência da respectiva rubrica.⁴⁷⁷

Jorge Ferreira de Vasconcelos coloca na boca de Mercurio a história da evolução da comédia, seus princípios e suas autoridades (“a ley de Horacio”) e o alto apreço atribuído pelos romanos às comédias de Terêncio. O facto de a personagem Mercurio iniciar esta sua exposição sobre a comédia com a frase “no tempo da guerra Peloponeza”,⁴⁷⁸ coloca a personagem numa situação que pressupõe uma relação com alguém que está a ouvir, ou seja, a presença de uma audiência.

Mercúrio/Hermes oferece-nos, na sua exposição acerca da comédia, a visualização de uma representação que nos transporta até Atenas. Dá-nos a ver as cerimónias dos lavradores atenienses que se preparavam para agradecer aos deuses os benefícios recebidos quando “lumeados seus altares, compozerão os primeiros versos em seu louvor: & em coro ao som das suas frautas lhes cantarão com melodia, & aprazível artefício” (2-2v:23 e 1-3), pressupondo uma cumplicidade com a audiência através da alusão à cultura greco-latina.

A enunciação de Mercurio caracteriza-se pelo uso recorrente da forma interpelativa.⁴⁷⁹ Veja-se, por exemplo, como se dirige directamente à assistência, a propósito da explicação e do paralelo que, desde o início, vem estabelecendo entre a comédia e a vida: “E pera que vejais mais claro” (f.2); “qual vos ora pretêdemos mostrar” (3v:3-4)); “vos serão representadas, como vereis”; “se a a quiserdes ouir” (4:20) e, até na despedida “com vossa licença por dar lugar aos interlocutores”, se verifica este tipo de enunciação. É de assinalar que a personagem Mercurio, após uma pequena introdução onde compara a comédia com a vida e com um feira, continua em todo o seu discurso a utilizar o termo “vos” (15 vezes) e verbos na segunda pessoa do plural (9 vezes), o que é indicativo de uma situação de comunicação entre personagem e audiência extra ficcional.⁴⁸⁰

⁴⁷⁷ Quer a *Eufrosina* quer a *Aulegrafia* trazem a indicação de *Prologo* pelo que, é possível, admitir que a rubrica se terá perdido “nesta segunda impressão apurada, & correcta de algus erros da primeira”.

⁴⁷⁸ A Grécia, em tempo de Alexandre Magno.

⁴⁷⁹ Também já referida a propósito da enunciação no *Prologo* de João D’Espera Deus e de Momo na *Aulegrafia*.

⁴⁸⁰ É aceitável que o uso de “vos” não implique forçosamente muitas pessoas, mas implica pelo menos um interlocutor.

É uma inventiva e brilhante ideia a de uma criar uma situação dramática, pondo na boca deste Mercurio “Autor & Representador”, a história do género comédia, como ainda, é pedagógico aproveitar a presença desse auditório para convocar e dar a conhecer alguns dos nomes e conceitos mais relevantes da história da comédia. Pelos nossos olhos desfilam informações acerca de “Grecia”, “corro”⁴⁸¹, “Comico”, “anteposto hum homem a outro”, “Comiça”, “genero de escritura”, “comedias de Terencio”, “principal intento da comedia”, “Athenas”, “Senado Atheniense”, “Susariaõ”, “Satyra”, “interlocutores” e conceitos como “ley de Horacio”, “comedia nova”, “hũa imitação de vida”, etc., mostrando o nosso comediógrafo, através da citação das autoridades e conceitos, dominar sem ambiguidade o “genero de escritura” que está a cultivar,

“Querendo pois os Poetas sustentar o fruto da sua invenção, em tẽpo que Alexandre Magno prosperava, ordenarão a comedia noua, mais comedida, menos odiosa, de gente não poderosa, de mais gosto geralmente, sentenceosa, agradável, & de muito aviso: hũa imitação de vida: espelho de costumes, & imagem do que nos negocios passa: per estilo humilde, & chegado á prosa, qual vos ora pretẽdemos mostrar” (3:17-23;3v:1-4).⁴⁸²

Mercurio, é o porta-voz das ideias do comediógrafo, sobre a comédia, alicerçadas na leitura dos antigos. Quem melhor do que o irónico filho de Júpiter “idolo das mercancias” e, por essa razão “familiar vosso muito de pouco pera ca”, para assumir aqui a posição de mensageiro do autor “bom acordo do Autor” e do pedido deste para apresentar o argumento da comédia, reclamando, por isso, a confiança do auditório.

Quando, por fim, Mercurio inicia o argumento da comédia, retomando o papel de contador de histórias, situa-o na cidade de Lisboa, num tempo muito anterior à acção vivida pela assistência: “há muitos annos, em tempo de Maria Castanha”, um tempo indefinido, longínquo. Mas, se é para longe que o enredo é transportado, a dissertação de Mercurio não deixa qualquer dúvida sobre aquilo de que quer falar: os vícios e as virtudes da sociedade lisboeta do seu tempo. E fá-lo com a cumplicidade de quem vê e/ou de quem ouve.

Neste prólogo da *Ulysippo*, as personagens ostentam nomes da herança greco-latina.⁴⁸³ A enunciação de Mercurio também nos oferece a caracterização das duas personagens que abrem a comédia, o cidadão rico Ulysippo e a nobre dona Philotecnia, sua esposa.

⁴⁸¹ A utilização da expressão “em cujo corro entrados”, que já sabemos ser usada para áreas que vão desde a feira a espaço aonde se apresentavam espectáculos, também remete para o universo teatral.

⁴⁸² Cujo maior cultor foi Menandro, autor mencionado nesta mesma comédia, no início da cena 1ª do I acto “E porque Menandro isto entendia, disse ser a filha fermosa trabalhosa possessaõ” (5:13).

⁴⁸³ Tal como as personagens da *Eufrosina*, ostentam belos nomes gregos. Verificam-se muitas correspondências nos textos das comédias. Por exemplo, neste prólogo, encontram-se expressões como “vir sem propósito” (4:11)

Já foi referido que o prólogo da *Comedia Ulysippo* é o lugar onde se evoca uma teoria do género comédia, aqui ao serviço da representação teatral. Cativar o espectador/ouvinte para um género novo é o objectivo. E, teatralmente, não deixa de ser muito eficaz e apelativo que Jorge Ferreira de Vasconcelos elabore uma cena, em discurso directo, com matérias da história do teatro, transformando essa dissertação de contornos pedagógicos numa situação de representação dramática. Para jovens estudantes seria familiar esse tom escolar, essa lição, e na boca deste “anfitriónico” Mercúrio, autor e representador ganham de facto uma relevância e significação extraordinárias. Mais, Jorge Ferreira de Vasconcelos ao pôr num monólogo uma página da história do Teatro, está a explicar o que é esta coisa nova, suas regras e seus objectivos, pretendendo captar o seu público para este novo teatro.

No teatro actual este modelo de exercício dramático não se perdeu. Lembremos, a propósito, um espectáculo apresentado em Lisboa, no ACARTE, em que um actor representava um texto, escrito a partir de uma aula de filosofia de Wittgenstein.

ou “quando ella [fortuna]der a volta” (4v:8-9) igualmente presentes na boca de personagens da *Comedia Eufrosina*.

4.6.2. – Questões de enunciação de uma cena da *Comedia Ulysippo*

Na cena 7ª do acto III entram sete personagens. Pela fala de Barbosa "pois os outros dous" (173v:2-3), referindo-se aos rufiões que acompanham Mucio, ficamos a saber que a rubrica "companheiros", corresponde a mais duas personagens. Trata-se de uma cena típica da comédia: um assalto a uma casa.

Inicia-se com uma interpelação de Barbosa "QVe vai cà?", dirigida a Hypolito e que indica que acaba de chegar à porta da casa de Macarena/Florença, onde este está à espera dele. Seguidamente Barbosa refere que "pareceme que ouço Parasito com sua guitarra", confirmando implicitamente que Parasito está a tocar no interior, o que, mostra que Barbosa se terá posto a escutar à porta, do lado de fora. Esta situação confirma a existência de dois espaços onde decorrem acções simultâneas, o que já sabíamos pela cena anterior. Hypolito responde-lhe entusiasmado "perdestes a maior farça do mundo, que esteue Parasito hum papagayo", o que também indica ter estado a ouvir o que se passa dentro de casa.

Um pouco mais à frente, depois de Barbosa ter mencionado alguns traços distintivos sobre o carácter bajulador de Parasito, apresenta, finalmente, os companheiros que trouxe com ele: "Falai a estes senhores. (*Hyp.*) Beijo as mãos a vossas merces." (173:6-7). Verifica-se mais uma vez que, Jorge Ferreira de Vasconcelos, através do discurso das personagens, vai dando indicações sobre a própria cena. Pelas duas falas citadas ficamos a saber que estão presentes vários homens e, como até esta altura, não há qualquer rubrica assinalando a entrada deles, deduz-se, obviamente, que entraram.

Seguidamente, o "rufiam" Mucio investe "Que se ha qui de fazer? não se dilate mais", fazendo jus à designação dada pelo autor, num ritmo nervoso, quer lançar-se ao trabalho, dizendo eufemisticamente que "temos muita costura esta noite" e "se ha de cortar e cozer", o que o torna uma personagem muito cómica e teatral. Também, a mudança repentina de assunto, dado passar de uma expressão de ataque imediato, para logo pedir uma bebida "Eu tomara agora meya canada pera me esquêtar" (173:10-12), em nome de ganhar forças para o "ataque", é uma situação de grande comicidade. Hypolito paga-lhe as bebidas, a ele e aos companheiros: "eis ahi hum tostaõ", o que constitui uma nítida indicação de acção física, pelo que Mucio rejubila "Isto estâ de rosas", animando os outros rufiões com o chamamento "Ou da osma". Pela enunciação de Mucio, em resposta ao pedido de Barbosa, ficamos a saber que saem de cena: "Fazei conta que somos vindos" (173:23), para irem beber.

As frases seguintes, enunciadas por Barbosa, dão-nos a caracterização de Mucio "ataimado" e "denodado" e, enquanto este e Hypolito esperam pelo regresso dos três rufiões, Barbosa retoma a apreciação sobre Parasito, lembrando que este gosta de comer "bonaxira" e de beber, "depois de molhado o papo", que Hypolito reforça com a expressão jocosa de "Remolhado podeis dizer" (173v:14-15), acentuado o gosto de Parasito pela bebida. Mucio regressa, "Sus aqui somos" (173v:15) e, aquecido pelo vinho, investe "arrombense essas paredes (...) que eu estou pera me dar com cem touros". A intempestividade da fala de Mucio cria, de novo, uma situação cômica e uma cena muito movimentada.

Barbosa toma o comando das operações, indicando procedimentos mas, Mucio arrebatado, deseja logo começar a pancadaria "Não será melhor darlhe hũa matracula" (174:1-2). Barbosa primeiro tenta travá-lo mas, depois, incentiva-o a entrar na casa. Mucio convence-se "Vou. Ce, dizeime, a porta tẽ algũa greta" (174:5-6) mostrando, mais uma vez, o seu carácter precipitado em primeiro agir e só depois pensar. Barbosa assegura-lhe que não corre perigo mas, Mucio, já um pouco inquieto, pede que prestem atenção à janela "não venha algũa louça perdida" (174:9-10). Barbosa, mais uma vez, empurra o imprudente rufião, encorajando-o a avançar. A atitude de Barbosa, secundado por Hypolito, de aproveitar a natureza intempestiva de Mucio, empurrando-o para os cornos do touro, ficando os mais interessados de fora, a observar, permite um jogo cénico hilariante.

De seguida, Mucio bate à porta dizendo "Ta, ta", uma expressão a que a convenção teatral da época recorre para estas situações, como por exemplo, a cena 4ª do III acto de *Os Vilhalpandos* de Sá de Miranda.

Após este acto de bater à porta, a acção passa de imediato para o interior da casa, pois Parasito reage às batidas "Escutai". Mucio repete "Ta, ta" e, Parasito inquieto, assinala que alguém bate à porta, interrogando-se "se será a justiça", pois dentro de casa têm estado a dançar e a fazer barulho. Perante esta sugestão e acedendo ao pedido da filha, Macarena pergunta quem está a bater, mas Parasito à cautela recomenda-lhe "Não abrais nem a meu pay" (174:15-16). Macarena aquiesce, com a desculpa de "jaço ja na cama". De fora, Mucio assegura-lhe "Naõ se recee, senhora, que gente segura he "(174:17-18). De dentro Parasito alarma-se, ao perceber que há mais pessoas lá fora: "isto parece alcatea" (174:21) sendo que, esta situação dramática, nos informa como pode ser tão expressiva e eficaz a utilização de diversos tons e alturas de voz. Mucio, continua a insistir para que abram a porta. Florença tenta convencer a mãe que o faça, pois "quiça será pessoa à que deuais cortesia" (174v:1), uma situação nada do agrado de Parasito já que recusa receoso "Não he tempo de cõprimento" (174v:2-3). Mucio, de fora, continua a insistir "Ah senhora, por merce" (174v:4), Macarena,

de dentro, recusa "Tuos embora"; Mucio volta a insistir, Macarena volta a recusar "Ide embora, ide embora (...) vindes errado" (174v:9-11). Como a situação é de impasse, Florença que, já adivinhou quem está do lado de fora, pede licença a Crisofilo para ser ela a falar com quem bate à porta. Crisofilo recusa, insinuando estar a entender o que se passa. Florença indigna-se "Que ha elle de entêder" (174v:14). Macarena ataca a filha "Florença eu te conheço muito bem" (174v:16-17). Florença reage "Que fiz eu agora? A velha destâpada com que vem? Ide, ide cozer." (174v:17-19). A mãe bate-lhe, como resposta à falta de respeito e Florença grita e chora "Ai q[ue] me matou" (174v:20-21). Crisofilo mete-se pelo meio, acalmando Macarena.

Esta situação de zaragata, de fora para dentro e dentro de portas, provoca uma grande tensão e culmina com a tareia que Macarena dá à filha. O que torna a cena mais hilariante é que, tendo a acção começado com a violência de arrombar a porta, essa violência passou para dentro de casa, maximizada pelo estado de embriaguez em que se encontra Macarena, assinalada pela fala de Florença "Logo eu receei isto quando a vi beber" (175: 9) e, levando o próprio rufião Mucio a admitir com veemência e espanto "Grande baralha vai la. Eu dizia q[ue] lhe dessemos hũa matracula" (175:10-11).

Hypolito vê-se obrigado a intervir e impaciente exige: "sayam ca esses cabroês". Macarena, perante a invectiva de Hypolito, contra-ataca "tambê ca ha machos" (175:21). A réplica de Barbosa "Isso queremos nos ver" é zombateira e cria uma situação divertida, ao mesmo tempo que provoca o desconforto e o receio de Crisofilo que "queria escusar brigas" e se mostra arrependido de se encontrar ali.

Macarena, perdida de bêbeda, continua a gritar "Ah que del Rey (...) ladrões, ladrões" (175v:17-18), ao mesmo tempo que apela para Parasito e Crisofilo lhe amparem a porta e que respondam aos assaltantes. Parasito, assustado, alega que está "noite escura". Crisofilo concorda mas, Macarena insiste "Faz luar como na metade do dia" (176:3-4). As exigências de Macarena não são satisfeitas e, com a iminência da porta ser arrombada, Parasito, depois de apresentar vários argumentos, sugere a Crisofilo, uma saída pouco digna: a fuga pelos telhados. Crisofilo aproveita a ideia de imediato "Ora vou". Quando o Caixeiro dos Medices desaparece, Parasito, fazendo juz ao nome e ao carácter de bajulador, começa de imediato a fazer troça do seu amo e a criticá-lo. Com a casa desimpedida, Parasito passa a negociar com Florença e aconselha-a a que é melhor ir abrir a porta, já que "abrase por bem antes que por mal" (176v:14) não sem, salvaguardar primeiro a sua segurança. Entretanto, Macarena continua a gritar "Justiça, justiça" e Barbosa, com ladinice, sugere aos rufiões que cantem por cima da algazarra, o que eles, comicamente, fazem de imediato, começando a gritar "Iça, iça

(...) apiaha, apiaha" (176v:20-22). Parasito neutraliza Macarena ao contar que Crisofilo, o "cabraão couarde", fugiu e que se deve deixar entrar Hypolito.

A acção passa então para o exterior, com Hypolito e os rufiões a juntarem forças para arrombarem a porta. Nesse momento, Florença fala de dentro para Hypolito e, Barbosa, reconhecendo-lhe a voz, alvitra: "Esta he Florença, falailhe" (177:11).

Pelo que foi dito até aqui, constata-se que, através da enunciação das personagens temos a indicação muito precisa dos espaços representados, neste caso, dois em simultâneo. A forma de articulação dos elementos da enunciação revela uma cena muito movimentada, agitada, cujo sentido e efeito histriónico fica cumprido quando representada, de tal forma se explora a simultaneidade das acções das personagens envolvidas. É a partir da fala de Florença "que escusadas afrontas estas" (177:16-17), que nos é dada a indicação, de que, houve uma acção, ou seja, a porta já se encontra aberta e agora a cena vai passar-se, exclusivamente, no interior.

Depois de Florença se assegurar de que não vai haver brigas, nem problemas entre Hypolito e Parasito, seu protegido, a mãe, convida todos a subir: "Ora subão esses senhores, tomaraõ algũa colaçaõ" (177v:13-14). Hypolito aceita "Subamos". Parasito receoso, recebe-os já com um copo nas mãos, tentando amenizar a situação. A enunciação de Hypolito, descansa-o dizendo que "A senhora Florença amança tudo" (177v:17) mas, a estratégia ardilosa de Parasito não passa despercebida a Barbosa, dado que lhe diz: "Vos velhaco sabeis muito, sempre ficais em pè como gato" (177v:20-21). De seguida, Parasito já confiante, começa descaradamente a zombar da fuga do amo: "Parecia alueloa por aquelles telhados" (178:1-2).

Como a situação parece apaziguada, Mucio, que está sedento de acção, quer ir-se embora à procura de luta "que eu ei de fazer carniça", decepcionado porque "aqui não ouue em que ceuar a espada" (178:7). Esta personagem gabarola, que é sempre precipitada, afirma que recebeu uma carta de desafio de um outro rufião, e que, anseia por o ir procurar.⁴⁸⁴ valentão, mostra a carta de desafio que acaba por ser lida, em voz alta, por Parasito.

Este é um momento muito divertido, não só porque a leitura é feita em voz alta, como ainda por estar escrita em castelhano, num tom pomposo e belicoso "deluio de sangre", como, por todo o exagero da prosa. Além disso, fica a sensação de que a carta é forjada "Tal opinion tengo cõcebido de tu esfuerço. Yo soi buen testigo de vista daquellos veinte rufianes que en la calle del postigo destroçaste como Vn rayo" (180v-181:20-23-1), o que torna a

⁴⁸⁴ Na obra de Teofrasto, *Os Caracteres*, o gabarola também afirma que recebeu uma carta de Antípatro, a insistir com ele, para ir para a Macedónia (Silva, 1999:72).

situação ainda mais cómica. Depois da leitura da carta, Barbosa faz tenção de sair e ser padrinho de Mucio no desafio. Mucio despede-se "A Deos senhores" deixando os restantes num descanso merecido.

Finalmente, Parasito vai poder cear: "temos mantimento q[ue] nos sobeje vinho que baste, viua quem vence" (181v:15-17). Uma apologia representativa da personalidade oportunista de Parasito que, jogando em todos os tabuleiros, logo de seguida, segreda a Macarena: "Quão à meu amo, eu os farei amigos pera que Florença seja melhor seruida" (181v:19-21). Todas as diligências que vão sendo tomadas por Parasito, até ao final da cena, não são senão um expediente para a satisfação do seu prazer que é comer e beber. Esta é uma cena que tem um lugar de destaque na economia do drama – humilhação de Crisofilo e vitória de Hypolito – e é de grande eficácia teatral na construção de um ritmo vibrante de representação.

4.7. - 12 razões e mais uma sobre a teatralidade da *Comedia Ulysippo*

Face a uma comédia que prima por tantos indicadores de teatralidade: a existência de cenas de acção de grande comicidade; a utilização conjugada do espaço; do movimento; a “carpintaria” da intriga; o jogo dramático das personagens marcado pela exasperação e pelo conflito e a presença de um despique verbal histriónico, é óbvio que, o sentido pleno deste potencial teatral, se cumpre no palco e na representação.

É de destacar ainda nesta obra, um aspecto muitíssimo particular: a biblioteca teatral de Jorge Ferreira de Vasconcelos que, na *Comedia Ulysippo*, é vastíssima, e que se faz sentir, inclusivé, nos nomes escolhidos de alguns dos “Interlocutores” da comédia.

Por isso, nestas doze razões, irei realçar certas personagens tipo e nomes que aqui se encontram, na perspectiva de evidenciar a sua filiação teatral. De proveniência vária, vêm de Epicarmo ou Menandro (Parasito), de Plauto (Mercurio), passando por Eurípedes (Hypolito) ou mesmo de Ariosto (Astolfo). Outras personagens tipo remetem-nos para aspectos e episódios específicos, como é o caso das personagens Florença e Glicería e, alguns nomes, vêm ou da grande galeria de personagens teatrais, ou da memória do teatro.⁴⁸⁵ Também podemos encontrar essa filiação, através da tipologia de personagens como: o par das matronas, os dois criados, os dois velhos devassos, a cortesã, o galã sem dinheiro, o valentão briguento podendo, deste modo, definir-se e estabelecer-se uma aproximação com alguns modelos dramáticos clássicos, adoptados nesta sua *Comedia Ulysippo*.

1ª razão – Mercurio, personagem de teatro

Jorge Ferreira de Vasconcelos escolheu o romano *Mercurius*, para apresentador do prólogo da sua *Comedia Ulysippo*. Para além dos atributos que o próprio reclama, é da maior importância a sua filiação com o teatro porque, o “Autor Mercurio. & Representador” tem nome e função de personagem dramática.⁴⁸⁶ Depois da sua helenização, este protector dos comerciantes e viajantes é representado como o mensageiro de Júpiter, e ainda, alegremente, seu servidor nas aventuras amorosas, a começar no *Anfitrião* de Plauto.

⁴⁸⁵ É muito curiosa a frase que Florença arremessa a Barbosa, envolvendo um episódio com peras, que aparece no *Díscolo* de Menandro. Quanto a Glicería, lembremos que “Glicería” era o nome da mulher de Menandro, como também, uma das personagens da sua comédia: *A mulher de cabelo cortado*.

⁴⁸⁶ Neste prólogo, a função de Mercurio é preparar a recepção dos espectadores. Em Plauto, Mercurio diz estar ali por ordem de seu pai Júpiter, no Prólogo da *Comedia Ulysippo* afirma encontrar-se ali a pedido do Autor. Com a sua autoridade, vem ajudar o Autor na apresentação da sua comédia.

Tal como o seu antepassado congénere que se apresentava dizendo: “O meu nome é Mercúrio” (*Anfitrião*:1988:19), também na *Ulysippo*, a personagem homónima apresenta-se como “Mercurio sou” (3v:14).⁴⁸⁷ E, se o Mercúrio de Plauto é “o mensageiro dos deuses”, nesta comédia lusa, além de ser igualmente o “embaixador dos deuses”, auto caracteriza-se também como “idolo das mercancias” (3v:14-15) e “familiar vosso muito de pouco pera ca: inuentor de razões sutis: norte dos tramposos: planeta errante que cõ ninguem se desauem, com bons bom, com maos mao” (3v: 15-19). Afinal as mesmas qualidades com que se apresenta no *Prologo* do *Anfitrião* de Plauto, também como Deus das mercâncias, “traficâncias” e “contas”, “transacções”, enfim, Deus das “notícias” e dos “lucros”.

Mercurio faz parte da galeria das grandes personagens teatrais desde a antiguidade greco-latina.

No teatro Renascentista português, Gil Vicente recuperou-o nas obras *Frágua d’Amor*, *Auto da Feira* e *Auto da Lusitania* e Luís de Camões em o *Auto dos Enfatrões*. Com António José da Silva ele é o “criado de Júpiter” na obra *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*.

2ª razão - Ulysippo, personagem de teatro: o velho devasso

Ulysippo é caracterizado por Mercurio, como “hum cidadão rico, & de letras, & cargos nobres” (4:14-15). Casado com a matrona Philotecnia, é sentencioso, letrado e, sobretudo, muito dado a aventuras extra-conjugais.

Na cena 1ª do Acto I, o velho Ulysippo, na discussão com a mulher, mostra-se autoritário e moralista quanto às filhas, exigindo delas virtude, dado que: “sei isto muito bem pelo que fiz na mocidade, & não queria purgalo na velhice” (5v:17-18). O reconhecimento de erros passados não convence nem descansa a matrona porque “vós fazeis hũa, e logo chocais outra” (6:1-2) e, embora se defenda dizendo que não passam de suspeitas, não resiste à vaidade de afirmar descaradamente que “nada me ficou por fazer, & disso me prezo” (6:5-6). Não hesita em gabar-se dos seus disfarces de juventude, das suas estratégias de caça amorosa, donde o comentário irónico da mulher “Dahi ficastes vos tão virtuoso” (6:21-23). Este avisado e “esprimentado” Ulysippo começa então a enumerar uma tipologia de situações, de perigos a evitar, precisamente aquelas que irão aparecer ao longo da comédia, uma antevisão, imbuída de uma forte componente cômica.

⁴⁸⁷ Remeto para a análise do *Prologo* da *Eufrosina* lembrando que na *Ulysippo* a personagem Mercúrio menciona “Agora, vou dizer-lhes quem me mandou e ao que vim, e, ao mesmo tempo, revelar o meu nome” (*Anfitrião*, 1988:19) o mesmo tipo de enunciação que Jorge Ferreira de Vasconcelos havia usado para a personagem de Joã D’Espera Deos, na *Eufrosina*.

A discussão entre marido e mulher assenta em dois aspectos: a preocupação de vigiar as filhas e a desconfiança em relação às virtudes das mulheres, que levará a mulher a contrapor: “espantada me tem ver quãta malícia sabeis” (7-7v:23-1). Ulysippo, revelando uma misoginia considerável, acusa serem as próprias mães as primeiras alcoviteiras das filhas, uma acusação que tem o dom de provocar a ira e a crispação de Philotecnia. Ulysippo evoca em seu auxílio as autoridades antigas, como, por exemplo, a de Menandro, quando este se refere às liberdades das filhas, ou a a figura de Medeia, a propósito dos malefícios das vontades das mulheres. Este exarcebamento misógino, sustentado pelos exemplos antigos, e, os contra ataques femininos “Como sois mao, & malicioso” (11:16-17), acaba por ter resultados muito cómicos. Enfim, Ulysippo hipócrita, apregoa virtude em casa e é devasso e infiel fora dela.

O seu discurso demonstra, também, a inveja que lhe despertam os jovens (tópico da comédia antiga), nomeadamente, quando se compara com o filho, desprezando-o: “Vos falais em mim, que fui hũ pinho de ouro: lustraua mais com burel que esse madraço com borcado” (19:14-17) ou, criticando-o: “Longe està elle de saber fazer seus negocios tanto á seu saluo como os eu sempre fiz (19v:17-19).

A caracterização de Ulysippo feita por Hypolito, na cena 3ª do I acto, revela o antagonismo do velho face ao novo. Segundo ele, o pai considera-se superior aos outros “Meu pay não folga, nem tẽ por bom senaõ o que ell faz (27:21-22) e “todo seu passatempo he contar fortes que fez, & gabarse de excessos que me elle mal sofreria” (27v-28: 23-1-3). Também critica o pai na sua função paterna “Meu pay ha por mais certo ser aspero & forte de condiçaõ” (28v:4-5) e, acaba por concluir “E quem por brandura não sabe gouernar seus filhos, não sabe ser pay” (28v:8-9). No final da cena, Hypolito ainda acusa o pai de querer ser o que já não é “Mas os velhos dagora querem ser mancebos” (34v:9-10), um aspecto sempre explorado nas comédias, como situação cómica e ridícula.

Igualmente histriónica é a sequência em que a mulher pede tecidos para as roupas dos filhos. Ulysippo argumenta, de novo, com os exemplos dos antigos “as molheres no Egypto não andavão calçadas, porque estivessem em casa” (13v:11-13) mas, Philotecnia não desiste da encomenda, para desespero do marido que, não querendo ceder, exigindo-lhe que “viua cada hum segundo pòde” (14v:12-13). Nem os exemplos de Séneca, de Dionysio Syracusano, nem muitos outros são suficientes para demover Philotecnia do seu objectivo: “Vos aueislas de dar tarde ou cedo” (15v:10). Esta conversa de surdos entre marido e mulher, com Ulysippo a advertir “Tende registo nas janelas” e Philotecnia a insistir “E elle alli, & o caõ com o osso” (16:3), culmina com a recusa peremptória de Philotecnia “ellas saõ muito màs de contentar, & eu peor” (16:15-16), em relação as todas as propostas apresentadas por Ulysippo.

E, se na escolha dos maridos para as filhas pretende ser autoritário, dado defender que “a escolha em nossa mão está”, também é pouco escrupuloso, prevalecendo o seu interesse por encontrar noivos ricos, mesmo que velhos e viúvos e, pelas expressões usadas e pelas imagens que o texto nos oferece, desenrola-se um momento de excepcional comicidade. Diz Ulysippo: “Porque? Viúvos não são homens”, responde-lhe a mulher: “Si, como vus penduradas, fruída fora de saíam, que nunca têm a natural graça (17:16-19). O ping-pong verbal é vertiginoso. Ulysippo clama que “em minha casa há de fazer o que eu mandar”, mas, a mulher não se deixa intimidar e ao invés ainda remata: “Ora aueis-lhe de dar estas cotas”. Ulysippo sucumbe derrotado: “Vos não quereis senão o que quereis” (17v:20-21)⁴⁸⁸, mostrando uma fraqueza de carácter, igual à que se irá encontrar no filho Hypolito. Embora evocando Sócrates, para quem as mulheres devem obedecer aos maridos, Ulysippo não consegue levar avante o seu autoritarismo e deixa que as coisas sejam feitas como a mulher quer: “fazei tudo o que quizerdes” (21:21). Farto da conversa, cansado da longa discussão e ansioso por sair para as suas aventuras, assume a derrota “& por derradeiro sempre fico debaixo” (22:11-12). No final, o único ganho com que fica é sair com o vizinho Astolfo, companheiro de aventuras extra-matrimoniais “passeando te Santa Barbora”, deixando a mulher a ruminar queixumes.

Esta cena de disputa, tem muito de farsa e é bem explorada a situação de interior burguês, próprio da comédia. A dimensão teatral é reconhecível ao longo de toda a cena: o conflito, a discussão entre marido e mulher, num diálogo de confronto de pontos de vista opostos; oposição em relação à educação das filhas, à competição com o filho, à sovinice com o dinheiro; o ataque às mulheres, os argumentos, as suspeitas, etc., Por fim, até o criado goza com a situação “Meu amo Vlysippo com quanto tem já no rabo os seus cinquenta a fora o dizimo, não perde suas manhas, & he a mesma luxúria, ao menos nos desejos” (267:8-12).

Este Ulysippo é rico, autoritário e misógino. Vaidoso é também um descarado e convencido, considerando-se melhor do que qualquer jovem mancebo. No plano moral, é-lhe acentuada uma fraqueza de carácter que deita por terra, tudo o que quer impor, não conseguindo fazer prevalecer a sua vontade e autoridade em casa. A personagem tipo, de velho devasso, sovina e vingativo, corresponde a uma tipologia antiga, o “*iratus genex*” da comédia latina (Subirats, 1982:84). A reposição da ordem normal da vida passa pelo castigo do velho Ulysippo. É o que acontece nesta comédia: o filho acaba casado com uma cortesã, a

⁴⁸⁸ A mesmíssima frase que Silvia de Sousa diz ao primo Zelotypo, na *Comedia Eufrosina*.

mesma que o velho compadre pretendia cortejar; as filhas casadas a seu próprio gosto, com mancebos pobres, e, Barbosa, casado com a sua rapariga, para aquietar a cónjuge em casa.

Ulysippo está presente em três cenas. Na primeira, a sua função é a de apresentar o tema central da comédia, os amores dos jovens, sendo o seu objectivo o de contrariar esses amores. Na segunda vez, que aparece em cena, escuta, do seu escritório, a conversa e os queixumes que a mulher faz à beata e alcoviteira Costança Dornelas, proferindo apartes de grande comicidade. Na terceira, a cena 1ª do V acto, cena que também trataremos na perspectiva da personagem Astolfo, congemma com este, a forma de se livrar de Hypolito e do criado Barbosa, enviando ambos para Mazagão.

A personagem que dá o título à comédia, embora não esteja no centro da intriga, ou intrigas, é uma personagem fulcral do enredo, na medida que a comédia é a história dos amores de toda a prole de Ulysippo.

3ª razão – Astolfo, personagem de teatro: o *galanteador impenitente*⁴⁸⁹

Segundo António da Costa Miranda, o nome de Astolfo, transporta a marca antiga do *galanteador impenitente*. Relembra que, para Jean Subirats, Ulysippo e Astolfo, formam, na comédia de Jorge Ferreira de Vasconcelos “o par clássico de velhos, tentados pela concupiscência”, que “sob a capa de respeitabilíssimos chefes de família, num figurino naturalmente herdado da velha comédia clássica mas, não menos, vigente na moderna comédia quinhentista, em língua vulgar, tocada para diante pelos autores italianos” (Miranda, 1992:151), vão desfrutando de amores ilícitos.⁴⁹⁰ Assim sendo, Jorge Ferreira de Vasconcelos trouxe para o enredo desta sua comédia de costumes, a figura de Astolfo, uma influência recebida directamente de Ariosto, através de *Orlando Furioso* (Miranda, 1992:153).

Astolfo, é vizinho e companheiro de folias extra-matrimoniais de Ulysippo. Formam, na comédia, o par dos “compadres” devassos, mantendo uma cumplicidade nascida à sombra dos passeios extra-conjugais às hortas da Mouraria. O compadre de Ulysippo, embora bastante mais novo do que ele, exorta-o à prudência, aconselhando-o, a afastar a família para longe. Ao contrário de Ulysippo, consegue dominar a situação matrimonial e convencer a mulher Solisa de que, os seus actos extra-conjugais, são apenas boatos.

Na cena 1ª do V acto, Astolfo e Ulysippo comentam o facto de as respectivas mulheres terem descoberto as suas infidelidades e o perigo do contacto destas com a alcoviteira

⁴⁸⁹ Vd. III Parte – 4.3 Comédia italiana à maneira clássica: Ariosto.

⁴⁹⁰ Vd. Jean Subirats, volume I. (Subirats, 1982:83)

Costança Dornelas, já que “E de têpos pera ca vai ter com ella hũa viuua” (217v:4-5). A dupla tece algumas considerações a propósito das relações entre homens e mulheres justificando, desse modo, a sua devassidão. Desavergonhadamente, Astolfo reconhece que “não tenho mais que este negro vicio sensual” (224:3-4) e, sem qualquer escrúpulo, concebe uma estratégia para que ambos se vejam livres das contrariedades e dos impedimentos familiares e prosseguirem mais livremente e impunemente os seus “crimes organizados”.

Teremos ecos desta dupla de devassos vingativos e do plano de Astolfo, na última cena da comédia, quando Barbosa, a propósito da devassidão do velho Ulysippo e do compadre Astolfo, conta a Fragoso em que ficou a história dos amores ilícitos: “Ora ouui. E então conversa Astolfo seu compadre (...) damas vão, damas vem a hũa horta da Mouraria” e que, Astolfo enraivecido por Hypolito o ter denunciado, mexericou e pôs pai contra o filho, uma intriga coroada de êxito, dado que, Ulysippo “determina, sobre consulta que tiverão ambos, mandalo para Mazagão”. O castigo dos devassos, dá algum contentamento a Fragoso. Para este, o poder e o dinheiro corrompem os costumes. Para si, quando a virtude deixa de imperar, os homens “descuidaõse de si: cegãose em seus appetitos: entregaõse a seus gostos, & superfluidades: não se velão da cilada que lhe seus peccados sempre armão. Tal he agora vosso amo” (275:9-13). Barbosa, com algum humor, apelida o sermonário de “peripatetico”.

Astolfo personagem sensual, sinuosa e muito teatral, participa na acção enquanto confidente de Ulysippo e, enquanto estratega, engendrando planos para ultrapassar o desaire anunciado, dado que, ele é também, candidato aos favores de Florença, logo, rival do jovem Hypolito. Astolfo, para além de permitir a constituição e revisitação da dupla de personagens oriunda do teatro antigo, ajuda à caracterização do velho Ulysippo e complexifica a acção numa situação teatral específica, o adultério masculino. Ao contrário de Ulysippo, é hábil em “domesticar” a mulher e em manipular o compadre em seu proveito

4ª razão - Hypolito, personagem de Teatro

Hipolito é o título da tragédia de Eurípedes, uma obra que fala da atracção fatal de Fedra pelo seu enteado Hipolito, filho do Rei Teseu.⁴⁹¹ Lúcio Aneu Séneca Sénior, nascido por volta de 4 a.C. na actual Córdoba, Espanha, escreveu sete tragédias. Numa delas, a *Fedra*, a personagem que dá o nome à obra, confessa a sua paixão perante o cadáver mutilado de Hipólito. Hipólito é nome de personagem de Teatro.

⁴⁹¹ Levada à cena em 428 a.C. Além de Eurípedes, Séneca, Racine, e modernamente Sarah Kane, entre outros, revisitaram o mito.

Mas, o casto e inocente Hipólito de Eurípedes e de Séneca, nada tem a ver com Hypolito estróina de Vasconcelos. Quer quanto ao carácter, quer quanto à situação dramática, não se encontram pontos de contacto entre as personagens embora, haja um aspecto particular que poderá justificar a atribuição do nome. A exsistência na *Ulysippo* de uma relação entre um pai (Ulysippo) e um filho (Hypolito). E embora, as personagens de pai e filho nunca se cruzem, nem se antagonizem directamente, nem se verifique uma situação de triângulo amoroso entre elas, situação dramática que tornaria esta comédia numa tragédia, encontramos, no entanto, essa competição concretizada com uma personagem, com um valor simbólico aproximado, Astolfo, o vizinho e companheiro do velho Ulysippo.

Hypolito é uma personagem central nesta comédia. Participa num dos fios de intriga e entra em 11 cenas, inter-agindo com a mãe, as irmãs, Barbosa, o criado do pai, com Florença, Sevilhana, Parasito, Fileno e com outros rufiões. Como já foi referido, nunca contracena com o pai e, mesmo quando está em cena em simultâneo com a velha Macarena, mãe de Florença, também não existe diálogo entre eles, o que impede, na prática, uma situação de confrontação geracional. Verifica-se uma pequena discussão com a mãe, mas, como é dito na cena, há mais desculpa e amor, do que, propriamente conflito.

Hypolito é o filho de família extraviado, o “amante” apaixonado por uma jovem cortesã. Não trabalha e, por isso, vive de expedientes, como o que conseguir extorquir dinheiro à mãe e às irmãs. Gosta de jogar, de fazer poesias e, sobretudo, de namorar com Florença. É capaz de aceitar o trato com rufiões, como na cena do assalto à casa de Florença/Macarena, boicotando a ceia paga por Crisofilo. Revela uma certa fraqueza de carácter, ao casar com ela, convencido por Parasito e por Fileno. Um remate, que funciona, como um castigo da luxúria de Ulysippo, cumprindo o objectivo moralizador da comédia.

Logo na 1ª cena do I acto, temos um retrato da personagem. É caracterizado pelo pai como preguiçoso e desinteressante, visto não saber tratar de si próprio, e só quer festas e andar com mulheres. Considera-o estragado com os mimos da mãe: “Tendes danado esse rapaz com excessos”. Philotecnia, a mãe, não concorda com a apreciação e defende-o justificando “A Hypolito tudo lhe està bem” (19v:4).

Na cena 3ª, entre Hypolito a mãe e as irmãs, encontramos uma sequência de situações teatrais que estão habilmente exploradas. Desde que chega a casa, Hypolito, o “pino de ouro & filho de benção”, rodopia entre elas, esvoaça, pede comida, é servido, pede roupas, enaltece a sua “menina”, lê versos, pavoneia-se com o seu donaire por entre as irmãs que estão a costurar e a quem chama de “gatas borralheiras”. Em toda a cena, estamos a perceber o seu jogo até que, finalmente, acaba por desvendar o seu objectivo: sacar dinheiro à mãe e às

irmãs. Começa o ataque pedindo dinheiro emprestado à mãe mas, como esta recusa, passa para a chantagem emocional. Quando a mãe declara que “não tenho mais que tres cruzados” tomados do pai, Hypolito não perde tempo, “Ora deme esses”. A seguir avança para as irmãs, primeiro a mais velha “Tenolvia mana tēdes algum que me empresteis?” e, depois, a mais nova “Gliceria não fareis tambem virtude”, ficando com o pouco que cada uma tem “Cada hũa acuda cõ o q[eu] tem & pode, q[eu] não he mais obrigada” (35:20-22). Logo que recolhe o parco pecúlio da mãe e das irmãs, para o ir aventurar no jogo, Hypolito sai, deixando a mãe a dizer resignada “Ora vai cabeça de vento, que assi as engodas tu, & a mim com ellas” (35v:22-23).

Quando o vemos sair disparado, percebemos como vai satisfeito por ter conseguido o que queria. Afinal, a ave canora, é ave de rapina. Todo este desenvolvimento é muitíssimo teatral. As personagens, as acções, as situações familiares, as estratégias das personagens, o movimento das personagens, o diálogo, o jogo físico de Hypolito e, sobretudo, a conjugação de todos estes aspectos, transformam esta cena, num grande momento de teatro.

A personagem tem outros olhos a caracterizá-la: “polhastro” e “rapagão” segundo Barbosa; “galan e barbiponiēte” nas palavras da Sevilhana e “servidor de damas” e “homem de garbo” (58:18) segundo o próprio. Tem desafios a que não pode corresponder, nomeadamente, o de ter meios para sustentar Florença, donde, por isso, deseja a morte do pai “Se meu pay já morrera, que eu tiuera o meu, então não aueria senão boa ventura” (42v:15-18), dado que “não tenho senão o que furto a minha mãy, & me ella dá” (42v:22-23), razão pela qual, planeia fazer uma fechadura falsa para arrombar o cofre ao pai. O pai o filho “burro de Vicente que cada feira vale menos” (21v:10-11) e, o filho acusa-o de ser juiz injusto. Hypolito reclama o direito à juventude, pois, os velhos “querẽ que assi não vivão os filhos de enveja, ou de raiva: tudo o que já não podem lhes parece mal” (27v:14-16). Critica o pai e o seu carácter autoritário, querendo fazer “capucho”. Já vimos como esta situação, a de pai velho invejoso da juventude do filho, é um dos temas tratado em comédia.

Um aspecto curioso é a semelhança de atitudes, de Hypolito e de Ulysippo, relativamente às mulheres. Hypolito, acusado por Florença de infiel, defende-se, alegando saber que esta ganhará a discussão, e que, por derradeiro “aueis de levar a melhor sempre”, acabando por desistir do despique, cansado de tanta sentença dada pelo seu “Serafim”. Hypolito sucumbe à determinação de Florença: “Vos estais um Seneca, pera que he nada senhora? Eu me rendo” (54v: 8-10), o mesmo estilo de argumentação que Ulysippo dirige à mulher, a matrona Philotecnia logo no início da comédia. Pelo que o espectador acaba a reconhecer que “tal pai tal filho”.

Jorge Ferreira de Vasconcelos oferece-nos um Hypolito de comédia.⁴⁹² Jovem enamorado, filho de pai rico, preguiçoso e fraco de carácter. Leviano, galdério, jogador, mulherengo e vaidoso. E, por ter vícios, e querer seguir os seus apetites sem dinheiro para os pagar, faz chantagem em casa e não hesita em extorquir os poucos cruzados das irmãs e da mãe. Este tipo de personagem e situações por ele preconizadas irão permanecer em algum teatro do século XVIII, especialmente nos entremezes, tão ao gosto do público de então.

5ª razão – Florença, personagem de teatro: a cortesã

Florença, dama “fermosa”, é o nome dado por Gil Vicente no *Auto da Barca do Inferno*, à companheira do Frade “Dai cá mão, senhora Florença, vamos à Barca da Glória” (Vicente, 1983:216). A Aurélia de *Os Vilhalpandos* de Sá de Miranda, segue a tipologia da jovem cortesã bela, explorada pela mãe proxeneta.⁴⁹³ No ano em que a *Ulysippo* entra no *Index*, João Escovar oferece a el-rei D. Sebastião o seu *Auto de Florença*, no Natal de 1561. Também na *Comedia do Cioso* de António Ferreira, a cortesã Faustina, desejada por Micer Julio mercador, aparenta óbvias similitudes com a Florença de Jorge Ferreira de Vasconcelos. Este tipo de personagem está presente na produção teatral portuguesa que, pelo nome quer, pelos atributos de cortesã jovem e bela, explorada pela mãe.

Florença, é também nome de cidade. A cidade italiana considerada o berço do Renascimento, cidade governada pela família Médici.⁴⁹⁴ Justamente, a jovem cortesã Florença da *Comedia Ulysippo* é tida e mantida por Crisofilo, o Caixeiro dos Medices.

A personagem Florença de Ferreira de Vasconcelos é caracterizada, tal como em Gil Vicente, como uma bela e formosa dama. Cortesã à força, corresponde a uma tipologia antiga: a dama requestada, objecto do desejo dos homens. A sua função nesta comédia, além de proporcionar prazer à vista e de animar a história, é a de funcionar como instrumento de castigo para Ulysippo, ao casar com Hypolito, o filho deste.

É igualmente uma personagem central do enredo, não apenas pelo número de cenas em que participa, um total de seis, mas porque em torno dela se desenvolvem vários núcleos

⁴⁹² Na *Asinaria* de Plauto, o pai ajuda o filho com o dinheiro adquirido com a venda dos vinte burros, mas, quer a cortesã para si no primeiro dia. O filho aceita mas, no último momento, o velho é apanhado pela mulher, deitando por terra, o seu intento.

⁴⁹³ Sobre a proximidade entre a *Ulysippo* e *Os Vilhalpandos*, veja-se a III Parte – 4.4. Comédia portuguesa à maneira italiana e clássica: Sá de Miranda.

⁴⁹⁴ Família originária de Florença. Protectora dos judeus, iniciou uma longa relação com a comunidade judaica, que se tornaria comprometedora para a Inquisição.

de intriga, por ser objecto do desejo de várias personagens. De Hypolito que a ama e a quer para si; de Macarena, a mãe, que está sempre a pretender vendê-la ao maior número de compradores; de Crisofilo, o mercador, que a requisita e a sustenta porque a deseja, de Parasito que a adula para ganhar ceia e favores; e por último, pretendida pelo vizinho de Hypolito, o cidadão Astolfo, compadre e companheiro de aventuras amorosas do velho Ulysippo, que também pretende entrar na competição.

Florença tem duas armas poderosas: a beleza e a palavra. O seu discurso é vigoroso e forte. Utiliza na sua enunciação bastantes anexins e um discurso sentencioso. Luta contra Hypolito porque o ama e sente ciúmes, luta contra si própria e luta por Hypolito contra a mãe, suplicando-lhe que esta a deixe amá-lo, só a ele, pois, tem o propósito e a esperança de casar com ele. É afirmativa, agressiva, colérica, suplicadora, galante, mundana e apaixonada.

A personagem é caracterizada por Hypolito, como “artista”, “Pantasilea”, constatando que “pera tão moça fezse muy cossaira” (56:23); por Barbosa, o criado de Ulysippo, dizendo que “todos os registos toca”; por si própria, ao afirmar que “sou tão tola que me cativo”; pela dama Sevilhana, como tendo “mocidad y gentileza” (59:23); por Macarena, a mãe, advertindo que “ao teu officio não arma hũ sò amor” (69:3); por Crisofilo que diz ser ela “mochacha” e que tem “poca edad” (55v:20-21); e, por Parasito, atribuindo-lhe na sua adulação “graça, discrição & gentileza” (262v:1-2). Esta riqueza de caracterização, faz dela uma figura dramática apetecível e um desafio para o desempenho de uma actriz.

Na cena 3ª do I acto, Hypolito caracteriza a sua amada como “muito fermosa” (29v:15-16) e chama-lhe “minha menina”, porque “ella he destas dantre pulo, & boleo, (30:2-3). Depois descreve-a como “Todo àr, toda discrição, he hum pizar o mundo debaixo dos pès, & de auer a terra por indigna delles, dão aquelles solauancos, como grou que quer voar. (31-31v: 22, 23-1-2), uma descrição que pede representação física.

O primeiro encontro em cena, de Florença com Hypolito, começa em conflito. A jovem cortesão, encontra-se numa situação dramática intensa, assimétrica, constantemente confrontada com os apartes insinuantes de Barbosa, quanto às desculpas que esta vai dando a Hypolito. Barbosa acusa-a de andar em “pagodes” o que provoca uma subida de tom da discussão, tanto mais que Barbosa, não desiste de a provocar “A mim me disserão que foreis comuidada” (45:11-12). Florença defende-se, ora de um, ora de outro, com unhas e dentes. Num dos últimos apartes de Barbosa, Florença enfrenta-o com uma frase muito particular

“rideuos embora rosto descarninhos, que algum dia a minha pereirinha terá peras” (46v:1-2), uma frase que tem em si um expressivo passado teatral.⁴⁹⁵

Voltemos ainda a esta cena, onde a situação é de grande intensidade dramática e teatral. A ironia de Hypolito está a ser mal recebida e os apartes de Barbosa atacam o par. Na grande discussão que tem com Hypolito, revela-se uma jovem destemida, fazendo jus ao epíteto que Hypolito lhe dedica, apelidando-a de “Pantasilea”, enquanto o amante, não consegue superá-la na discussão. De forma fraca, promete, mas não faz. A discussão vai ficando cada vez mais acesa e exasperada, com ameaças quase concretizadas: “que vos darei de hum te cem mil açoutes (...) & lançaruoeei a auo[a]r”. Nesse momento, Florença ri-se na cara de Hypolito, pois de seguida este diz: “E vos zombais comigo” (47:7-11). Barbosa, por seu lado, comenta: “Bom vai o rapagão”, ilustrando a atitude física que Hypolito está a tentar manter a todo o custo. Florença enfrenta-o, segura “quem vos deuer que vos pague”. Hypolito reage “não vos mostreis tão fouta em me responder (...) farei pouco em quanto vos não tirar a lingoa” (47v:3-7), mas, Florença continua a desafiá-lo “toda eu estou tremendo: não mouro de abafos”. Hypolito parece ter dificuldade em aguentar a discussão “bem sei que aueis de ter lingoa, & eu terei mãos” (47v:13-14), A discussão intensifica-se. Hypolito volta a ameaçá-la mas, Florença, não se deixa intimidar “Eu tenho boca de meu, & ninguem ma ha de tolher” (48:1-22). Hypolito não sabe como fazer parar a discussão, ou parar Florença que, não se cala e, desesperado explode: “Pera que he estar nisto? Não ha paciencia que baste. Leixaime amançar esta Pantasilea. O leixaime por vossa vida, que me não auerei por homẽ se lhe não puzer os pès nos focinhos, & lhe arrancar quantos cabelos tem na cabeça” (48v:3-9). Embora diga o contrário, Hypolito deve à intervenção de Barbosa, que se mete pelo meio, sair da situação com alguma dignidade varonil.

Esta é uma cena muitissimo teatral, pelo vertiginoso confronto verbal, pela resposta física implícita das personagens na situação de antagonismo intenso, pelos apartes de Barbosa, atacando a discussão, como pela actuação de Florença a responder aos dois em simultâneo. No final da cena, após o climax da discussão, Florença irrompe a chorar mas, é de pronto acarinhada com “leixai essas lagrimas que me saem dalma”, dando-nos a ver o amor que Hypolito lhe dedica.

⁴⁹⁵ Talvez esta expressão venha de Menandro. No *Díscolo* de Menandro, é referido que o misantropo Cnémon cuida de um pomar “cujas peras lhe serviram de arma contra Pirrias, quando já não dispunha de mais pedras” (Silva, 1989:42). Precisamente, no meio da discussão com Barbosa, Florença arremessa-lhe com palavras, tal como Cnémon “com terra, com pedras e com peras, quando já não tinha mais” (*Díscolo*, 1989:65). É significativo que na mesma cena Barbosa tenha a seguinte fala: “com teu senhor não jogues as peras, & não esteis a dize tu direi eu” (48:15-16), o que remete para o episódio apontado e elucida sobre a génese da expressão “andar à pera” que, ainda hoje, se usa.

Vimos que a personagem se desenvolve em situações dramáticas diversas. As últimas notícias que temos sobre ela, são através de Parasito e Fileno, que acabam a convencer Hypolito a ir buscá-la e a casar com ela. Florença “la bella” acabará resgatada, absolvida, limpa do pecado, saindo vitoriosa, e o seu instrumento de vitória é o amor de Hypolito.

6ª razão - Macarena, personagem de teatro: a alcoviteira

Macarena, alcoviteira e mãe de Florença, corresponde a uma tipologia antiga. Segundo Jean Subirats, esta personagem é uma herança da *Asinaria* de Plauto quer, pelos argumentos empregues na discussão entre ela e a filha quer, pela discussão com Crisofilo, aspectos que se encontram já na comédia plautina.⁴⁹⁶ Todo o seu discurso é pragmático e sentencioso. Alcoviteira da própria filha, dado que quer vender Florença ao maior número possível de compradores, gosta sobretudo de dinheiro e de vinho. É caracterizada por Hypolito, como “a bebida da mãy” (36:21-22), relacionando-a com a personagem de Rojas, quer quanto à doutrina “porê he matizada da celestina da mãy” (41v:13-14) como, quanto à prática, pois, também esta é cobiçosa e alcoviteira, pretendendo fazer “fazer muitos genros de hũa filha” (46v:11). Hypolito chama-lhe “aquella velha interesseira sem ley” e acrescenta que Florença tem na mãe “hũa mestra que sempre a matina”. Jore Ferreira de Vasconcelos, com a sua Macarena, bêbada e alcoviteira, recupera o modelo plautiano, modelo que entretanto, também, já havia sido seguido na *Celestina*.⁴⁹⁷

Barbosa diz que ela é muito interesseira “por seu proueito” e que “sempre ha pagodes, & bom vinho, que pera ella he o proprio recramo” (36v:1-3). Florença defende-a, dizendo que mãe precisada de dinheiro para “pagar o quartel destas casas” (58:6), não teve outro remédio, senão recorrer a Crisófilo e “Vai, senhora, & toma as minhas joyas, que não valem tão pouco, & foilhe pedir sobre ellas dez mil reaes” (58v:13-15), uma diligência sem sucesso.

Macarena entra em quatro cenas. Nas duas em que é co-protagonista, a acção desenvolve-se em discussão, primeiro com Crisofilo e depois com Florença. Em ambas é dura e implacável. Quando aparece em cena já temos o desenho da sua figura, através da caracterização das outras personagens.

⁴⁹⁶ Vd. III Parte – 4.1. Comédia greco-latina: De Epicarmo a Plauto. Embora Macarena esteja próxima da personagem Philtra da *Comedia Eufrosina*, as duas personagens não se confundem, o que é um sinal de criatividade e originalidade de Jorge Ferreira de Vasconcelos.

⁴⁹⁷ A palavra “Celestina” aparece muitas vezes neste texto, o que indica que, a personagem que dá nome à obra, paira na imaginação do nosso comediógrafo.

A combatividade e a determinação inabalável da personagem está bem patente na cena 7ª do I acto, em que entra Crisofilo, o Caixeiro, que tem sustentado a casa. Macarena está furiosa, porque lhe pediu dinheiro e ele não lho deu. Crisofilo, que se encontra à porta de casa sem permissão de entrar, vê que ela se aproxima: “O eila ca vem a boa peça, eilhe de falar” (61:19-20). Macarena, também o avista “Vejo Crisofilo caixeiro dos Medices” (61:22-23) e, vemos como Macarena se prepara para a guerra e para o saque. No diálogo que se estabelece entre a alcoviteira e o mercador, temos um conflito de interesses. A mercadoria é Florença. Crisofilo despeitado, lembra que “Doutra maneira me falaueis vos quando os meus dobroens feruião: então se me rião as paredes de casa se eu vinha” (63v:15-19) mas, Macarena acusa-o de ser o único responsável pela actual situação. Peremptória, refere que, ou paga e usufrui do monopólio de Florença, ou “Se falta a moeda, ou a vontade, esquece” (64:19-20), mostrando qualidades persuasivas imbatíveis que nenhum retórico desdenharia. Crisofilo acaba vencido pela força das razões de Macarena e, resignado desabafa “Ora iuos embora, que eu terei meu conselho” (65:18-20). Veremos na cena posterior, através da enunciação de Macarena, que, houve uma resolução, não vista em palco, mas quem fez prosseguir a acção. Crisofilo aceitou pagar a ceia dessa mesma noite.

Uma outra cena, em que Macarena mostra as duas facetas de alcoviteira e de bêbada é a da discussão com a filha. Macarena entra em casa e está furiosa com ela por ter deixado o Caixeiro à porta e ter estado com Hypolito portas adentro. Florença argumenta e reclama o direito de amar Hypolito querendo convencer a mãe que ele é um bom partido: “leixaime amar este sò, & prouar minha venturá: com os outros será o que quiserdes.” (70:17-19). Macarena não se demove e, conta-lhe que encontrou na feira um vizinho de Hypolito, Astolfo, e que, este seria um bom partido para ela. Florença responde escandalizada “Vos mãy quereis muitos genros de hũa filha” (71:21-22). Macarena, pouco incomodada com a acusação, muda de assunto e pergunta pelo rapaz, pois quer que este lhe vá buscar vinho, informando ainda a filha que “esta noite vntarei as barbas no banquete” (72:4-5). Nesta cena, encontra-se discussão, debate, vontades contrárias, conflito em discurso directo, etc., Macarena é interesseira, e quer fazer dinheiro com a filha, contra a vontade desta. Florença está disposta a sacrificar-se desde que a mãe a deixe amar Hypolito, mas a mãe faz-se surda e não se demove do seu objectivo. E este é, explícito e claro: Dinheiro. A situação dramática da exploração da velha mãe, faz parte de uma tipologia de teatro.

7ª razão - Crisofilo, personagem de teatro: Caixeiro dos Medices

Crisofilo é caracterizado na *Ulysippo* como um rico mercador que almeja conquistar a cortesã Florença. Participa em três cenas da comédia. Na primeira, está na rua, humilhado, à espera de permissão para entrar numa casa que sustenta. Na segunda cena, avista Macarena e discute com ela, por dinheiro, acabando vencido e a pagar a ceia da noite. Vencido por duas fortes razões: a sua luxúria e a força de Macarena em saber explorar o desejo de posse que tem por Florença, a bela. No III acto, a cena da ceia propriamente dita, animada por Parasito, seu criado, não lhe corre melhor. Paga o banquete e sai a meio, pois Hypolito com Barbosa e um grupo de rufiões assaltam a casa e, Crisofilo vê-se obrigado, por sugestão manhosa do Parasito, a fugir pelos telhados.

A sua função é provocar o ridículo e o divertimento, à custa da sua humilhação. Uma tipologia antiga e uma situação dramática aonde sempre se verifica uma espécie de vingança, porque, em todas as cenas em que entra, o autor o coloca numa situação desfavorável, como que a lembrar que nem toda a riqueza do mundo pode impedir que os mais favorecidos pela riqueza sejam castigados, nem que seja apenas através do riso, pondo a nu os seus vícios e a sua cobardia. A personagem evolui de rico e poderoso mercador para, cobarde “trapeiro” em fuga. Assistimos à sua derrota e humilhação dado que ao fugir “parecia alueloa por aquelles telhados: hũa so telha não quebrou” (178:1-3), segundo o relato do zombateiro Parasito que, entretanto, percebendo a mudança de ventos, se apressa a reduzi-lo à condição de “gentil garção Caixeiro, ou trapeiro” (249v:18), depois de o ter enganado e o ter convencido a fugir.

Vejamos o contexto em que esta personagem aparece pela primeira vez. Na cena 6ª do I acto, a dama Sevilhana sobe à casa de Florença, onde se encontra Hypolito, para dizer que vem interceder por Crisofilo, que está embaixo, na rua, à porta da casa, à espera de permissão para subir.

A situação é sumamente embaraçosa e teatral, visto que implica que Hypolito se retire, e que Florença se mostre agastada com a situação, ao mesmo tempo que, a Sevilhana vai lembrando que este Caixeiro dos Medices, amigo do seu “Fucaro” (55v:17) a tem presenteado generosamente, mostrando-lhe as vantagens de o ter como protector, facto que, obviamente, Florença se recusa a aceitar, à frente de Hypolito.⁴⁹⁸ Esta conversa *in praesencia* de Hypolito

⁴⁹⁸ É significativa a associação nesta peça destas duas famílias poderosas e rivais: A família florentina dos Medices e a família dos Fúgares, ou Függer “Negociantes alemanes que llegaron a constituir uno de los mayores grupos empresariales de los siglos xv y xvi, representantes del primer capitalismo comercial y financiero de la época; amasaron una enorme fortuna, que les permitió gozar de gran influencia política, fundar establecimientos de beneficencia, coleccionar bibliotecas y obras de arte y practicar el mecenazgo” Bajo su dirección la familia

diz muito acerca da falta de carácter deste, desculpando-se a si e ao amor-próprio, entre dentes, por uma série de apartes, nos quais enuncia estar a ser vítima de uma farsa forjada: “quereme armar a que pague por todos”, ou “pera tão moça fezse muy cossaria” (56v:23).

Crisofilo, entretanto, continua à porta da casa de Florença, à espera de um sinal que não vem. Crisofilo não obtém permissão para entrar e também não se atreve a subir. E, porque sabe da presença de Hypolito dentro de casa, ruma para si próprio, furioso pela humilhação infligida por Florença “porque tinha o rufião em casa” (60v:19-20). Queixa-se de Macarena “a velha cossaira da mãy” (61:7) e promete vingar-se, mandando-a prender e acusando-a de ser a “alcoviteira da filha” e, queixa de Florença, lembrando que “a mim que a sustento prospera, fazme cem mil perrarias”, numa evidente correspondência com Diabolo, a personagem plautina da *Asinaria*.

Não hão-de ficar por aqui as atribuições do mercador. Na discussão que tem a seguir com Macarena não consegue melhores resultados e, de facto, só quando se resolve a abrir os cordões à bolsa é, que, ganha o direito de voltar a entrar na casa, o que se verificará nessa mesma noite. Mas, também aí, a situação continua a não lhe ser de feição. E a personagem começa e acaba na situação de vítima da sua luxúria, com grande regozijo de todos, inclusive do seu próprio criado: o manhoso, traidor e oportunista, Parasito.

8ª razão – Parasito, personagem de teatro greco-latino

Vejamos a personagem Parasito. Na cena 7ª do II acto, observamos que este mestre de bem vai expondo as suas ideias sobre o mundo e as suas gentes, justificando o comentário de Barbosa “sois um Diogenes em desprezar todo estado, & contentar do proprio?” (108v:13-14). Seguidamente, Parasito auto caracteriza-se como “camaleão da còr do tẽpo” (109:2-3), como adulator “Falo sempre à todo homem ao som do seu padar” (109:7-8), como zombeteiro “Praguejo, & digo mal de mim mesmo: zombo do alto & baixo” (110v:19-20) e comilão, nomeadamente “hum grande goleima” (113:19-20), segundo o parecer de Barbosa e do próprio referindo-se à ceia paga pelo Caixeiro dos Medices onde “se espera sala franca. E estes são os meus banhos” (120:3-4).

constituyó una casa de banca cuyas factorías se extendían por toda Europa. Se convirtieron en banqueros de los Habsburgo en tiempos de Maximiliano I y Carlos V (financiaron la campaña de Carlos V para acceder al Trono imperial de Alemania en 1519); y arrebataron a los banqueros italianos las finanzas del Papado (su rivalidad con la familia Médicis acabó inclinándose de parte de los Fugger). Tenían fábricas siderúrgicas y comerciaban con paños, lanas, sedas, especias, sal. En cuanto a la minería, controlaban el plomo, la plata, el cobre y el alumbre prácticamente en régimen de monopolio. También financiaron viajes de exploración y conquista en la época de los descubrimientos, tanto portugueses como españoles. www.edukativos.com/. Encontram-se vestígios da sua presença em Almagro, conjuntamente com os Welser, pelos negócio de minas de mercúrio.

Através do que diz e do que faz, vamos reconhecendo as características da personagem tipo: oportunista, adulator, zombeteiro, comilão, descarado, afinando pelo diapasão dos diversos Parasitos da comédia greco-latina, nomeadamente o de Terêncio. O Parasito adulator é uma figura do mundo greco-latino aparecendo frequentemente na galeria das personagens teatrais. Na Parte III – 1.1., e a propósito da evolução da comédia, mostrei como esta personagem remonta ao greco Epicarmo, passando a partir de então a ser recriada por uma plêiade de autores da antiguidade. Maria de Fátima Silva, no seu estudo *Os Caracteres*, lembra que “A popularidade do bajulador reflecte-se em toda a história da comédia: já Epicarmo, no séc. VI a. C., alude a uma figura deste tipo (...) Teofrasto prestou também uma atenção particular a este tipo humano, o que justificou a elaboração de um tratado [Peri kolakeias]” (Silva, 1999:84).⁴⁹⁹

Recentemente Sánchez Marín, no artigo “O adulator em Roma”, apresenta-nos as facetas variadas e sempre negativas desta figura, lembrando vários exemplos onde a personagem aparece retratada. Refere que “O comediógrafo Êupolis escreveu no ano de 421 a obra *Os adultores*, onde descreve os numerosos parasitas que iam comer a casa do rico Cálias” (Sánchez Marín, 2003:44), dando conta da história dos diversos adultores, através de autores como Aristóteles e o comediógrafo Menandro que, na obra *Cólax*, também se ocupa do adulator, neste caso já enquanto parasito.⁵⁰⁰ Esta personagem, como ainda a do militar fanfarrão, aparecerão mais tarde em o *Eunuco* nas figuras de Gnatão e Trasão. Nesta obra de Terêncio, traduzida por Aires Pereira do Couto, a personagem Gnatão, o adulator, afirma que:

Tudo o que eles dizem, eu aplaudo; se de seguida dizem o contrário, também o aplaudo; se alguém diz não, eu digo não; se alguém diz sim, eu digo sim. Enfim, impus-me a mim próprio aprovar sempre tudo. Agora, esta profissão é, de longe, a mais produtiva” (*Eunuco*, 1996:39)

O Parasito de Ferreira de Vasconcelos, segue-o a par e passo:

⁴⁹⁹ Os diferentes tipos foram sistematizados, pela primeira vez, por Teofrasto: Dos trinta caracteres-tipo descritos, um deles é o adulator.

⁵⁰⁰ Diz-nos o investigador que “Aristóteles na sua *Ética a Nicómaco* (1108^a 26-29) distingue entre os complacentes e os adultores, ambos exageram no esforço de serem amáveis, mas só os segundos o fazem para obter vantagens”. (Sánchez Marín, 2003:45). Assinala ainda a relação entre *Os Caracteres* de Teofrasto e as personagens da comédia de Menandro, que virão a influenciar a comédia latina. Falando sobre a raiz da palavra “adulator” na Roma clássica, apresenta-nos algumas das suas designações, sendo uma delas a de “parasitus” que, para Cícero, tem uma conotação pejorativa como truão e adulator, enquanto que para Horácio tem um significado positivo: personagem graciosa de comédia” (Sánchez Marín, 2003:48).

A quantos dizê mal ou bem, favoreço, & festejo: louuo suas condições, & arte de huns a outros. Se cõtradizem, contradigo; se negão nego. Finalmente tenhome mandado a mim mesmo lisongealos em tudo, a fim do que pretendo (*Ulysippo*, 1618:112v)

É flagrante a proximidade das personagens.⁵⁰¹ Diz-nos o autor do artigo que, em Cícero, o parasito adulator troça daquele que lisonjeia, enquanto em Horácio, a par da troça, surge uma outra característica, que é a procura do lucro. Outro traço distintivo deste *carácter* é a extrema eficácia dos seus recursos de adulator: “A sua principal arma é a palavra que capta e seduz, uma persuasão que atinge o seu objectivo” (Sánchez Marín, 2003:52). Precisamente, no *Parasito* de Jorge Ferreira de Vasconcelos, encontramos todos estes aspectos, mais o tipo de discurso atrás citado, como ainda todas as características apontadas por Cícero e Horácio.

Tomemos ainda o exemplo da cena 6ª do III acto. Nesta cena de grande comicidade, a do banquete do Caixeiro dos Medices, encontram-se em casa de Macarena quatro personagens; Parasito, Macarena, Crisofilo e Florença, para cearem e festejarem a reconciliação entre Crisofilo e Florença. Parasito anima a festa com as suas trovas e a sua guitarra mas, sobretudo, quer beber, razão pela qual não se cansa de gabar o vinho, fazendo-lhe mesmo uma Ode “O grande senhor Baco? ò melhor licor dos licores” (157v:14-15) e, quer comer: “sobre esta cabeça de sardinha beberei hũa vez” (160:11-12). Enquanto a comida não aparece na mesa, Parasito, a pedido de Florença e para agradar a Crisofilo, à custa de quem vive, vai dissertando sobre o vinho e o amor, parecendo querer convencê-la a aceitar o Caixeiro: “aferrate a esse fidalgo que te poderá tirar de lazeira, & fazer de ouro & dazul”. Hypolito, que entretanto chegou, ouve de fora o guloso e comenta enfurecido “O bebado cabraõ quem te quebrasse os focinhos” (167v:12-13). Lá dentro, Parasito continua a pedir comida e bebida “Eu mais quizera ja comer, se a torta da vossa criada acabara de assar: mas pois q[ue] assi he beberei sobresta alcaparra” (168:1-3). Oferece outro vinho a Macarena “tomai dona” (168:5). No final da cena, como não consegue comer, pelo atraso da ceia, dança com Florença.

Na cena 6ª do V acto, um monólogo, Parasito dirige-se divertido à assistência. Conta, presumido e vaidoso, o que se passou na noite da “matracula” com o caixeiro e como soube aproveitar a situação a seu favor, pois, segundo o próprio, comeu, bebeu, ficou amigo de todos e, inclusivé, convenceu o amo de que a fuga por si proposta, o salvara da pancadaria, por isso auto-intitula-se: “Sou, sou hum Vlisses. Não pouco he. Sou Momo: ou Mercurio”

⁵⁰¹ Vd. III Parte – 1.1. A história da comédia clássica greco-latina. Evolução do género e 4.1. Comédia greco-latina: De Epicarmo a Plauto.

(249:3-5).⁵⁰² Manhoso e convencido, chama a atenção para o resultado do seu feito: “Per maneira que me melhorei de todos sem me custar mais que o meu mero saber, & mera sagacidade” (250:11-14). Além da teatralidade da situação, também assistimos ao despontar da estratégia que lhe irá dar bom proveito. Conta ele que “Florença encomendoume que lhe grangeasse Hypolito, porque diz que ha de casar com ella” (250v:18-20) e que, se “Eu se os caso, Florença prometeme hũa boa peça”. Quando Parasito percebe de que lado sopra o vento, dispõe-se a convencer Hypolito a casar com Florença. Parasito vê Hypolito “Eilo ca vem com Fileno” (252:23) e, dirige-se a eles.

Na sua derradeira cena, Parasito lança-se na missão de casamenteiro, dramatizando a situação de desespero de Florença que, fugiu de casa da mãe “toma o mato, & saise pela porta fora” (262:14). Em resposta à pergunta de Hypolito “Donde estara ella agora” Parasito responde, solícito e manhoso, que “Ella mandoume chamar muito de segredo que estava em casa da Seuilhana escondida”. Hypolito, agastado com a “couileira” e “serpe” da mãe, mas, indeciso sobre o que fazer com Florença, é prontamente instigado por Parasito para “Dai vida a Florença” (263:14). Hypolito parece ainda resistir, convencido “A vida lhe dera, mas a honra?” (263v:14-15) mas, Parasito, o mestre de retórica exulta “O caualo alimpa a egoa” (263v:15-16), no que é corroborado de imediato pelo “taludo” Fileno que, também já vive à custa de Hypolito “a mi ja me estão pruindo os pès por vos bailar na boda” (264v:22-23, 265:1). Perante tanto entusiasmo, Hypolito aquiesce “vamos nos te la, que o que de cada hũ for a mão lhe vira, & Deos disse o que seria” (265:2-4), e vão os três até à casa de Sevilhana resgatar a bela Florença.

Parasito tem como objectivo o proveito que espera obter. Com a sua retórica toda feita de anexins consegue levar a bom porto o seu propósito, a encomenda de Florença. Hypolito cede à persuasão do astuto e manhoso Parasito que finaliza, com sucesso, a sua missão.

Além de se reconhecer a filiação teatral da personagem, o comediógrafo, também se nos oferece a oportunidade de vermos, em situação, na sociedade quinhentista portuguesa, uma personagem riquíssima da dramaturgia clássica, o que é nitidamente um dos propósitos de Ferreira de Vasconcelos.

9ª razão - Costança Dornelas, beata e alcoviteira⁵⁰³

⁵⁰² Momo é a personagem do *Prologo* da *Comedia Aulegrafia*, tal como Mercurio o “norte dos tramposos” vasconceliano é o representante do *Prologo* desta mesma comédia.

⁵⁰³ Esta personagem foi alvo de censura. Criada como “beata” na 1ª edição, entretanto desaparecida, ganhou a designação de “viúva” na edição seiscentista de 1618

No elenco da *Comedia Ulysippo* existe uma segunda alcoviteira: Costança Dornelas. Esta personagem entra apenas em três cenas mas, fala-se dela um pouco por toda a obra. A sua função é levar e trazer recados entre os dois mancebos e as duas donzelas, personagens do segundo fio de intriga. Esta personagem pertence a uma tipologia antiga, a alcoviteira, e temos descrições sobre ela, por Alcino, Ulysippo e Fileno. Ficamos a saber que o dinheiro é importante para ela, pois, Otoniam refere, após o envio das “peças de sarja” e de “Olanda”, que “Nossa amiga recebeo o presente com fulia” e, com acentuada ironia, acrescenta que as “epistolas” de Séneca servem para lembrar que só há serviço enquanto houver proveito, donde “Peitai, segurais negocio”. Costança Dornelas, “encadernada em hum capelo franzido” tratando de “negocios autiuos” com vivos e mortos, vai sendo desmitificada ao longo da comédia. É uma figura que no início é bajulada mas, à medida que a acção dramática avança e os seus préstimos deixam de ser necessários, passa a ser depreciada e afastada como se de uma calamidade pública se tratasse.

Na cena 4ª do II acto, Otaniam confidencia a Regio que sabe de uma mulher “que tem estreita amizade na casa” (92:19-20) e que pode arranjar um encontro com as donzelas pretendidas: a viúva/beata Costança Dornelas. Regio, por seu lado, informa-o que tem um amigo, Alcino, que poderá fazer a ligação entre eles e Costança.

Alcino visita Costança Dornelas, e de seguida, vem contar o sucedido. A avaliação do “pratico” Alcino sobre Costança, cujos “olhos eraõ roda viva”, é muito expressiva e ornamentada, dado que Alcino assume, em discurso directo, a acção das duas personagens. Diz ele: “Comecei. Como està vossa merce? Tornoume ella. Assi senhor, antre mal, & bem,” interpretando o encontro a duas vozes, muito enriquecido por pormenores e detalhes que vai contagiando os dois jovens. A descrição do encontro é bastante teatral, quer pelos pormenores e desempenho de Alcino nos dois papéis quer, ainda pelo jogo de Costança, fazendo-se passar por muito virtuosa “Senhor, tornou ella, vossa merce me quer meter em hum negocio muito estranho, & alheo da minha arte” como ainda, pela malícia de Alcino e dos dois mancebos. Alcino termina contando que Costança Dornelas aceitou, com muito escrúpulo, ser “medianeira” e tudo fazer para ajudar Otoniam.

No III acto Costança Dornelas surge *ao vivo*, agora no papel de conselheira. Visita Philotecnia e ambas falam sobre o comportamento luxurioso dos homens, queixando-se Philotecnia de suspeitas de infidelidade sobre Ulysippo e sobre Astolto, o marido da vizinha Solisa. Costança aconselha-a a diversos procedimentos, “devações”, cujo preço não é regateado pela matrona, a fim de trazerem ao bom caminho os respectivos maridos. Ulysippo ouve a conversa do seu “escritorio” e comenta “Ali he à conselheira de minha molher,

queixumes teremos” (127:1-2) e apercebe-se de como a conselheira pode ser perigosa: “deve ser mina de grandes conluyos, & será bom conselho esquiuala de casa” (131:18-19). Finalmente, Costança, como por acaso, pergunta pelas filhas. Philotecnia, sem desconfiar das intenções de Costança, convida-a a que vá ter com elas.

Na cena seguinte, com as jovens casadoiras, Costança, cautelosa, vai tentando encontrar a forma de abordar o assunto que a levou ali, acabando por contar os encontros que teve, primeiro com Alcino e depois com Otoniam, um encontro que a assistência não viu. Toda a cena é muito teatral; os movimentos, as estratégias, os cuidados nas falas, as acções, as malícias e o arquitectar do plano de encontro entre elas e os mancebos.

Outra cena de puro jogo teatral é aquela em que Costança Dornelas aparece em casa de Otoniam, caindo na ratoeira armada por Regio: “Mandemos lhe hũa peça de sarja, & outra de Olanda: & mandarlhe eis dizer que estais doête, lançaremos sangue no lançol, que pareça que vos sangraraõ” (152:1-5). A encenação da doença “pondeuos em feição de doente compassivo, que lhe molifiqueis as entranhas de piedade” (186v:21-23); o falso desgosto de Costança, vítima de “hum humor malenconico tão triste, & desesperado, que me estilava claramente, & nestes pontos sentia huns fogos que me parecia abrazarse a alma” (187v:17-20); os queixumes dos enamorados; a cumplicidade entre eles e, por fim, o interesse e a curiosidade de Costança sobre Alcino perguntando: “E aquel outro senhor que foi a minha casa, que he feito delle?”, tornam esta cena, além de teatral, também muito picante.

Depois da saída de Costança Dornelas os dois mancebos ficam a gozar com a situação e quando Alcino aparece dizem-lhe que “Ouuereis de vir mais cedo, & achareis aqui hũa vossa apaixonada” (192v:2-3). Este junta-se à conversa com comentários jocosos e trocistas, apelidando-a, de “mina de negocios secretos de tomo” (192v:9-10). Uma opinião partilhada, mais tarde, por Fileno: “Falei esta menham com hũa alcoviteira, a mais especial, & de mais tomo que vistes outra. Chamase ella Costança Dornellas, pessoa de muito respeito, que se virdes sua gravidade, & honesto trajo direis que não ha mais Lucrecia Romana” (195v e 196: 23 e 1-5). Costança Dornelas, a alcoviteira que afinal trabalha para meia cidade, é tratada por Fileno sem qualquer apreço, dado que: “A madre Celestina não soube tanta theorica” (197:21-22). Remata dizendo a Alcino: “Sabei que he hũa mina de negocios de altenaria; & que tem credito pera fazer moeda falsa publica, & nunca se lhe provar” (198:2-5).

Nesta cena, assistimos ao desmascarar da alcoviteira, e é divertidissimo vermos como uma só alcoviteira trabalha para tantos e sôfregos clientes. Os apartes de Regio, devidoa à sua estupefacção, dão uma grande comicidade e teatralidade à cena. Afinal, todos eles são ludibriados e explorados, uma humilhação que terão de calar. O jovem Regio em surdina,

desabafa: “Doume por destruido, toda a casa de meu sogro he contraminada por esta”, afirmando peremptoriamente, que “se me poem na sela & em posse da minha senhora Tenolvia da Silva, que me não há de meter o pè em casa” (184v:3-5). Curiosamente, também o velho Ulysippo se queixará do mesmo ao seu compadre Astolfo “somos cõtraminados de nossas mulheres” chamando a Costança Dornelas “cuus de sete lares:andão de casa em casa tratando de viuos & mortos”, o que mostra bem o calibre da personagem.

10ª razão - Gliceria e Otoniam: o par de amorosos

“Glicera” é nome de personagem de teatro, nomeadamente, em *A mulher de cabelo cortado* de Menandro. É também o nome da amante deste comediógrafo grego.

Na *Comedia Ulysippo*, existem três pares de enamorados e, num deles, encontra-se a filha mais nova de Ulysippo, a donzela Gliceria. É muito jovem, muito tímida e apaixona-se por Otoniam. Entra em cinco cenas. O seu trabalho é a costura. Contracena com a mãe, a irmã mais velha, (Tenolvia/Regio), o irmão (Hypolito/Florença), a beata e alcoviteira Costança Dornelas e, por fim, com Otoniam. Este par de enamorados protagoniza uma cena muito teatral, na sequência de uma outra, entre a irmã mais velha Tenolvia e Regio.

A situação é a seguinte: Otoniam e Regio dirigiram-se à quinta de Ulysippo com o objectivo de fazerem o reconhecimento do lugar para executarem o seu plano de conquista. Quando chegam ao local, vêem as raparigas e são vistos. Sobem a um “cabeço” para as verem melhor. Dirigem-se a elas para lhes falar “pelos buracos da taipa” (233v:16-17). O detalhe na descrição do espaço e da gestualidade das figuras, é muito pormenorizado, sinalizando a exploração espacial e a fisicalidade dos intérpretes, levado a cabo pelos dois pretendentes, na representação dos jogos de sedução que se encontram nesta cena.

A cena 3ª do V acto, com o primeiro par (Tenolvia/Regio) necessita absolutamente de palco. Vejamos: Regio pede a Otoniam para vigiar o local, enquanto avança para ir falar com Tenolvia e, numa mesma fala, primeiro dirige-se a Otoniam e logo a seguir já está a falar com Tenolvia “Não sou tão sofrego, inda que aja sobeja razão pera o ser. Beijo as mãos a vossa merce” (235v:21-23). Isto implica que a personagem se deslocou *in praesentia*. Exige acção, movimento e um espaço, que aliás se encontra muito bem definido. O movimento é implícito e concretiza-se no momento. A enunciação sugere o espaço e a existência de dois espaços é explorada teatralmente. A conversa entre os apaixonados através da taipa é igualmente muitíssimo teatral permitindo um jogo cénico perfeito.

Vejamos agora a cena seguinte com Gliceria, que repete o mesmo esquema, mas com um diálogo que permite um jogo diferente entre as personagens. Regio volta para junto de Otoniam e diz-lhe que Tenolvia foi chamar Gliceria e, portanto, “hiuos esperala ao posto” (239:23). Do outro lado, Tenolvia está a convencer Gliceria a ir ter com Otoniam “Ora ideuos agora, Mana, que vos estão esperando”. Gliceria está reticente por timidez, arriscando dizer: “Bofê que não tenho rosto pera ir là” mas, quer pela insistência da irmã, quer pelo desejo próprio, “Ides vos porque o desejais”, decide-se a ir. Enquanto esta se aproxima, diz Otoniam “La vem a minha estrela” (239v:11-12). De seguida temos o encontro dos dois no local onde anteriormente se encontrou o outro par mas, agora, Gliceria que “he muito moça” (239v:17-18), não aparece, embora esteja, pois o jovem pretendente refere “Pareceme que se me esconde”. A situação apresenta algumas dificuldades, dado que Otoniam começa a queixar-se: “Ao menos não deueis condenarme sem me ouvir”. Responde-lhe a gentil Gliceria, no que percebemos não ser mais do que um fio de voz “Eu bem vos ouço”, para desespero do ansioso Otoniam que reclama: “Não vos vejo eu logo, & não sei cõ quem falo”. E será precisa muita retórica e paciência para que Gliceria, a tímida, aceite finalmente, descobrir-se um pouco mais “Eisme aqui” (240v:3). Mas, não se pense que as dificuldades acabam aqui, pois, Otoniam reclama: “Ia que me mostrais hum sò olho, quereisme fazer a merce delle” respondendo-lhe Gliceria “E eu com que verei?”. Segue-se um diálogo em que Otoniam, com toda a habilidade a vai envolvendo, por entre avanços e recuos “Pode ser”; “Nada sei disso”; “Não sei”, até ao convencimento “Forçareis as pedras a vos fazer a vontade” e a aceitação do compromisso com ele.

Esta cena, ganha contornos particulares no conjunto da obra. O movimento, o jogo cénico, de tapa e esconde, desenvolvido através da taipa, a timidez da Gliceria, a impaciência amorosa de Otoniam, a conversa persuasiva de Otoniam, as hesitações da donzela, tudo contribui para tornar esta cena muito teatral e fixar a figura de Gliceria, com nome já de si simbólico, na galeria das personagens teatrais.

11ª razão - Os criados em “hũa comedia, & o remate della”

Uma das personagens tipo da comédia é o criado. Nesta comédia de Jorge Ferreira de Vasconcelos, tal como nas outras duas, temos no elenco a presença de dois criados: Barbosa e Fragoso. Barbosa entra em seis cenas e contracena com Hypolito, com Florença, com Parasito, com os rufiões e com Fragoso. Segundo o próprio, é criado do velho Ulysippo, informando que “porque vosso pay mandoume fazer hum pouco” (36:16-17) e, segundo

Philotecnia, o “seu secretário”. Gira, fundamentalmente, em torno do núcleo Hypolito/Florença, ajudando o filho do seu amo com esquemas e sugestões para o ajudar a domar a bela Florença e a boicotar os esquemas da mãe desta. Por isso, Hypolito pede-lhe conselhos, caracterizando-o como sendo homem experimentado e “como homem que o lê, & entende, & lhe passa cada hora pela mão: & a experiencia he mãy das cousas, porque dos esprimentados se fazem os arteiros” (36:9-13). Apesar de jovem “inda que não sou velho” (39:3-4), gaba-se da sua grande experiência nas lides do amor e em como tratar as mulheres, porque “seilhes a lenda, da longa experiencia, & crição aprendi a saber tratalas, & conhecelas” (39:7-9). A este “desenganado”, Florença chama-lhe “rosto descarninhos” (46:23). Conta histórias, intriga, leva e traz as novidades. Por exemplo, é ele que informa Hypolito que Florença já está em casa depois de três dias de ausência; é ele que o instiga e aconselha a ser duro; é ele que intervem na discussão do casal, confrontando-se com Florença; é ele que faz parar, conforme estava previamente combinado, a escalada de violência verbal entre o casal. É ainda ele que diz a Hypolito, depois do seu encontro com Parasito, outro “ladino” como ele, que vai haver ceia na casa de Macarena; também é ele que sugere o contrato com os rufiões para assustar Crisofilo e pô-lo na rua. Na última cena da obra, cabe-lhe apresentar o remate da comédia, com o outro criado seu amigo, Fragoso.

Fragoso, que só aparece na última cena da comédia, faz contraponto com Barbosa, provocando-o com malícia e aconselha-o a ter uma certa prudência, criando uma dupla muito dinâmica em cena.

Encontra com Barbosa “pera vos pagar essas brancas que vos deuo” (265:18-19) o qual, por sua vez, ia também ao seu encontro: “Ah senhor, não tão depressa” e põem-se a dissertar sobre os pobres e os ricos e a cobiça dos últimos. Ficamos a saber, por Barbosa, toda a história do velho Ulysippo e da sua luxúria e devassidão. Uma das consequências dessa sua concupiscência foi o casamento do seu criado Barbosa com a rapariga que Ulysippo, supostamente, engravidou. É este um momento hilariante de grande teatralidade, pois mostra o engano em que Barbosa caíu, sem se aperceber. E, embora Fragoso o queira advertir de que poderá ter sido enganado pela rapariga “espâtome de vos que sois taõ traquejado, & rufião cadimo entêderdes isso tão mal”, Barbosa repudia peremptoriamente essa versão dos acontecimentos “Que não, valhame Deos, he impossuiel, ella me fez trezêtos juramentos”.

Nesta conversa surge então a apresentação de alguns grandes temas, como aconteceu na *Eufrosina*, como sejam: a fuga para a Índia, o desconcerto do mundo, a crítica social ou o castigo divino. Através do discurso de Barbosa, Jorge Ferreira de Vasconcelos oferece-nos uma reflexão sobre a vida e o destino humano, habilmente ilustrado com a história de

Florença com Hypolito. O casamento de Hypolito merece a Barbosa duros reparos “se elle fizera o que lhe sempre conselhei, nunca tal fora”, o que é obviamente irónico, não escapando, por isso, ao comentário cáustico de Fragoso: “Quem para si não teve conselho, mal o terá pera outrem”. Este desenlace dará lugar a algumas reflexões sobre bons e maus filhos e sobre o amor entre pais e filhos. Por fim, Barbosa refere que as pessoas devem aceitar os desígnios de Deus e Fragoso sabiamente concorda “Falais bocados douro, & quem vos vir dirá que não pareceis tal. A cousa està rematada melhor do que se podia esperar: & que aja alguns descontentes antre tantos contentes, não pode ser menos, porque quando se hũa porta serra outra se abre” (277v:11-18). Mesmo no final, e porque o tempo se encarregará de arrumar as coisas no devido lugar, Fragoso sugere que irá cumprimentar a mulher do amigo. Barbosa responde-lhe: “& seja logo”. A peça termina com a frase latina proferida por Fragoso: *Vos valete, & plaudite*.⁵⁰⁴

A cena com os dois criados apresenta os traços distintivos do género comédia: desenlaces de intrigas, confusões, mentiras, enganar, estratégias que produzem grande comicidade. Temos movimento em cena: Barbosa corre atrás de Fragoso e o diálogo está pejado de momentos em que o gesto e a entoação são produtores ou ajudam a produzir sentido. A esperteza, o oportunismo, a vaidade e, sobretudo, o auto convencimento de Barbosa julgando que enganou o amo Ulysippo, sem pôr a hipótese de ter sido ele também enganado, provocam momentos de puro divertimento. E se o castigo merecido do velho pai é motivo de chacota e riso, a esperteza castigada do criado ladino instigado a casar, e levado a acreditar na sua própria história, acaba por justificar o início da cena, quando perante a curiosidade e insistência de Fragoso, Barbosa lhe confidencia: “Diruousei (...) & vereis em summa hũa comedia, & o remate della” (267:7-8).

12ª razão – A biblioteca teatral na *Comedia Ulysippo*

Jorge Ferreira de Vasconcelos na *Comedia Ulysippo*, tal como na *Comedia Eufrosina* e na *Comedia Aulegrafia* demonstra conhecer muito bem as fontes do teatro clássico antigo e

⁵⁰⁴ Na *Eufrosina*, Cotrim, o segundo criado, aparece quase no final da obra fazendo o ponto da situação com Andrade. Fragoso na *Ulysippo* surge mesmo na última cena e ocupa o lugar de Philotimo.

em todo este seu prólogo nos oferece as preceptivas do género. Passo a apresentar aqui o elenco de alguns autores, conceitos teatrais e expressões que nos remetem para o teatro.

Toda a rubrica: **Autor Mercurio. & Representador** com que inicia o prólogo é referente ao teatro; tal como a **Grecia** ou o conceito de **Representadores**: “representadores da feira da vida” (1:23 e 1v:1); **Corro** - “em cujo corro entrados”, local de representação (1v:1-2); **Comiço** - “segũdo o comiço”, género teatral (1v:2-3); **Comiça** - “Daqui a Comiça não perde seu preço pois compreende a ley de Horacio” (2:4-6); **Horacio**, divulgador de uma arte poética quanto à Comédia; **Genero de escritura**: “Por o que entre os Romanos foi tão estimado este...” (2:6-8); **Comedias de Terencio**; **Comedia** “o presuposto, & principal intento da comedia, foi sempre com seu exemplo auisar ao pouo de seus vicios, & incitar à virtudes, diruosei seu principio, & origem” (2:14-18); **Guerra Peloponeza; Atenas; Arte** “Aprovou o Senado Atheniense a fructuosa arte, & chamados os autores (2v:17-18); **Autores** “foilhes dada licença que a usassem de dia em publico (2v:18-20); **Susarião** “& o primeiro que a usou foy Susariaõ” (2v:21) ⁵⁰⁵; **Satyra** - “que sem nomear alguém notaua os vicios tanto a olho...(3:12-13); **Comedia nova** “em tempo que Alexandre Magno prosperava, ordenarão a comedia noua, mais comedida, menos odiosa, de gente não poderosa, de mais gosto geralmente, sentenceosa, agradauel, & de muito auiso:hũa imitação de vida: espelho de costumes, & imagem do que nos negocios passa: per estilo humilde, & chegado á prosa, qual vos ora pretêdemos mostrar” (3:18-23 e 3v:1:4) ⁵⁰⁶; **Autor** - “o Autor não se atrevêdo alcançar per si authoridade de o admitirdes, & sofrerdes, socorreose a mim que lhe valesse; & eu folguei fauorecello” (3v:7:10); **Mercurio** “Mercurio sou, idolo das mercancias familiar vosso mui de pouco pera ca” (4v:14:16), personagem de teatro; **Argumento da comedia**; **Fabula**; **Representados** “cujos amores, & sucessos de vida vos seraõ representados, como vereis no proseguimêto da fabula, se a quiserdes ouuir” (4:17:20); ⁵⁰⁷ **Interlocutores**; **Menandro**, comediógrafo; **Medea**, personagem de teatro; **Farça**, género; **Licurgo**, responsável das finanças e promotor da construção do Teatro Dionisios, na Grécia, mencionado igualmente na *Comedia Eufrosina* e na *Comedia Aulegrafia*; **Cassandra**; personagem teatral; **Vitruvio** autor romano que escreveu entre outros, um livro sobre os edifícios de teatro; **Celestina**; **Hedipo**; **Horestes**; **Momo**; **Mercurio**; **Protheo**; toda uma série de nomes ligados ao âmbito teatral; **Comedia** “Diruosei, & isto pera vos, & vereis em summa

⁵⁰⁵ Segundo Aristóteles, Susarião foi o primeiro autor a escrever comédia em verso por volta de 570 a.C. Vd. III Parte – 1.1. A história da comédia clássica greco-latina. Evolução do género.

⁵⁰⁶ É difícil encontrar uma preceptiva completa sobre a definição do género, como a que Jorge Ferreira de Vasconcelos nos oferece aqui. Remeto para III Parte – 3.2.2. O *Prologo* na comédia clássica de Jorge Ferreira de Vasconcelos.

⁵⁰⁷ Mais uma vez o Autor nos diz, de maneira muito nítida, que a fábula irá ser representada.

hũa comédia, & o remate della” (267:6-8); **Vos valetе, & plaudite**, expressão apelativa usada a terminar uma comédia.⁵⁰⁸

⁵⁰⁸ A expressão *Vos valetе et plaudite*, aparece escrita na *Eufrosina* e na *Ulysippo*. A *Aulegrafia*, na edição seiscentista de 1619, vem com gralha tipográfica, mas através do manuscrito da Real Biblioteca de Palácio é possível verificar que todas as três comédias finalizam com a expressão canónica.

5. Remate

Embora seja hoje aceitável que qualquer texto é passível de ser posto em cena, a verdade é que há obras que objectivamente foram escritas para o efeito, segundo determinadas regras e a “géneros” destinados a esse fim específico. É o caso das comédias agora em estudo.

Também a designação de “comédia” atribuída pelo próprio à sua criação dramática, não foi suficiente, para colmatar uma considerável perplexidade da crítica quanto à natureza da obra e à sua inclusão no cânone dramático. Por isso, procedemos a um levantamento exaustivo das categorias que caracterizam o género, para ver de que forma, essas características do dramático se encontram presentes nestas três comédias.

Depois de ter efectuado a análise dos textos das três comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos, conforme o anunciado no Proémio, é possível concluir que na *Eufrosina*, *Aulegrafia* e *Ulysippo* se encontram todos os elementos que definem o texto dramático.

Relativamente à **estrutura externa** encontram-se em cada um dos textos: título com a designação de “comedia”; iconografia característica da edição de teatro; lista de personagens apresentadas como “Figuras da comedia” na *Eufrosina* e “Interlocutores” na *Ulysippo*; divisão em actos e cenas; a forma dialogada; rubricas como “Philtrá soo”, “Eufrosina soo”, ou “Parasito soo” e a clássica expressão *Vos valete et plaudite* a terminar as comédias. É, pois, possível constatar que se encontram aqui os aspectos formais de uma edição de um texto de teatro.

Todo o texto das comédias tem forma dialogal. Não existe, portanto, a presença de um narrador, uma voz que não está presente e que não faz parte da acção dramática. Quanto à existência de didascálias, constata-se que quase todas as indicações deste tipo estão incorporadas na própria enunciação das personagens, através de indicações internas implícitas ou explícitas nos diálogos, com as quais se vão definindo as categorias dramáticas do espaço, tempo, acção e personagens, como também a prefiguração de um jogo cénico.

A análise da categoria dramática do **espaço**, *representado, aludido e de representação*, permitiu verificar a presença de espaços múltiplos e sucessivos, logo, distinguindo-se do modelo aristotélico, revelando uma conformidade com os modelos teatrais seguidos pelos humanistas, cuja referência maior virá a ser a proposta de Sebastião Serlio para a *scena comica* no seu *Tratado de Architectura teatral* publicado em Veneza, em 1545.⁵⁰⁹

⁵⁰⁹ Vd. III Parte – 1.4. O espaço cénico nas comédias do Renascimento.

A análise da categoria dramática do **tempo**, *representado* ou *dramático*, *tempo da fábula* e *tempo da representação* ou *tempo cénico* permitiu ver como esta categoria é tratada de modo a sinalizar e delimitar a acção dramática, criar ambientes, ajudar à caracterização das personagens e ajudar o público a organizar a história. Pode estar ainda ao serviço da interacção entre as personagens, informar que se efectuou um salto na acção, ou *elipse*, ter o poder de precipitar a acção e permitir a elaboração de um calendário da fábula. As referências temporais servem também para sugerir ritmos diferentes através da articulação entre cenas longas, que têm a função de informar sobre a psicologia das personagens, divertir, e cenas breves, de transição e de ligação/explicação. A articulação entre cenas longas, cenas curtas e monólogos produz um determinado ritmo, que neste caso é bastante diversificado. A análise destas duas categorias do dramático, espaço e tempo, também serviu para restaurar a memória da representação do teatro renascentista.

A análise da **acção** permitiu constatar que ela progride através de equívocos, de reconhecimentos e da existência de fios de intriga cruzados. Nas três comédias verifica-se uma frequente simultaneidade de acções dentro de cada cena, contribuindo, todas elas, para o avanço da intriga. São muitos os recursos do dramático usados por Ferreira de Vasconcelos nestas comédias como, por exemplo, os *apartes*, efectuando a aproximação e cumplicidade com o público e geradores de grande dinâmica e comicidade nas cenas. Verifica-se que cada acto corresponde a uma determinada fase da acção, a saber: no I acto encontra-se a exposição da crise e, no V acto, verifica-se a reunião dos vários fios de intriga e o desenlace que, no caso das comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos, é feliz, conforme o cânone do género “comédia”.

A análise da construção dramática mostrou uma estrutura não *aristotélica*, mas sim *atectónica* ou *aberta*, dividida em 5 actos, de acordo com o cânone renascentista adoptado da perceptiva horaciana.⁵¹⁰ Cada acto corresponde a uma função distinta, mas inter-relacionada, segundo a enumeração de Gustav Freytag, para a comédia em 5 actos: “introdução”, “gradação”, “cúspide”, “caída” ou “mudança” e “catástrofe”, referida por Kurt Spang (Spang, 1991:140). A este tipo de estrutura pertencem o teatro épico, o teatro do absurdo, o teatro isabelino e o barroco espanhol, e pode dizer-se que é o modelo adoptado pelo teatro renascentista português, nomeadamente o teatro de Jorge Ferreira de Vasconcelos.

Mostrou-se que as **personagens** de Vasconcelos são *caracteres* em acção, ou seja, são verdadeiramente personagens de teatro. Fundamentalmente, actuam, e fazem-no falando.

⁵¹⁰ Vd. III Parte – 1.2. As Artes Poéticas: Aristóteles e Horácio.

Estão numa situação, têm um projecto e são chamadas à cena para cumprir determinada acção. Agem e movimentam-se num tempo e num espaço definidos, para fazer coisas plausíveis e concretas. São verosímeis. Pertencem a uma tipologia antiga e também se caracterizam pelo discurso ou pela situação dramática.

Na *Eufrosina* foram realçados alguns aspectos das personagens Zelotypo e Cariophilo em situação dramática, assinalando-se igualmente a dimensão teatral dessas personagens uma vez em acção. Na *Comedia Aulegrafia* foi evidenciada a personagem feminina Aulegrafia, verdadeiro motor de acção e da construção da intriga, agindo livremente em contraponto com outras personagens, cuja caracterização e desenvolvimento na acção revelam as suas extraordinárias qualidades dramáticas e teatrais. Na *Ulysippo* foi até possível criar uma relação de inter-textualidade com outras dramaturgias, a partir dos nomes, da função na acção e das qualidades de algumas das personagens, demonstrando inequivocamente a sua filiação teatral em relação a essas dramaturgias.

A **enunciação** nas comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos é de tal forma indutora do visual, do audível e do sensorial que, ao lermos o texto, somos levados a representar mentalmente a cena imaginada. A plasticidade da sua escrita, a dinâmica dos seus diálogos e a veemência dos seus monólogos, transportam-nos de imediato para uma situação de representação. Ou seja, através da sua forma de expressão, os textos remetem para uma concretização cénica.⁵¹¹

Lembremos que, segundo Patrice Pavis, a natureza da teatralidade do texto está na sua maneira específica de enunciação teatral, nas suas possibilidades de sonorização da palavra em cena, nas suas potencialidades de ser representado, aproximando-se do que Adamov chamou representação, ou seja “la projection dans le monde sensible des états et des images qui en constituent les ressorts cachés (...) la manifestation du contenu caché, latent, qui recèle les germes du drame”. (Pavis, 2002:359)

Portanto, pode afirmar-se que estes textos são de teatro porque pressupõem uma execução em cena. Não é, apenas, porque obedecem aos princípios da construção dramática, é, também, porque as situações e as acções induzem sentido através da representação. Ler o texto destas comédias não é suficiente. É preciso vê-las em cena: há situações cujo sentido se completa com o jogo cénico, e pelo jogo cénico. O que concorda com o pressuposto de que

⁵¹¹ É de notar que o papel da Retórica variou ao longo dos tempos. Maria Vitalina Leal de Matos refere que, durante séculos “a Poética e a Retórica se destinam a ensinar a escrever e, sobretudo, a ensinar a falar”, uma orientação normativa ao serviço do ensinar a escrever e a falar bem. Consequentemente estavam ao “lado da criação” assumindo uma perspectiva empírica que havia que dominar. Ou seja, “Noutros termos, a poética e a retórica antigas tinham em vista uma técnica, ou uma «arte»: a técnica do orador, em primeiro lugar; e, mais tarde, a técnica ou o conjunto de preceitos de certo género literário”. (Matos, 2001:30)

um texto de teatro contém em si um projecto de realização cénica “On sait, que tout texte de drame – même un drame qui, à une certaine période historique, était considéré comme «non-scénique» - possède une projection scénique nécessairement inscrite dans sa structure intentionnelle”. (Kelera, 1986: 22)

Dito doutro modo, o escritor pode escolher a narrativa da acção, como faz Homero, ou apresentar as personagens a viver a sua própria história. O segundo, é o método dramático empregue por Jorge Ferreira de Vasconcelos nas suas comédias, textos que têm, implícita, a representação.⁵¹² A estrutura dos textos de Ferreira de Vasconcelos projecta o que József Kelera designa como “la vision scénique”. Nas comédias, através da enunciação das personagens, conseguimos ver a acção humana “mise en notre présence ici et maintenant”. (Kelera, 1986:22)

No final das análises de cada uma das comédias evidenciei em *12 razões e mais uma... sobre a teatralidade da comédia*, algumas marcas da “qualidade” teatral (teatralidade) inscritas nesses textos, apresentando um conjunto de reflexões a propósito e em defesa da indubitável teatralidade das comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos.

Ainda sobre o dramático e o teatral nas comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos

José da Costa Miranda, deixou-nos um estudo muito profícuo sobre o carácter dramático destas comédias, referindo que a *Comedia Ulysippo*

Com os seus cinco actos, efectivamente densos, mas, penso, talvez menos prolixos do que a crítica pretende, habitualmente, e parece-me, sem perceptíveis desvios quanto a uma linha condutora da acção, e a um delinear de perfis dos personagens mais em evidência na comédia, a *Ulissipo* revela, de facto, as inequívocas aptidões dramáticas do seu autor, segundo o parecer de Mendes dos Remédios. (Miranda, 1992:150)⁵¹³

Estas “inequívocas aptidões dramáticas” foram já patenteadas pela análise atrás desenvolvida. Mas, Costa Miranda disserta neste seu estudo, sobre um aspecto que merece ser lembrado, por ser um dos mais assinalados pela crítica literária, ou seja, a questão da

⁵¹² Remeto para o estudo de Arnaud Rykner a propósito da ideia da “A palavra como «acção»” onde se reporta às reflexões teóricas sobre a prática do teatro do Abade d’Aubignac “Tudo se passa como se d’Aubignac começasse por afirmar (por escrúpulos diante dos antigos?): O teatro não é discurso mas acção”, para concluir: «Mas a acção é produzida apenas pelo discurso”, ou seja, em última instância a defesa de que “Em teatro só se faz o que se diz”. (Rykner, 2004:94-95)

⁵¹³ Costa Miranda refere-se à obra *História da literatura portuguesa*, Coimbra, 1930, na página 177.

extensão do texto da comédia, razão impeditiva de poder ser considerada uma obra dramática. Diz-nos ele que:

E embora aparentemente arrastado na volúpia de uma prosa que se enche, até quase ao esgotamento, de adágios populares, e lhe conferem a característica tonalidade que a distingue, naquela «exuberância estilística» que tanto o diferencia, de acordo com o conceito expresso pelo Professor Luis Sousa Rebelo, verdade é que JFV não perturba, considero, por esse facto, a íntima coerência da comédia, nem menos atento se mostra a um seu lógico desenvolvimento, a partir de uma rigorosa estrutura previamente estabelecida. (Miranda, 1992:150)

Para Costa Miranda nada é deixado ao acaso e até o encadeamento das sentenças e dos adágios está ao serviço da caracterização das personagens e do desenrolar da acção

conferindo à comédia *Ulissipo* um sabor todo especial, de obra de divertimento e, a um tempo, de obra de erudição, onde a ironia espreita a cada instante, e a ambiguidade entre comportamento de personagens e sentenças, literárias, e adágios, recuperados, e manejados, surge, ou surgiria, com factor marcante na caracterização da comédia *Ulissipo*. Isto, na linha de uma leitura recente que Peter Russell propunha para *La Celestina*. (Miranda, 1992:150)

Embora, se reporte, apenas a uma das obras dramáticas, a reflexão deixada por Costa Miranda sobre a *Ulysippo*, pode igualmente estender-se às outras duas comédias.

A extensão dos textos das comédias

Mas, resolvidas as questões das qualidades dramáticas e teatrais dos textos das comédias como Jorge Ferreira de Vasconcelos as escreveu, ou tal como ficaram impressas, levanta-se uma outra questão, que se prende com a realidade de um espectáculo de teatro. Uma representação com actores a dizerem um texto e um público a recepcioná-lo. Aqui, a extensão de cada uma das comédias faz colocar a pertinente pergunta: poderiam as comédias terem sido representadas na íntegra?

O comediógrafo tinha consciência da extensão das suas obras, fazendo mesmo humor, em alguns diálogos, acerca desta particularidade da sua escrita. Na *Eufrosina* (cena 2ª do III acto), a personagem Cariophilo, a propósito da redacção de uma carta, dirá a Zelotypo “eu sou de escrever comprido”. Também na *Aulegrafia* (cena 3ª do III acto) a personagem Filelfo, antes de iniciar a leitura de uma longa carta a Grasidele, adverte “se vós não soys de hũs, que toda leitura querem breve: porque lêm sem gosto”. E quando Grasidele comenta que “se fora mays curta, parecera melhor”, Filelfo apressa-se a responder-lhe “Quem vos guar a cousa de

brevue, não gosta do que lê, nem no sente”, nítida marca intertextual de humor do autor, reflectindo e tomando posição acerca do facto das suas comédias serem longas. Embora o cânone da comédia renascentista admita um texto de extensão considerável, também o próprio gosto do autor o levou deliberadamente a essa opção.

Mostrei na III Parte desta dissertação, que, na época de Jorge Ferreira de Vasconcelos, uma representação se podia estender por várias horas e até dois dias, ou mesmo, nalguns casos, três dias. Podemos imaginar que a obra poderia ser interpretada por vários elencos, dando a possibilidade de intervenção de um maior número de participantes. Uma obra seria representada em vários dias e a mesma personagem distribuída por diferentes actores, logo, tornando mais fácil a sua memorização.⁵¹⁴

Lembremos também que existe documentação sobre versões reduzidas de textos teatrais. Veja-se Sá de Miranda e as 3 versões de *Os Estrangeiros*. A versão de 1561 “era mais curta, em 25%, que a outra e muito melhor talhada para a representação cénica” (Earle, 2005:115).

Veja-se o estudo “La Celestina” na *Historia del Teatro Español* em que Nicasio Salvador Miguel dá conta de como a crítica neo-clássica, por incapacidade de compreender o que não se ajustava aos seus modelos estéticos, negou à obra o carácter dramático definindo-a como novela dialogada. Na sua opinião a percepção de uma obra como drama não depende da sua representação, mas sim, da pertença a uma tradição teatral, uma vez que “el carácter dramático de una obra no viene marcado por una determinada puesta en scena”, e que “el modo de difusión y la longitud son aspectos secundarios que no influyen en su consideración teatral”. (Salvador, 2003:151)⁵¹⁵

Enfim, trata-se de ver o problema com um outro olhar. De facto, por ausência de documentação, não sabemos se as comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos chegaram realmente a ser ou não representadas e, se sim, em que condições, embora o discurso de certas personagens aponte nesse sentido.

E hoje, poderiam estas obras ser representadas na íntegra?

Vimos que o potencial de dramaticidade e de teatralidade continua a ser um convite para se pôr em cena a enunciação, que aqui não é meramente filosófica, mas plástica,

⁵¹⁴ Outras possibilidades são sugeridas no artigo “El teatro universitario y «La Celestina»” de Alberto Castilla, onde menciona alguns exemplos oferecidos pela professora Charlotte Sterne, um dos quais é o da actuação à maneira das comédias terencianas em que o diálogo era lido por um recitador enquanto os actores actuavam em pantomima. (Castilla, 2001:521)

⁵¹⁵ A questão tem sido amplamente debatida. Para Javier Huerta Calvo, a *Celestina* corresponde ao ponto mais ambíguo entre literatura e teatro, razão pela qual o investigador optar por classificá-la como teatro. (Huerta Calvo, 1984:24)

dinâmica e sensorial. Toda ela implica, de facto, uma dupla enunciação, que é um princípio fundador do teatro. As personagens pedem um actor para lhes dar corpo e voz. E um público, para as ouvir e ver.

Todavia, a extensão dos textos, tal como os conhecemos, parece colocar um problema quase intransponível, levantando grandes dificuldades à partida, não só aos actores, pela necessidade de memorização de um texto tão grande, mas também à capacidade de recepção do público, que hoje se habituou a um tempo substancialmente mais curto de representação. Mas, se fossem encontradas circunstâncias especiais de produção, seria possível ver estes textos representados na sua totalidade e todos nós descobriríamos, ainda assim, um prodigioso texto em cena. O actor teria a oportunidade de explorar até à exaustão o artefício e a acção da palavra, dando a ver e ouvir as múltiplas estratégias e caminhos utilizados pelo comediógrafo para levar a sua ideia a um bom fim.⁵¹⁶

E estas comédias, podem ser um espectáculo teatral?

Em minha opinião, podem! pois encontra-se, de facto, teatralidade em todo o texto. Dito de outro modo, todo o texto contribui para a cena, está justificado cenicamente, e tem todas as qualidades para poder ser representado.

Não obstante, pelas condições concretas de produção teatral, para a apresentação de uma obra desta envergadura é óbvia e aceitável a tendência para uma redução do texto, cuja opção dramaturgica será apenas uma, entre miríades de hipóteses, privilegiando este ou aquele aspecto, conforme a escolha do dramaturgista e do encenador.

Foi essa, precisamente, a experiência que tive ao pôr em cena a *Comedia Eufrosina* na Igreja do Convento dos Inglesinhos, em Lisboa, no ano 1995, a *Comedia Ulysippo* no Teatro da Trindade, em Lisboa, no ano de 1997 e as leituras encenadas da *Aulegrafia*, a primeira vez integrada no programa *Os clássicos na Bulhosa* em 2008 e, na segunda, no Teatro Nacional D. Maria II, em 2009. Em 2011, é de realçar a encenação de uma versão juvenil da *Comedia Eufrosina*, com alunos da Escola de Dança do Conservatório Nacional e da Escola de Música do Conservatório Nacional. Através de um trabalho de dramaturgia que implica uma redução do texto, foram criadas versões cénicas. O que é, aliás, prática comum entre os criadores teatrais contemporâneos e até entre os dramaturgos, que muitas vezes, confiam esse trabalho ao encenador, ou o fazem eles próprios. Em última instância, há a noção de que o texto de teatro pode ser “cortado”. E assim foi sempre, como testemunha a história do teatro e a

⁵¹⁶ Lembro a propósito a experiência no Festival de Avignon, em 1987, de ser apresentado como espectáculo de honra, *Le Soulier de Satin*, de Paul Claudel, encenado por Antoine Vitez, com uma duração de 12 horas, começando o evento às 21 horas e acabando às 9 horas da manhã seguinte.

história da edição do texto dramático, ao dar-nos a conhecer versões de textos adaptados às circunstâncias da representação ou aos gostos da época. O exemplo maior é Shakespeare.

Mas poder-se-á perguntar: e essa versão continua a ser o teatro de Jorge Ferreira de Vasconcelos?

Continua, uma vez que não foram introduzidos elementos estranhos à escrita do autor, à semelhança do que tem sucedido com as conhecidas versões da *Celestina*.

E, já agora, porquê tanto preconceito em relação às comédias de Ferreira de Vasconcelos, quando a *Celestina* nos oferece um tão bom exemplo? Embora se lhe atribuam as mesmas características de novela e de texto extenso, é considerada uma obra dramática, regularmente posta em cena quer em Madrid, quer por todo o mundo, como também já o foi em Portugal no Teatro Nacional D. Maria II, ao tempo de Amélia Rey-Colaço, em 1970.⁵¹⁷ Por consequência, é mais do que legítimo reclamar o mesmo para as comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos resgatando, para o teatro, o que é do teatro.

Por fim, o argumento de que este seria sobretudo um “teatro para ser lido” não lhe retira a sua qualidade dramática, pois, qualquer obra teatral é passível de ser lida, sendo mesmo a experiência de uma leitura encenada, uma oportunidade de entrever as potencialidades cénicas de um texto. A própria récita contém em si os elementos constituintes do teatro: espaço e tempo de representação, actores/leitores e público. Numa leitura encenada, é projectada uma interpretação da personagem e um esboço de composição. Embora não exista movimentação cénica nem memorização do texto, a essência do teatro, a acção em directo, está lá.⁵¹⁸

A leitura de uma comédia escrita, segundo Ratajczak, exige do leitor a posse de uma consciência metodológica que reconheça os signos teatrais e os visualize através da sua imaginação, já que muitas vezes a dificuldade em considerá-la como sendo teatro advém do “double statut de l’oeuvre dramatique: oeuvre figée traditionnellement dans les catégories littéraires et oeuvre destinée à la réalisation théâtrale” (Ratajczak, 1986: 41).

E segundo Kowzan, Quintiliano dizia ter “plus plaisir à entendre des vers qu’à les lire” (Kowzan, 1988:363), sendo que uma boa forma de reconhecer a teatralidade de uma

⁵¹⁷ Em Madrid, no ano de 2006, tive oportunidade de assistir a duas produções, a partir do texto de *A Celestina*, apresentados pelos *Teatro Karpas* e *Teatro Espada de Madera*, mostrando que o teatro clássico é objecto de revisitações permanentes. Em Olmedo, um dos mais jovens festivais de teatro clássico, presenciei excelentes produções, nomeadamente uma produção japonesa de *La Celestina*, de Fernando de Rojas, pela KSEC ACT, que é uma companhia de teatro experimental que ao longo dos seus 28 anos de existência, tem estado sempre muito interessada pelo teatro espanhol, tanto clássico como contemporâneo. O espectáculo a que assisti foi de uma grande expressividade com uma fortíssima linguagem dramática corporal e cenoplástica.

⁵¹⁸ Exemplo desta situação foi-me dado por uma gravura holandesa do século XVII que mostra uma grande feira onde se encontra um quadro que representa um palco com panos e os retóricos a recitarem os seus textos.

obra, na ausência de condições de produção para a pôr em cena, é através de uma récita ou de uma leitura encenada, onde estão patentes as relações dialécticas entre a escrita e a oralidade, entre o texto dramático e a sua realização vocal “C’est pourquoi la lecture théâtralisée du drame s’avère très utile. Elle permet d’interpréter le théâtre à partir des modèles des actes scéniques et, en même temps, d’interpréter le théâtre à partir des structures littéraires du drame” (Ratajczak, 1986: 48).

Termino com o comentário oportuno do escritor e dramaturgo Jorge de Sena,

Os equívocos da crítica moderna acerca deste tipo de “teatro” têm sido algo lamentáveis. Da aparente irrepresentabilidade dessas peças de longas e literatas falas, que são filhas próximas ou distantes da *Tragicomédia de Calisto e Melibea*, se tem partido para julgá-las inferiores, pelos padrões do teatro realista burguês do fim do século XVIII e do século XIX; e assim se esquece que, numa peça, uma coisa é o texto impresso, para ser lido, e outra a adaptação para a cena, que pode reduzi-lo a proporções convenientes. Já neste século XX, um dos maiores dramaturgos da história do teatro teve do problema plena consciência, e chegou a indicar, nos textos impressos, quais os cortes que ele achava poderem ser feitos: é o caso de Bernard Shaw, cuja *Back to Methusalah* é uma vastíssima *Calisto e Melibea*, desde o Pai Adão à actualidade. E, sob este ponto, não há dúvida que a peça de Rojas possui uma estrutura que é sobretudo teatral, com os acidentes, as surpresas, os reconhecimentos, os clímaxes, etc., da técnica de cena. E o mesmo sucede às peças de Ferreira de Vasconcelos. (Sena, 1967:342)

Não pode haver juízo mais clarividente do que oferece aqui o autor do *Indesejado*. Assim possa vingar no futuro esse entendimento sobre o teatro de Vasconcelos. Eu pela minha parte subscrevo-o, desejando erradicar para longe o lugar comum, até porque “ingratidam nam se pode sofrer”.

V Acto

**O que eu vi no Convento dos Inglesinhos e no Teatro da Trindade
Contribuições da encenação para o estudo das comédias
de Jorge Ferreira de Vasconcelos**

Toutes ces études viennent d'esprits qui se sont placés *devant* l'oeuvre, à *l'extérieur* de l'oeuvre, de l'autre côté de la rampe, c'est-à-dire, dans la salle ou dans leur bureau d'études. Ce sont des études faites par des spectateurs, ou mieux, par des lecteurs. Toutes ces observations sont faites *de face, du dehors*, nom du *dedans*.

Mais ceux qui, sur une scène, sont chargés de faire vivre la tragédie ne sont ni juges, ni témoins, ni critiques, mais serviteurs et, le cas échéant, avocats. Leur tâche est de *servir* et au besoin de *plaider pour*. Ils doivent pour cela s'incorporer à l'oeuvre; ils doivent *l'épouser*. (Barrault, 1972:14)

La lecture du drame par le metteur en scène est quelque chose de totalement différent de la lecture du chercheur et de celle du critique. Dans son esprit de pénétration analytique il peut égaler les plus parfaites réalisations des critiques et des chercheurs. Il peut les surpasser. Mais sa lecture ne doit pas être nécessairement verbalisée. (Kelera, 1986:26)

1. Adaptação, dramaturgia e encenação da *Comedia Eufrosina*. Processo de trabalho, dificuldades e surpresas.

Todo este tempo dormiram debaixo do pó, diálogos sem rosto, gritos sem eco. Com que emoção eles foram ganhando corpo diante de mim, saltando para o palco, reclamando vida, protestando quando era preciso encurtar-lhes as falas. Não foi tarefa fácil, foi preciso tesoura e serrote para desbastar esta floresta de linguagem erudita e popular, sacrificar centenas de páginas de diálogos prodigiosos, e excessivos, escritos em *Portugues como se fosse Homero*, disparando em todas as direcções. De dez horas de espectáculo passámos para duas... Quem nos perdoará? O autor? As personagens? O digníssimo público?

Este texto, que escrevi em 1995, para o programa do espectáculo da *Comedia Eufrosina*, revela o impacto que a leitura desta comédia provocou em mim, e as questões que se me colocaram de imediato.

Falando da génese deste projecto, é de dizer que ele nasceu no dia em que recebi de Vasco Graça Moura⁵¹⁹ o seguinte desafio: Então, e porque não a *Eufrosina* ? Claro que com uma grande adaptação. Até agora, ninguém aceitou esta ideia. É uma peça colossal. Pense nisso!

Por coincidência, um amigo meu cineasta tinha em casa a edição esgotada de Eugenio Asensio. Iniciei a leitura a partir dessa edição de 1951, exemplar comprado ao alfarrabista José Maria da Costa e Silva (Almarjão) da *Livraria Histórica Ultramarina* então sita na Travessa da Queimada ao Bairro Alto. E assim comecei a ler a *Eufrosina*. É de referir que nunca tinha ouvido falar de Jorge Ferreira de Vasconcelos ou do seu teatro, ou se tinha ouvido, nunca me tinha chamado a atenção.

Quando vi o tamanho da obra, pensei que se tratava de uma brincadeira, provocada pela minha tendência para peregrinações cénico-literárias. Lembrava-me que me haviam falado da necessidade de uma adaptação mas, o que é um facto, é que, à partida, nem sequer percebia a maior parte do que estava ali escrito. Tudo era difícil: o tamanho de letra minúsculo, a mancha compacta do texto (sendo que das edições das três comédias, é incomparavelmente a de leitura mais fácil), a linguagem antiga e a erudição. Levei dias a ler a comédia, e amiúde me interrogava, porque é que tendo entrado numa reunião com uma proposta para encenar *A Menina e moça* tinha saído com uma encomenda para pôr em cena a *Eufrosina*?

Repito mais uma vez, que levei dias a ler a comédia. Lembro-me que lentamente ia entrando no texto. Num início de frase, numa ideia a meio de um parágrafo, num fim de uma

⁵¹⁹ Presidente da Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, ao tempo.

fala, e que a pouco e pouco iam ganhando algum sentido, o que ia alimentando gradualmente, uma crescente vontade de corresponder ao convite. Mas, cansada de letra tão minúscula, fotocopiei o livro e ampliei a letra. Inconscientemente peguei num lápis amarelo (que se viria a tornar, e que o “Jorge” me perdoe, no meu lápis azul) e comecei a sublinhar aquilo que ia percebendo, o que me sugeria ser a voz das personagens, a voz do teatro.

Devo confessar que pelas dificuldades de compreensão do texto, as primeiras incursões tinham pouco de amarelo... mas não desisti e continuei a ler a comédia. Tinha-se instalado uma espécie de luta interior, pela estranheza e dificuldade do que estava a ler. Finalmente, numa “fresca e leda madrugada”, acabei a leitura com muitas e muitas frases a amarelo, e um estranho sentimento de comoção. O desenlace da comédia tinha-me transportado para um outro lugar, para um novo ponto de partida. Confundia-se a alegria e a satisfação do dever cumprido, com a noção de ter realizado uma viagem solitária e sem bússola que chegava ao seu termo. Se não tinha uma ideia nítida daquilo a que correspondia essa viagem, nem de como poder percorrer com outros esse caminho tinha, sem dúvida alguma, a certeza de habitar paragens aprazíveis.

Excertos do texto e frases soltas, funcionavam como uma espécie de porto seguro. Algumas dessas frases eram tão vibrantes que começaram a martelar-me o cérebro. E inspirada por essas palavras fortes e belas, comecei a verbalizar uma resposta. Nomeadamente, a fala de Zelotypo, na qual se decide, depois de uma noite de angústia e vigília, a ir visitar a prima, serviu absolutamente para mostrar o meu propósito de aceitar a encomenda: “Farey jaa a minha parte sem ter conta com inconvenientes, e o que meu for a mão me viraa, (...) Por tanto eu me determino em yr verme com minha prima, não sey se serão jaa oras. Moço. Andrade”.

À medida que ia prosseguindo com novas releituras, ia simultaneamente entrando no universo cultural clássico e renascentista, conhecendo as suas referências, e tentando perceber e clarificar algumas ideias e sentidos expressos na comédia. O lápis amarelo começou a tomar cada vez mais área, alastrando pela cinzenta fotocópia. Ao mesmo tempo, as palavras iam ganhando vida, corpo e voz.

A minha aproximação ao texto, apesar das dificuldades iniciais, nunca foi a de me opôr a ele, ou a de servir-me dele, desmontando-o ou destruindo-o, de forma a torná-lo num mero pretexto onde pudesse projectar as minhas próprias fantasmagorias. Pelo contrário, a minha intenção e o processo de trabalho, foram sempre conduzidos pela vontade de respeitar a visão da obra, de a deixar respirar, revelando as situações e acções das personagens.

As primeiras impressões ficaram registadas no texto que escrevi para o dossier de produção do espectáculo, no qual procurei dar conta de algumas reflexões desse período. Dizia então que:

... a *Comedia Eufrosina* é um texto pleno de alusões mitológicas e de incontáveis ditados e provérbios, que constituem uma espécie de *potlacht* de linguagem erudita e popular de inegável valor, que a dramaturgia procurará devolver em todo o seu esplendor e beleza ao público de hoje.

O inexcusável e porque não misógino Cariophilo, o romântico e cavalheiresco Zelotypo, a preterida Silvia, a requestada e feminista Eufrosina, a atrevida Vitoria, (...), libertos da torrente caudalosa das hipérboles quinhentistas são, numa perspectiva essencialista, personagens com carne e vida própria.

Assim a acção centrar-se-á nestas motivações internas e profundas das personagens...

De facto, as personagens iam surgindo fortíssimas ante o meu olhar, mostrando ser o que diziam ser, e reclamando presença física, palco. Para além desta força e coerência, também a enunciação das personagens era impressionantemente forte. O texto que escrevi para a edição da versão cénica conta, de uma forma espontânea, a experiência que me proporcionaram as palavras de Ferreira de Vasconcelos

Não é um exagero. São mesmo quatrocentas páginas de português vertiginoso, uma selva cerrada de palavras e palavras engalfinhadas festivamente, em catadupa de parágrafos sem fim. Uma Odisseia sem Ulisses.

Seria uma brincadeira do então *anfitriónico* Comissário da CNCDP, a *negaça* para me desviar do propósito de encenar a enigmática e atribulada *Menina e Moça*, *reçanfoninando* assim do meu alegado platonismo?

Essa *Eufrosina*, linda como o oiro, com sua *çapata* amarela e *vasquinha quartapisada*, *estilava* com o *olgar quebrado* o *abemolado* Zelotypo, pretendia falar sobre o Amor, em Portugal, ocupando dezenas de horas de leitura. Em teatro nunca os parágrafos foram tão longos, o tempo das falas tão comprido, para que as personagens declarassem *alfim* a sua *tençam*! Mas, *bofé*, porque me estaria a mim destinado esse “prato esquisito para gramáticos, um couto para dicionaristas y uma mina para investigadores de usos e costumes da época”?

Foi pois suando-me o *topete* que destilei esse “prato esquisito” em dias e dias de leitura interminável. Entre os sentimentos de cruz e delícia, passei-me encantada por aquelas páginas “que raros terão a coragem para penetrar” e em solilóquios revoltados, *dissingulei* a *cambadela* e assim como que *venialmente despachada*, *transportada* na *señora Eufrosina como Argos no Caduceu de Mercurio*, comecei o trabalho de desbaste, *revolvendo* o *centafolho* a tão intrincado texto.

Eram tantas as recorrências mitológicas, literárias, provérbios, todo um mundo de anexins, que achei melhor, não me fossem os Deuses cair em cima, confrontar-me e partilhar essa responsabilidade. Assim *si memini*, sem mais *perlongas malencónicas* convidei *de jure* a Rosário Laureano Santos, a entrar em tão *abemolada carraca*. A Rua da Paz sede de entusiásticos *rangues rangues* foi também palco de divertidas e estóicas sessões de trabalho, e, tudo à custa do latim das personagens e da prosa imparável de Jorge Ferreira de Vasconcelos.

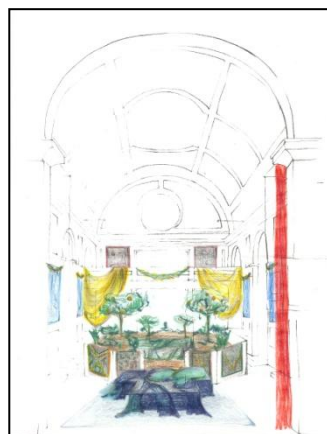
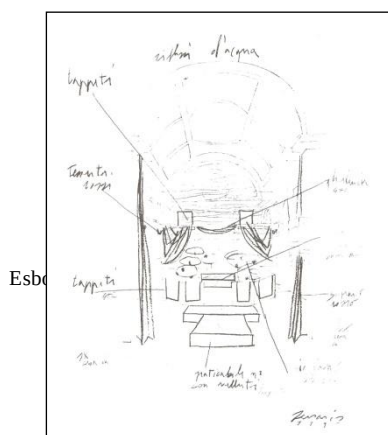
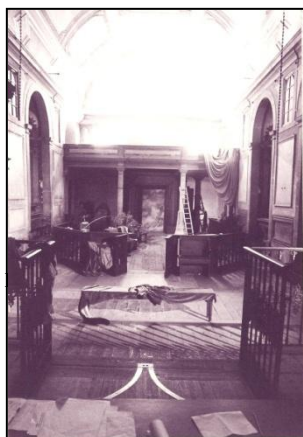
Já atrás referi que paralelamente ao trabalho de “desbaste” do texto, ia estudando o Renascimento português. Foi sobretudo a partir da pintura e de gravuras da época, sobretudo a

italiana, é que foi sendo criado o imaginário do espectáculo. Um dos pintores eleitos foi Ticiano, embora certas imagens alegóricas de Boticelli assentassem como uma luva à protagonista da comédia. Júlio Martín, um dos actores que entrava no projecto para interpretar o papel de Zelotypo, sabendo que eu estava à procura de alguém para conceber a cenografia, falou-me do Marco Ferraris, um jovem cenógrafo, natural de Veneza, que estava a estudar nesse momento no nosso país. Nem de propósito.

Na primeira conversa que tivémos, mencionei que queria fazer um espectáculo que transportasse o público para aquela época. Tinha alguns espaços cénicos em mente: queria um jardim com flores e frutos, que transmitisse uma sensação de frescura, com sedas, linhos e também cor e sensualidade. Queria uma forte presença da beleza e da harmonia das formas. Habituada a trabalhar em espaços não convencionais, tinha conseguido desta vez, a Igreja do Convento dos Inglesinhos, que eu já conhecia, pois tinha aí apresentado outros espectáculos.

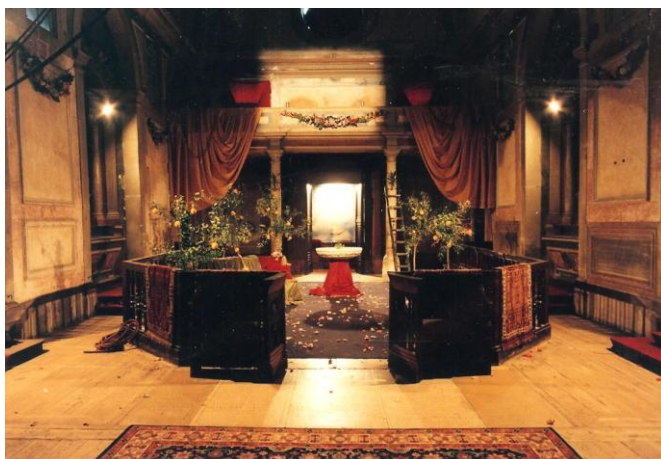
Começámos por visitar em conjunto o Museu de Arte Antiga de Lisboa, e falámos sobre a revolução da perspectiva na pintura e, consequentemente, na cenografia renascentista. Essa mesma conversa viria a ser projectada, num esboço do espaço cénico, que ficou editado no programa do espectáculo.

Sugeri inverter a orientação natural da igreja pois, conhecendo bem o espaço, achava que a perspectiva do espectáculo a partir da capela-mor, seria para o público muito mais interessante. Olhando da zona do altar para a nave da igreja com a porta de entrada/saída para o exterior ao fundo, sobre ela o coro alto, sustentado por duas colunas, e a presença de volumes laterais, próprios da arquitectura interior, davam uma ideia perfeita de profundidade e de perspectiva, que se aproximava das gravuras que conhecia do teatro renascentista. No lugar normalmente reservado aos crentes, criou-se o jardim da Eufrosina e da Silvia de Sousa. Para isso, o chão foi atapetado, colocou-se ali um antigo banco da igreja, coberto com panos adamascados, cinco laranjeiras e, no meio, uma fonte, que iria ter, no final do espectáculo, uma função celebrativa da vitória do amor, escolhido livremente.



Segundo as indicações dadas pelo texto da comédia, tinha também imaginado o espaço cénico da casa de Zelotypo, da casa de Cariophilo, a casa de Eufrosina, e os espaços exteriores junto ao rio. No entanto, ficavam problemas para resolver. Por exemplo, como criar os interiores das casas dos dois jovens cortesãos, a rua aonde muitas das personagens se cruzavam, como os criados, as moças do rio e a alcoviteira Philtra?

Nos Inglesinhos, demarcaram-se os diferentes espaços cénicos, de acordo com a própria igreja. O jardim das jovens, já tinha sido definido. Mais próximo da bancada do público (situada no espaço do altar, ocupando praticamente metade da igreja), convencionou-se ser o espaço da rua. À esquerda, na zona do órgão da Igreja, a casa de Zelotypo e, à direita, num periclitante jogo de equilíbrio sob um estreito varandim, com a ajuda de uma corda, a casa de Cariophilo.

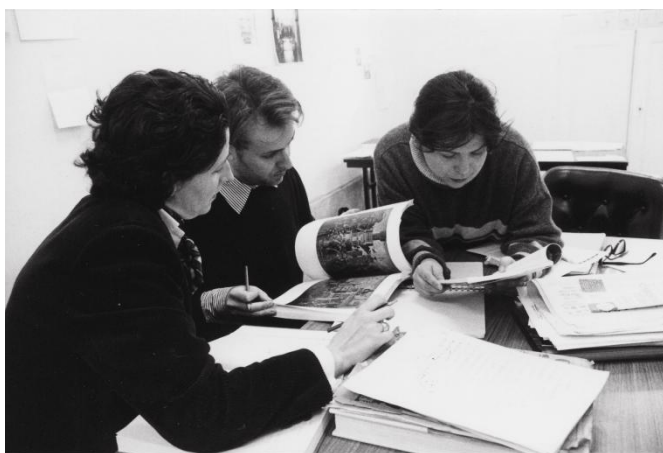


Interior da Igreja do Convento dos Inglesinhos após a intervenção cenográfica de Marco Ferraris

O cenógrafo concretizou em esboço o resultado das nossas conversas, tendo sempre em conta o melhor aproveitamento possível do espaço.

O espaço da igreja foi cruzado com o espaço referido no texto da comédia e com as gravuras conhecidas sobre a *scena cómica*, e o resultado final permitiu incorporar e mostrar ao público, todo um imaginário cénico de forte impacto. A ilusão cómica fez o resto.

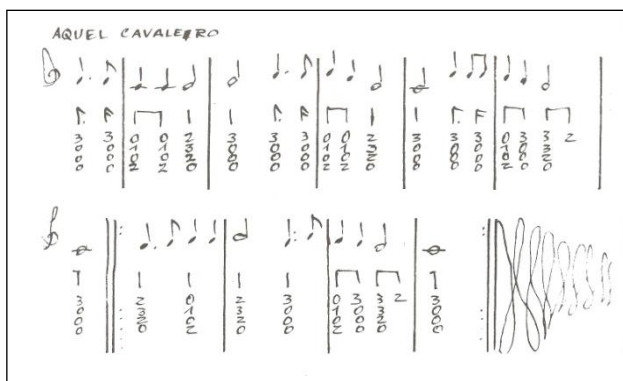
Quanto aos figurinos, o processo foi idêntico. O trabalho com os dois figurinistas, Sílvia Perloiro e José António Tenente, começou também por uma série de pesquisas de



Sílvia Perloiro, José António Tenente e Silvina Pereira

imagens da pintura renascentista. Tomámos evidentemente em atenção algumas descrições que estão presentes no texto, pois é reconhecida a presença de descrições veristas de vestuário e de joalharia na obra de Ferreira de Vasconcelos, quer nas comédias, como no seu romance de cavalarias. Mas, embora sendo possível fazer um

Em relação à música, optei desde o início por convidar o compositor Pedro Caldeira Cabral. A música antiga ecoava nos meus ouvidos enquanto lia o texto, e queria que estivesse presente como marca da época e dos ritmos renascentista de intimidade e de festa. Escrevia ele no seu texto do programa do espectáculo que:



Assim a encontramos na obra de Juan del Encina ou em Gil Vicente, embora neste autor com maior presença e papel mais destacado do que no primeiro, e também neste belíssimo texto de Jorge Ferreira de Vasconcelos, a *Comedia Eufrosina*.

Também a opção dramaturgica procurou assegurar que as personagens pudessem falar o mais possível, caracterizar-se o mais possível, apesar dos cortes no texto necessários à melhor recepção do espectáculo por parte do público. Digamos que o lápis amarelo só agiu por determinação das contingências do fazer teatro, hoje, que implica uma duração entre 2 a 3 horas de espectáculo, fio de intriga e de acção simples e claro, bem como certa economia “aristotélica” que não se coaduna com a largueza de discurso e a liberdade na construção de acção e de situações presentes nas comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos. No entanto, sublinho que o desbaste do texto, que originou sucessivas versões, não se deveu à sua falta de potencialidade teatral, mas sim à pretensão de concretizar um modelo de espectáculo assente nas condições actuais da produção e da recepção teatral.

Passando para um outro nível do processo de trabalho, são de referir alguns aspectos específicos do texto da *Eufrosina*. Por exemplo, a primeira leitura de mesa mostrou algumas das dificuldades com que nos depararíamos no trabalho com o texto. Se, por um lado, parecia quase “estrangeiro”, por outro, as catadupas de frases e as tiradas longas, produziam nos actores um impacto fortíssimo, mesmo nos trechos de mais difícil compreensão. O significativo impunha-se, parecendo ser mais forte que o significado. O império poderoso da

palavra enunciada era desafiado pelo som igualmente pujante do verbo. Por isso, não fazia sentido não optar por aquela sonoridade antiga, de colorido tão expressivo, aproximando-o à fonética da nossa época.

A sonoridade dessas palavras na boca dos actores - nas nossas bocas, dada a minha condição de encenadora e de actriz -, eram um desafio constante para o jogo cénico e um deleite para os ouvidos. Era mel e música, flores e frutos. Música de câmara. Dizer e ouvir esse texto foi, para todos nós, um deslumbramento, por vezes encantatório, electrizante, e outras vezes, simplesmente hilariante. Os actores reagiram com imenso prazer e riam-se por não conseguirem ler à primeira determinadas palavras. Sendo antigas, eram novas em sonoridade e, para complicar mais a situação, de significado desconhecido, pelo que íamos lutando em várias frentes, corpo a corpo, palavra a palavra, com a prosa imparável e sempre vitoriosa de Jorge Ferreira de Vasconcelos. Impôs-se a obrigação de reconhecer que muito engenho e arte seriam necessários para estarmos à altura de representar esse texto.



Paulo Matos

As falas das personagens tinham uma energia hipnotizadora e tornaram-se suficientemente dialogantes e desafiantes para a nossa contemporaneidade. E havia que passar a vivência dessa experiência ao espectador. Através da palavra iam-se abrindo novas portas de saber, de pensamentos, uma outra visão sensível e estética da nossa história e da natureza humana. Finalmente, o erotismo presente nos diálogos amorosos, assim como os duplos sentidos, a troça, o sarcasmo, e o prazer de dizer palavras ora jocosas, ora belas, provocaram uma permanente boa disposição nos ensaios, que resultava da enunciação de um texto inteligente e expressivo. A plasticidade e musicalidade impressionante das palavras e o ritmo que impunham revelaram, logo nas primeiras sessões de trabalho de leitura de mesa, um potencial incrível e verdadeiramente teatral.



Silvina Pereira

Para dar a ver o que era enunciado no texto foi necessário criar todo um conjunto de propostas cénicas. Se o primeiro desafio da encenação, depois do trabalho de dramaturgia, foi aproximar este universo teatral à equipa artística, tornou-se depois necessário concretizar e comunicar através das acções

das personagens em cena, a representação de um imaginário teatral completamente desconhecido. Não creio ser muito arriscado dizer que o público nunca tinha visto este renascimento português em cena.

O levantamento das cenas, das personagens e das relações entre elas, foi tomando forma através das acções e do jogo teatral. Se em algumas situações a eloquência do diálogo e o jogo das personagens funcionavam dramaticamente no espaço cenográfico proposto (casa de Zelotypo e jardim de Eufrosina), havia outras que sugeriam, para a nossa sensibilidade contemporânea, a presença de outros apontamentos cenográficos que enriquecessem o jogo cénico. Foi o que se passou, por exemplo, com Cariophilo, que residia num estreito varandim, seguro apenas por uma corda náutica/manuelina, feita de experiência da vida, e habitando o seu poleiro como um exímio equilibrista das pulsões ardentes das paixões humanas.



Esmeralda Veloso e Eva Cabral
rio.

Foi também o que aconteceu com a cena das lavadeiras na qual, a introdução de uma simples corda e de alguns lençóis, instalou uma possibilidade sedutora de visibilidade e de ocultação das personagens através do estendal, que reenviava imediatamente o espectador para um cenário fresco e jovial de moços e moças à beira-

Para sublinhar a condição de dependência da mulher em relação à sorte do seu destino, foi usado um baloiço, suspenso do alto do tecto da igreja, o qual permitiu mostrar, com movimento e jovial graciosidade, a gravidade das decisões femininas de atender ou não ao amor proposto, e as profundas tensões existentes na peça entre o ideal ardentemente desejado e o real resignadamente assumido.

Um exemplo de outra ordem mas igualmente demonstrativo da tremenda versatilidade dramática deste texto, encontra-se quase no fim da comédia, no V acto, quando é chegado o momento da resolução do drama. Duas personagens, com posições antagónicas, animam um debate de ideias e de valores. A situação dramática adensa-se, exigindo inesperadamente um ambiente de profundidade e de gravidade nunca então usado até aí.



Silvina Pereira

A situação é a seguinte. Dom Carlos, o pai de Eufrosina, encontra-se perante a difícil decisão de se ver obrigado, por uma questão de honra, a castigar a filha, sabendo de antemão que assim a irá perder. Philotimo, um seu amigo, vem oferecer-lhe uma outra saída: perdoá-la, aceitando o casamento secreto que esta fez sem o seu consentimento e, desse modo, recuperá-la, e



Acácio Martins e João Didelet

ganhar também um genro como filho. Philotimo quer ajudar os dois jovens e fazer compreender ao pai que o perdão é a melhor solução, dando-lhe argumentos para que este aceite e perdoe a escolha da filha, não decidindo segundo as normas morais vigentes, mas segundo o seu próprio coração, uma saída completamente distinta da aconselhada pelo Doctor Carrasco, que propusera drásticas acções punitivas contra o par de amorosos. A personagem de Dom Carlos encontra-se num dilema, e tem que escolher (e aqui se encontra uma das teses da comédia, o valor do livre arbítrio, tão celebrado pelos humanistas, nomeadamente por Erasmo no seu "De libero arbitrio diatribe sive collatio" em 1524), o melhor caminho a tomar.

Como, para a realização do espectáculo, havia menos actores que o número de personagens, coube ao actor João Didelet, que até esse momento tinha representado o criado Andrade, (encarnando o tipo de criado ladino, velhaco e trocista que indirectamente está envolvido no bom ou mau sucesso dos amores do amo), interpretar também o papel de pai de Eufrosina. E, o actor, que até ali tinha tido um registo cómico representando a personagem do criado, viu-se confrontado, na pele desta nova personagem, com exigências de concentração e de interioridade distintas.

Eu encontrava-me em cena, na dupla condição de actriz, na marcação de Silvia de Sousa, que acabava de ter sido expulsa da convivência com Eufrosina, e de encenadora, atenta ao desenrolar geral da acção e das marcações. Havia algum barulho nos bastidores porque, simultaneamente ao ensaio, decorria a montagem da cenografia e havia alguma desatenção por parte dos actores que não estavam em cena. Subitamente, a voz do actor subiu, reclamando silêncio para poder prosseguir a sua improvisação e para conseguir concentrar-se. Assisti, naquele momento, à convocação, e à encarnação da personagem Dom Carlos. Uma gravidade que exigia respeito e silêncio. A personagem, no momento de viragem da peça, estava definitivamente a impôr-se, no seu coerente e necessário registo, sério e austero.

Toda esta cena se passava num local da igreja em que, sob os seus pés, havia túmulos, com lages de mármore polido pelo desgaste do tempo. Agora, aqueles dois actores pisavam solo sagrado. Naquele cruzamento entre a vida e a morte, entre passado e presente, entre "pó

que jaz e pó que anda”, nas expressivas palavras do Padre António Vieira, em que vida e Arte se sobrepunham, senti calafrios, e uma forte comoção.

A potencialidade teatral da comédia foi evidente, também, na dupla Zelotypo e Cariophilo, interpretadas por Júlio Martín e Paulo Matos. A segunda personagem evidenciou-se, desde logo, como uma grande criação do autor, como já tive oportunidade de dizer, um vibrante Don Juan “avant la lettre”: o jovem cortesão Cariophilo. O actor, à medida que dizia o texto, inchava como um pavão, fazendo gravitar tudo e todos

à sua volta. A personagem foi, literalmente, tomando



Paulo Matos



Júlio Martín

conta do actor. Todo ele se insuflava ao dizer aquele seu texto, produzindo momentos hilariantes em cena. Cariophilo, pela sua natureza, quer empurrar a acção, e acaba de facto por fazê-lo, em oposição ao melancólico Zelotypo. O confronto entre esta personagem do amor “activo” *versus* o “passivo” é muito teatral. E desconfiamos que o próprio autor se divertiu muito ao pôr em confronto e em situação, estas duas posições antagónicas, em extremar as suas posições, embora a crítica literária nunca tenha visto aqui um confronto, mas, como sabemos, “il s’agit du décalage existant entre la critique littéraire et la critique

dramatique: deux façons de lire le texte théâtral”. (Stäuble, 1986: 29)

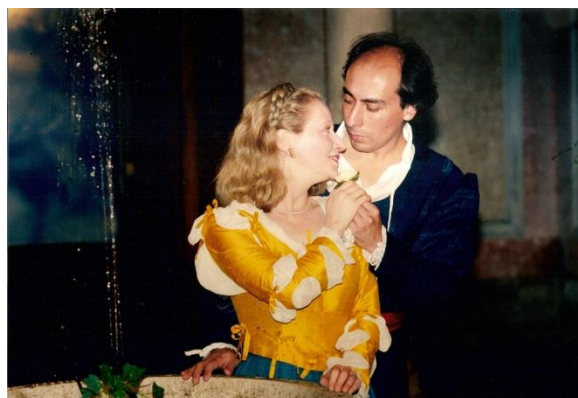
Encontramos nesta cena 7ª do II acto, duas motivações para o autor da comédia. Por um lado, criar um conflito “dramático” e, por outro, iniciar uma cena de tensão máxima, um momento de pico na representação teatral. É interessante assinalar a forma elegante como, através do discurso (retórica) da persuasão e da força da razão o dramaturgo sustém o conflito. A tensão está presente, mas é “empacotada” e suspensa, como que por magia, a partir do momento em que uma das personagens, o cortesão Cariophilo, remata a conversa dizendo “fique assi a questão, pois cada homem tem seu costume, e quantos homens tantas openiões”, dando contudo a entender, implícitamente, que o seu desenvolvimento poderia ter sido completamente diferente, resultando daí obviamente uma outra relação de forças e um outro desenlace na cena.

É de referir que este conflito imanente e latente entre as personagens, impregna toda a obra, carregando-a com uma imensa força teatral, que irrompe em síntese de apoteose e alegria festiva, na dança final celebrativa do casamento de Zelotypo e Eufrosina.

Resta dizer que as comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos não tinham, até este espectáculo, nenhum passado cénico. Não havia nenhuma memória de espectáculo, nem caminhos percorridos que ajudassem a clarificar as linhas de força presentes na obra, que permitisse potenciar e explicitar a riqueza da teatralidade da *Eufrosina*.



Júlio Martín, Silvina Pereira e Isabel Fernandes



Júlio Martín e Isabel Fernandes

Não havendo lastro de experiência de pôr em cena esta comédia, também não existia qualquer imaginário teatral construído para aquelas personagens. Nesse sentido, o termo “descoberta” reiteradamente utilizado em relação à apresentação da obra, fazia todo o sentido, pois tratou-se, de facto, da descoberta do que fomos, e do que provavelmente continuamos a ser, teatralmente falando. Esse reconhecimento estético revelou-se uma experiência forte e estruturante.

1.1. Ficha artística

Comedia Eufrosina

Autor: **Jorge Ferreira Vasconcelos**

Adaptação : **Silvina Pereira e Rosário Laureano Santos**

Dramaturgia e encenação: **Silvina Pereira**

Cenografia: **Marco Ferraris**

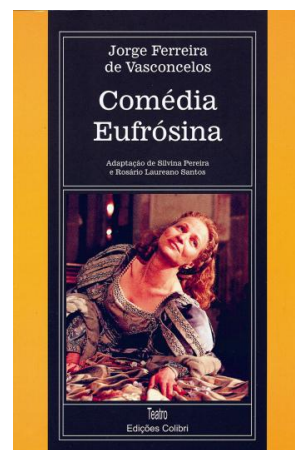
Figurinos : **José António Tenente e Sílvia Perloiro**

Direcção musical : **Pedro Caldeira Cabral**

Luzes: **Paulo Graça**

Personagens e Intérpretes: João D’Espera Deus, Galindo e Philotimo - **Augusto Portela**;
Zelotypo - **Júlio Martín**, Cariophilo - **Paulo Matos**, Philtra e Andresa - **Esmeralda Veloso**, Andrade e Dom Carlos - **João Didelet**, Vitoria - **Eva Cabral**,
Estudante e Doutor Carrasco - **Acácio Martins**, Silvia de Sousa - **Silvina Pereira**,
Eufrosina - **Isabel Fernandes**

Estreado a 27 de Março de 1995 na Igreja do Convento dos Inglesinhos, Lisboa



Capa da edição da versão cénica
Ed. Colibri

2. Adaptação, dramaturgia e encenação da *Comedia Ulysippo*. Processo de trabalho, dificuldades e surpresas

Após a feliz experiência da encenação da *Comedia Eufrosina* em 1995, tive vontade de conhecer as outras duas comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos, nomeadamente a que tinha por título *Comedia Ulysippo*. Na verdade, como já foi mostrado, tanto a *Ulysippo* como a *Aulegrafia* eram de uma maneira geral, muito menos referidas e conhecidas do que a *Eufrosina*, e a crítica literária insistia igualmente na ausência de qualidades dramáticas e teatrais em qualquer uma delas.

Quis ler a *Comedia Ulysippo* mas, mais uma vez, não encontrei nenhuma edição recente do texto. Percebi que só através de duas edições, uma seiscentista e outra oitocentista, é que poderia ler a obra. Dirigi-me à Biblioteca Nacional e procurei um exemplar, tendo acertado com a melhor edição, a de Pedro Craesbeeck de 1618. Mas, para poder aceder a essa edição, encontrei-me na situação nova, de ter que ler um texto muito difícil, a partir de um micro-filme na Sala dos Reservados da Biblioteca. Uma aventura! Como poderia eu saber, dessa forma, que texto era aquele? As dificuldades de leitura naquela máquina tão pouco funcional e convidativa, com uma mancha de impressão tão pouco nítida, faziam com que tudo fosse a favor de uma desistência. Eu queria simplesmente ler e manusear o texto em papel e, para o conseguir, tive que vencer dificuldades burocráticas acrescidas, justificar um pedido de fotocópias do texto integral, e mentalizar-me a esperar algum tempo até o ter nas minhas mãos.

Entretanto, impaciente e curiosa, peregrinei mais uma vez pelos meus amigos alfarrabistas, até que encontrei a edição oitocentista de Bento José de Sousa Farinha e comprei-a. Fotocopiei o texto, e repeti o mesmo processo que tinha feito com a *Eufrosina*. Quando terminei a leitura, verifiquei que não concordava absolutamente nada com a opinião que a crítica tinha difundido sobre a comédia, e decidi-me a conseguir todos os meios necessários, para pôr em cena a *Ulysippo*. A ocasião era propícia, pois decorria o ano de 1998, em que se iriam comemorar os 850 anos da fundação da cidade de Lisboa. No dossier de produção do espectáculo escrevi que,

Dizer que não há teatro português é um lugar comum; reafirmar esse lugar comum é quantas vezes sintoma de ignorância e preguiça e recusa de um trabalho sério, metódico e profundo sobre as fontes da nossa literatura. Quantas outras obras clássicas, tão antigas e tão modernas, estarão injustamente ausentes e esquecidas dos nossos palcos e da nossa memória.

Agora a encenação da *Ulysippo* será um reencontro com Jorge Ferreira de Vasconcelos que espero tão feliz quanto a *Eufrosina* o foi. Já não se tratará dos amores à beira do Mondego, mas sim de uma intriga de amores lisboetas do séc. XVI. Entre beatas, alcoviteiras, galantes, parasitas, galarozes e rufiões uma comédia animada de bons e maus costumes, “uma pintura humana e risonha da vida lisboeta” quinhentista, no dizer de Gustavo Matos Sequeira.

Para esta *Ulysippo*, seguirei na encenação o original do autor, mantendo a mesma estrutura e riqueza vocabular que constituem uma espécie de “potlacht” de linguagem erudita e popular de inegável valor que a dramaturgia procurará devolver em todo o seu esplendor e beleza ao público de hoje.

No texto do programa dizia que para a encenação da *Comedia Ulysippo* seguia a edição mais antiga, a de 1618, visto a primeira estar desaparecida. Especificava a minha opção por encenar o texto original, distanciando-me completamente da escolha feita 50 anos antes, aquando da efeméride dos 800 anos da fundação da cidade de Lisboa, pelo ilustre ulissiponense que a apresentou em jeito de récita de gala no Teatro Nacional, numa adaptação livre. Dizia eu que,

Não se trata pois de uma adaptação livre a partir do texto do autor como foi a experiência de Gustavo Matos Sequeira, que não acreditando nas virtualidades do texto que o inspirou se atirou à criação de um outro texto, que não ficou para a história, a que chamou *Lisboa*. Vai-vos agora endereçada a *Ulysippo* de Jorge Ferreira de Vasconcelos.

Pareciam-me também evidentes, a pertinência e a actualidade de alguns dos temas enunciados na obra. Falando sobre o espectáculo, escrevia na *Introdução* à edição da versão cénica que,

A *Comédia Ulysippo* é a história antiga e moderna dos lisboetas, afinal temos todos donde sair. Ulysippo é o nosso pai devasso e hipócrita, Philotecnia é a nossa mãe submissa e indulgente, Hypólito é o nosso irmão estroina e boémio, Tenolvia a nossa irmã fútil e vaidosa, o resto são galos da Índia a atirar para proxenetas, oportunistas e arruaceiros, toda uma *turba multa* vivendo à custa uns dos outros.

A cobiça dos ricos, o oportunismo dos menos ricos, a irresponsabilidade masculina e indulgência feminina, a preguiça e vaidade generalizadas, o poder do dinheiro que tudo corrompe e a má natureza do Homem que se encarrega do resto fazem desta obra, uma comédia, às vezes não tão bem disposta como o género sugere. É que o autor não poupa ninguém. Só o Amor “principal capitão do mundo, sustentador e conservador da geração humana”, a religião e os valores morais, podem salvar a humanidade.

Para ele, Portugal vivendo na indigência, à custa do dinheiro fácil do comércio com a Ásia, enche os bolsos dos burgueses de uma forma rápida e perversa. Depois, parasitas, rufiões, cortesãs, mancebas e mancebos, todos bailavam na mesma dança, *e tinha-lhe sua música*.

Quiçá os lisboetas de hoje não diferem assim tanto dos seus irmãos de Quinhentos. Diz o ensaísta Eduardo Lourenço, que *somos pobres com mentalidade de ricos*, já o éramos pelos vistos. Ontem brocados e cristais de Veneza, hoje, feira de vaidades do nosso tempo.

Insisto em dar a conhecer o teatro de Jorge Ferreira de Vasconcelos, em libertar para a cena as suas comédias, e ganhar-lhe espectadores merecidos, em divulgar agora em

edição, de uma maneira acessível a um público de hoje, a sua obra, quer tenha sido pensada remotamente para um palco, declamações públicas, ou para a clausura de uma biblioteca. O esquecido Jorge Ferreira de Vasconcelos é um dos maiores dramaturgos portugueses.

Vivemos um tempo de falta de tempo. Mercúrio no prólogo, a pedido do autor, pede o favor do público para ver e ouvir o seu texto. Faço minhas as suas palavras. Tempo e paciência para ver e ouvir em cena, pela primeira vez, a segunda comédia de uma trilogia de ouro, de um Autor que é um caso fulgurante do Teatro Português.

Em nota de rodapé, prometia ao público a apresentação da *Comedia Aulegrafia*, prevendo a sua produção pelo Teatro Maizum, para o ano 2000. Foi uma promessa que, no entanto, ainda não consegui concretizar.

Quanto ao processo de adaptação do texto para a cena, foi similar àquele que se verificou com a *Eufrosina*. A dificuldade foi no entanto acrescida, pois o trabalho desenrolou-se a partir da impressão seiscentista. Também neste caso a 1ª versão do texto correspondia a cerca de 3 horas de leitura. Durante os ensaios de mesa, e ouvindo os actores a ler em voz alta, foi possível pôr em evidência os elementos mais teatrais da obra, e acabando por alcançar uma versão com 2 horas de texto lido. Mais uma vez, este foi um critério que nada teve a ver com a potencialidade teatral do texto, mas com o paradigma de espectáculo em vigor nos nossos teatros.

Na *Ulysippo* o elenco era, de uma maneira em geral, mais jovem, sem experiência de leitura e de representação de teatro clássico, e sem referências culturais da época, o que exigiu tempos de estudo e de preparação física e vocal, de postura e de dicção intensos e prolongados, incompatíveis com os tempos “normais” de ensaios para a produção de um espectáculo.



Elisa Ferreira, Amílcar Azenha e Isabel Fernandes

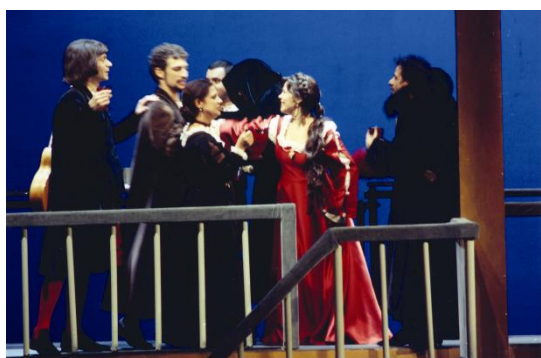
O trabalho com a equipa artística, apesar de diferente da *Eufrosina*, seguiu no entanto a mesma metodologia de investigação. Os objectivos eram, porém, diferentes. Se na *Eufrosina* tinha desejado uma viagem pelo renascimento português, na *Ulysippo* o desafio era criar uma tensão dialogante entre a sociedade lisboeta de então e a de agora. Apenas os figurinos de Stefanie Flörke foram trabalhados a partir do estudo dos vestidos e trajes do século XVI, inspirados pela pintura flamenga e italiana. A música foi uma criação original do compositor Rui Luis Pereira, que introduziu uma confluência de sonoridades, de diversas origens culturais, evocativas da identidade de Lisboa, e inspiradoras de múltiplos ambientes.

O cenógrafo teve que criar uma proposta cénica, a partir do palco à italiana do Teatro da Trindade, que reenviasse os espectadores para a cidade das sete colinas. Com esse propósito, o arquitecto José António Cardoso, concebeu uma estrutura em altura, em cujo cimo figuravam duas casas. Uma estrutura vertical, sem paredes, de tal forma que a luz e o olhar dos espectadores trespassavam o espaço e os interiores.



Plano superior: Augusto Portela, João Maria Pinto e Silvina Pereira
Plano inferior: Fernando Ferreira, Helder Gamboa, Rogério Jacques e Rui Pedro Cardoso

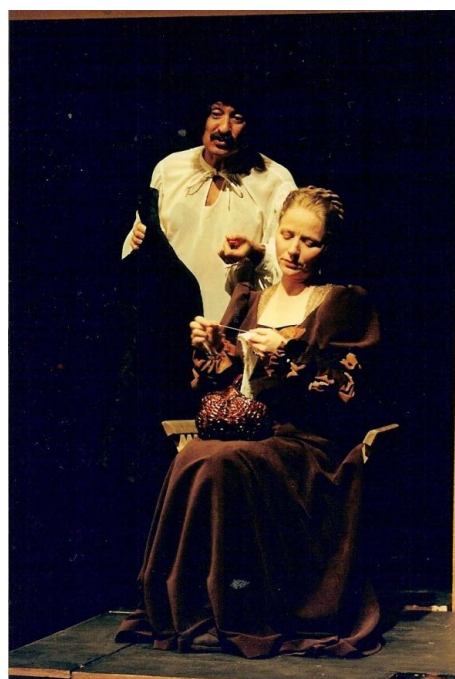
À direita do público situava-se a casa do cidadão Ulysippo, com um patamar situado praticamente ao nível do solo, e um outro piso superior, onde decorriam as cenas de interior com suas filhas. À esquerda ficava a casa de Florença/Macarena, que também tinha uma escadaria exterior permitindo aceder ao 1º andar. Ao meio, a casa dos dois mancebos amantes e pretendentes das filhas de Ulysippo.



Augusto Portela, Amílcar Azenha, Esmeralda Veloso, Helder Gamboa, Fernando Ferreira, Silvina Pereira e Rogério Jacques



Esmeralda Veloso, Fernando Ferreira e Rui Pedro Cardoso

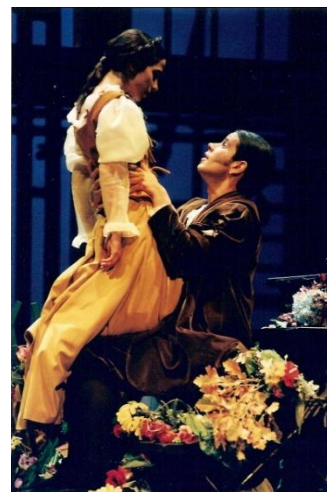


João Maria Pinto e Isabel Fernandes

Algumas das personagens apareciam ainda vindas do alçapão, do sub-palco e todo o conjunto dava a ideia da própria cidade, construída em diferentes planos. O azul projectado no ciclorama ao fundo, dava profundidade ao espaço cénico, e evocava a singular luminosidade do céu de Lisboa.

Um dos aspectos que mais me atraíu nesta comédia, foi a memória e o imaginário que nela se encontrava. Aquela era a Lisboa de quinhentos. Mas, aquelas ruas e locais ainda hoje podem ser pisadas e visitados, aqueles galãs e aqueles vícios lisboetas, ainda se podem encontrar nos nossos dias. Poder seguir aqueles raciocínios e estratégias de sobrevivência e engano com quase 450 anos de existência (a comédia deverá ter sido publicada entre 1556 e 1560), e descobrir que por detrás daquelas roupagens quinhentistas há uma modernidade impressionante, foi uma experiência extraordinariamente inspiradora.

A leitura do texto, a marcação, a implantação cénica seguiram de perto a metodologia já adoptada na encenação da *Eufrosina* e, de novo aqui, o texto foi revelando as suas potencialidades teatrais, quer na descoberta da identidade cénica das personagens, quer no “levantar” das acções e das situações que constituem a intriga da *Ulysippo*.



Elisa Ferreira e Rui Pedro Cardoso



Plano superior: Augusto Portela e Amílca Azenha
Plano Inferior: Rui Pedro Cardoso, Silvina Pereira, Isabel Fernandes João Maria Pinto, Helder Gamboa e Eva Cabral

1.1. Ficha artística

Comedia Ulysippo

Autor: **Jorge Ferreira Vasconcelos**

Adaptação: **Silvina Pereira e Rosário Laureano Santos**

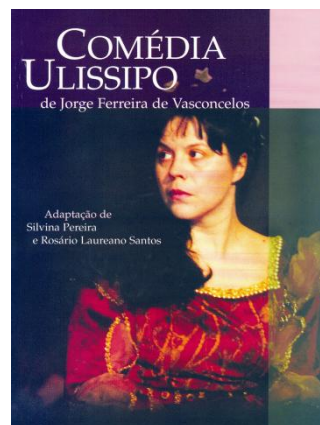
Dramaturgia e encenação: **Silvina Pereira**

Cenografia: **José António Cardoso**

Figurinos: **Stefanie Flörk**

Música: **Rui Luís Pereira**

Luzes: **Clemente Cuba**



Capa da edição da versão cénica
Ed. Teatro Maizum

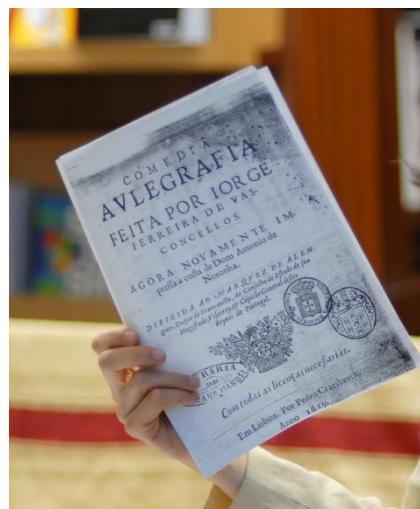
Personagens e Intérpretes: Mercurio, Parasito e Astolfo - **Augusto Portela**, Ulysippo e Crisophilo - **João Maria Pinto**, Philotecnia - **Isabel Fernandes**, Tenolvía, Gracia e Sevilhana - **Eva Cabral**, Glicería - **Elisa Ferreira**, Hypolito - **Amílcar Azenha**, Florença e Solisa - **Silvina Pereira**, Macarena e Constança D'Ornelas - **Esmeralda Veloso**, Otaniam e Fragoso - **Rui Pedro Cardoso**, Fileno e Mucio - **Rogério Jacques**, Regio - **Fernando Ferreira**, Alcino - **Rui Sérgio**

Co-Produção: Teatro Maizum, Inatel/Teatro da Trindade e Teatro Nacional D. Maria II

Espectáculo integrado nas Comemorações dos 850 Anos da Tomada de Lisboa

Estreado no dia 18 de Dezembro de 1997, no Teatro da Trindade em Lisboa

3. A *Comedia Aulegrafia*: Uma experiência artística em curso.



Depois da estreia da *Comédia Eufrosina*, a 27 de Março de 1995, na Igreja do Convento dos Inglesinhos, integrada nas Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, que se revelou ser uma descoberta feliz, reconhecida pela crítica e pelo público, e depois de ter estreado a *Comedia Ulysippo*, a 18 de Dezembro de 1997, no Teatro da Trindade, integrada nas Comemorações dos 850 anos da Tomada de Lisboa, numa iniciativa da Câmara Municipal de Lisboa, em co-produção com o Teatro Nacional D. Maria II, tornou-se imperativo pôr em cena a *Comedia Aulegrafia*. No dossier de produção da apresentação do projecto, em 1999, dizia que,

No ano 2000 gostaríamos de completar a trilogia de ouro de Jorge Ferreira de Vasconcelos, encerrando, neste final de milénio, o ciclo com um dos maiores criadores, injustamente esquecido, do século XVI.

Ao Palácio Foz propomos o desafio de co-produzir e apresentar, em estreia absoluta, a terceira e última comédia do nosso autor, a *Comedia Aulegrafia*: “em que vereis uma pintura que fala”.

Uma intriga palaciana na Lisboa quinhentista.

No entretanto, outros projectos foram-se impondo, outras dificuldades surgiram e a *Comedia Aulegrafia*, ainda não encontrou um palco para a sua apresentação. Um projecto adiado que espero se venha a realizar em breve.

Concluindo, a *Aulegrafia*, que textualmente quer dizer *escrita sobre o paço*, é mais um texto “inédito” à espera de ser conhecido e reconhecido nos palcos teatrais. Numa notícia que escrevi, informando sobre uma leitura encenada da obra, inserida no programa os *Clássicos na Bulhosa*, referia:

O que impressiona nesta comédia quinhentista é a actualidade dos temas, desde o político até ao amoroso, bem como a visão expressa de que o tempo é de crise – “e crise implica mudança, alteração de paradigmas”. Nela se respira a experiência do engano e da decepção, a crise de valores, o mundo às avessas, que parece tudo fazer enlouquecer e ruir.

Em meados do século XVI, Jorge Ferreira de Vasconcelos, com esta sua *Aulegrafia*, oferece-nos com fina agudeza um retrato crítico da corte. O mundo transformou-se num lugar perigoso, absurdo e desconcertante, e as suas personagens respiram nesse mundo áulico, ambição, intriga e mentira. Poderemos nós ficar indiferentes a este teatro e a estas personagens que nos deixam conhecer o seu e o nosso tempo? Poderemos nós resistir a esta aventura original de resgatar do olvido esta sugestiva e estranha obra?

Logo nos ensaios, a experiência da leitura de mesa revelou um potencial teatral que deixou surpreendidos, mais uma vez, os próprios actores, que se referiram às palavras de Jorge Ferreira de Vasconcelos como sendo música, gostosas de dizer como o mel. A apresentação pública na Livraria Bulhosa, a 17 de Junho de 2008, mostrou a presença e o despertar da voz de grandes personagens teatrais, que só esperam que aquela leitura encenada se venha a transformar em breve num grande espectáculo.



Silvina Pereira



Isabel Fernandes e
Alexandre Ferreira

Augusto Portela
e Paulo Matos



Júlio Martín e
Mário Redondo

4. 2009 – *Tudo se estima segundo se julga*

Enquanto atriz e encenadora trabalhei, ao longo do meu percurso com vários encenadores, com diferentes perspectivas estéticas e ideológicas mas, quase exclusivamente, com textos de autores vivos ou que pretendiam ter algo a dizer à cultura e à sociedade do último quartel do século XX.

Foi a partir destas experiências artísticas e teatrais que me fui apercebendo de que, para ver activamente o teatro contemporâneo e compreender a dramaturgia actual, é conveniente e extraordinariamente enriquecedor conhecer os clássicos. Não por razões de arqueologia literária, ou por querer representar algo que nunca foi representado antes, mas porque estes textos não só transportam e contêm histórias e emoções da natureza humana em estado puro, mas também porque contêm em germe o “engenho e a arte” do modo de as contar. Claro que as condições de recepção são hoje em dia diferentes, daí a necessidade de uma dramaturgia que ponha em evidência ao nosso olhar, as linhas de força, os ritmos, as pulsões e as sensibilidades que atravessam a acção e as personagens dessas obras.

Percebi também, através do contacto com esses textos, que a experiência cénica é fundamental para o conhecimento de uma obra dramática. A encenação, quando colocada ao serviço do autor ao invés de anular o texto, permite potenciar teatral ou cenicamente, as suas componentes visuais e auditivas.

A teatralidade é um atributo específico do teatro e a passagem pelo crisol da prática cénica, possibilita testar e estudar mais profundamente (como se tem visto com os textos de Shakespeare, Calderón ou Molière) o jogo dramático, o poder da palavra, tendo em conta que a qualidade de representação de um texto clássico consiste, segundo Adamov, na sua capacidade de projectar estados e imagens, que revelam conteúdos escondidos, latentes, que constituem a essência do drama.

Até há relativamente pouco tempo, o conhecimento do teatro clássico português não passava de umas quantas obras e de três ou quatro autores, sendo o mais conhecido Gil Vicente. Mas mesmo acerca deste último, e de algumas das suas obras, pôde dizer António José Saraiva, estudioso que tanto prezamos, que “A demonstração mais cabal da incapacidade dramática de Gil Vicente parece-me estar no seu teatro romanescos” onde “se não encontram nem a situação nem o carácter”. (Saraiva, 1981:101)

Bem gostaríamos que António José Saraiva, tivesse assistido à representação da *Tragicomedia de Don Duardos* de Gil Vicente, em 2006, levada a cabo pela companhia de

teatro *Nao D'Amores*, encenada por Ana Zamora, e ouvido os actores falarem da sua experiência como intérpretes, pois teria repensado certamente a sua reflexão sobre o teatro de Gil Vicente⁵²⁰. Stephen Reckert dirá acerca desta obra, aliás, que não é só poética, como “puramente dramática” com uma construção habilmente urdida. (Reckert, 1992:141)

A representação de *Don Duardos* no espaço para o qual foi concebido, os Claustros de los Dominicos, em Almagro, carregado de tão real simbolismo por se tratar de um verdadeiro espaço renascentista, proporcionou um espectáculo que foi mais do que o texto escrito por Gil Vicente. O verbo foi carne, naquela mágica noite, naquele claustro, debaixo daquele céu estrelado. Uma experiência total de palavra/corpo. No dia seguinte, falando sobre o processo de trabalho, os actores evidenciaram a forte e particular experiência vivida e o percurso espiritual/poético que a representação do texto lhes proporcionou.

Assim o viveu e expressou a intérprete da personagem *Flérída*, a actriz Clara Sanchis que descreveu a representação da noite anterior como tendo sido “mágica”, de uma energia poderosa, fazendo-a tocar um lugar, sentido quase fisicamente. Uma viagem ao centro de si própria, um caminho que a fazia sentir, durante os ensaios, um pouco enlouquecida, vendo que esse enamoramento era afinal o despojamento, e que por fim, “pues que amar y resistir/es mi pasión?” esse amor produzia uma libertação.

Também para o actor Fernando Cayo, intérprete de *Don Duardos*, a experiência foi como uma oportunidade de sonho. Referindo-se ao percurso de criação dessa personagem, assinalou-o como um caminho de conhecimento, memória de um percurso pessoal e concreto de enamoramento, de sofrimento em segredo, à procura de reconhecimento do outro. Independentemente de ser príncipe, hortelão ou mendigo *Don Duardos* quer o amor de *Flérída*, assim como todos queremos sentirmo-nos amados de maneira superlativa e sincera, concluiu o actor.

São estas experiências, conhecidas e vividas pelos actores e pelos outros criadores que participam na criação de um espectáculo, que nos convidam também para um tipo de reflexão centrada na experiência da “representação”, que é ainda pouco usual nos estudos teatrais, que têm sido, muitas vezes, demasiado logocêntricos. A experiência de quem encena e de quem representa mostra bem que o texto dramático, depois de limpo do pó das estantes, não se revela plenamente na mudez e na solidão da leitura. Ele transmite-nos a consciência de que,

⁵²⁰ Luis Miguel Cintra em destaque no *Diário de Notícias*, 7 de Junho de 2002, no ano das comemorações, refere-se à obra de Gil Vicente como “da mais alta poesia cénica, muito estimulante para um encenador moderno”.

como afirmou Kelera: “que le texte du drame est intentionnellement dirigé vers une fréquentation collective d’une action mise en présence”. (Kelera, 1986:23)

Por isso, retomo o que escrevi para o programa da *Eufrosina*, em 1995, quando dizia que, nestes tempos noturnos de fim [início] de milénio, apetece combater por estas comédias luminosas, sensuais e solares, que não toleram a intolerância, na eloquente expressão de Karl Popper.

Trazer à cena pela primeira vez estas peças, passados quatrocentos e cinquenta anos, foi uma experiência inesquecível. O desafio foi simplificar na adaptação e, através da dramaturgia e da encenação, devolvê-las ao público de hoje, dando-lhe a ouvir e a ver representados, estes belos, fortes e sábios textos.

Cansada de ouvir que não há teatro português, apetece dar um *conselho bom de má cabeça*, como nos diz o megárico Cariophilo; que o procurem ou que o encontrem...

Epílogo

Falemos desta investigação.

Apresentada em 5 actos/partes, à maneira clássica e em tributo ao género, cada uma delas tentou responder a uma determinada pergunta.

I – Quem foi o escritor Jorge Ferreira de Vasconcelos?

II – O que aconteceu com a sua obra?

III - Como era o teatro no seu tempo?

IV – O que eram e o que são hoje as suas comédias?

V – Como é que o olhar teatral contemporâneo pode ver este seu teatro?

Quando iniciei este estudo sobre o teatro de Jorge Ferreira de Vasconcelos, tornou-se óbvio que o autor tomaria uma parte importante da minha atenção e do meu tempo na investigação, por se tratar de um autor e uma obra pouco estudados. Não havia caminho e o caminho fez-se caminhando. Em sentido figurativo foi preciso abrir clareiras, encontrar pequenas fontes, trilhos de investigação que foram alimentando uma ideia que, por sua vez, veio a desaguar num oceano.

Quanto à sua biografia, foi notória a dificuldade da empresa, pela negligência com que a sua figura histórica tem sido tratada. Como ficou dito, a ignorância era proporcional ao lugar-comum. Seguindo o repto de Jean Subirats quando, na década de 80, se havia queixado do facto de os arquivos estarem mudos, dispus-me a procurar documentação sobre o escritor. “Arquivos falantes” foi o resultado dessa procura, que me tomou muito tempo, mas que mostrou que os documentos estão lá, sendo preciso somente ir procurá-los. Doravante, sete documentos inéditos atestam uma carreira como alto funcionário ao serviço do rei: Jorge Ferreira de Vasconcelos foi *moço de câmara*, *escrivão do tesouro real*, *tesoureiro do rei*, *tesoureiro do Armazém da Guiné e Índia*, cortesão e comediógrafo.

Quanto à recepção da obra, também verifiquei que o lugar-comum foi impregnando a reflexão crítica, tornando-se quase penoso constatar o modo como as opiniões se foram construindo em cima de quase nada. Deliberadamente tentei p^{ar} em evidência as repetições

sucessivas, até que fosse possível, pouco a pouco, separar o trigo do joio, e encontrar terreno mais seguro.

São de destacar dois momentos dessa recepção: Até ao século XVIII, a obra deste dramaturgo foi valorizada e gozou de prestígio mas, a partir dessa altura, a crítica romântica parece ter descoberto o valor do teatro vicentino, votando ao desprezo as obras clássicas. Por exemplo, Alexandre Herculano parece aborrecer-se com este tipo de teatro.

Carolina Michaëlis de Vasconcelos inaugura o primeiro estudo crítico sobre Jorge Ferreira de Vasconcelos, enviando informações a Menéndez y Pelayo. Ao trabalhá-las e publicá-las, este investigador veio a influenciar toda a crítica da primeira parte do século XX. A obra de Vasconcelos foi lida debaixo da apreciação e autoridade do organizador de *Orígenes de la Novela*. As primeiras informações de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, o estudo de Menéndez y Pelayo em 1910, o *Prologo* de Eugenio Asensio à *Eufrosina* e a sua extraordinária descoberta da edição *princeps* em 1951, os diversos artigos de Anson Piper e, por último, o estudo de Jean Subirats, que bem merecia uma outra divulgação, marcam os momentos altos da recepção crítica à obra. Estes cinco estudiosos foram unânimes em considerar que Jorge Ferreira de Vasconcelos e a sua obra mereciam um lugar melhor em solo pátrio.

Um outro momento merece particular destaque, embora se trate de trabalho próprio e já fora do âmbito dos estudos literários. É o caso das encenações das duas comédias, a *Eufrosina* em 1995 e a *Ulysippo* em 1997 que trouxeram para o palco e para o conhecimento do público uma obra praticamente desconhecida. Este trabalho artístico não só resgatou do esquecimento a obra do autor, como viria a provocar a vontade de o estudar e de fazer esta investigação. Entretanto, no início deste milénio, Vasconcelos e a sua obra têm vindo a atrair a atenção da crítica literária e, presentemente, julgo que estão criadas algumas condições para que um trabalho consistente e continuado se venha a realizar no futuro. Espero que este estudo seja um dos tijolos de um edifício magnífico que acabará por se construir.

O tempo e as circunstâncias sociais e culturais em que decorreu parte da vida do autor, não foram das mais propícias em matéria de liberdade de pensamento. E se, por um lado, o facto de a sua obra sair anónima alimentou grandes confusões, por outro, a entrada de quase toda a obra nos sucessivos *Índices*, foi um factor determinante para a recepção, na medida em que fez desaparecer muita da sua obra impressa. No capítulo “Ventos de Espanha” procurei mostrar, no entanto, a expressiva fortuna que uma das comédias, a *Eufrosina*, obteve em Espanha. É possível verificar infelizmente, que o interesse da crítica castelhana pela

Eufrosina talvez explique o facto de a crítica portuguesa, salvo raras excepções, como António José Saraiva e José da Costa Miranda, ter esquecido as outras duas comédias.

Para responder a alguns lugares comuns do tipo “não é comédia”; “não tem acção” ou “não é representável”, tentei indagar na III Parte, se as comédias de Vasconcelos estão ou não dentro do cânone do género. Por isso, encetei um estudo sobre a teoria e a prática do teatro europeu e português do seu tempo. Foi assim possível mostrar que havia uma teoria do género cómico bem sólida na primeira metade do século XVI e que ela se encontra plasmada nas três comédias. Os Prólogos são autênticas sistematizações dessa teoria recebida, quer pelas poéticas, sobretudo de Horácio, quer através das edições comentadas de Terêncio que vinham acompanhadas de uma prática da representação dessas comédias, e que havia uma iconografia conhecida sobre o espaço de representação e sobre o edifício do teatro, independentemente do facto de os teatros públicos, à época, só terem começado a ser construídos um pouco mais tarde. Dois autores contemporâneos funcionaram como referência, pautando a cultura teatral do seu tempo. Foi possível perceber que teoria e prática da comédia, que géneros e autores, são modelares para a escrita de Jorge Ferreira de Vasconcelos. Nela se encontra e é nítida a influência greco-latina, bem como alguns exemplos da comédia humanística, da comédia erudita italiana trazida por Sá de Miranda, da *Celestina* e de *A segunda Celestina*. O facto de ter respigado e juntado informações sobre os espaços onde havia representações (na Corte, nas universidades, nos palácios, pátios, na rua etc.), permitiu-me ter uma ideia um pouco mais nítida da prática do teatro português, (e do muito que está por fazer) e entender que essa vivência era uma realidade sobre a qual ainda se conhece pouco, tal como acontece com as condições da transmissão, recepção e interpretação do teatro português na época.

Em suma, este estudo levou-me a inserir a obra dramática de Jorge Ferreira de Vasconcelos numa tradição herdada da antiguidade. Reunindo a maior quantidade de informação, confrontei esses dados para obter uma visão do que poderá ter sido a prática do teatro ao tempo, em termos de repertório, de tempo de representação, de preceptivas dramáticas. À falta de outros documentos, o texto dramático é a melhor fonte de documentação possível, pois é nessa fonte que mergulhamos à procura de um objecto outro, o Teatro, em toda a sua totalidade - a representação, o actor, o público, os espaços – podendo afirmar-se, deste modo, que a época respirava teatro.

A IV Parte foi o território da análise dramática dos textos. No Proémio convido o leitor a acompanhar-me com um olhar teatral sobre os textos dramáticos das comédias. Um olhar a partir da teoria teatral e de uma experiência de cena. Um olhar de dentro da obra como preconizava Jean-Louis Barrault.

As três comédias estão sintonizadas com a sua época e o aproveitamento do género cómico visa moralizar e satirizar os aspectos mais mesquinhos da vida humana, escolhendo mostrar o pior das pessoas. Na *Ulysippo*, como na *Eufrosina* e na *Aulegrafia* a forma é dramática, não narrativa. Vemos as personagens viverem a sua vida e desenvolver *in praesentia* as suas estratégias. Vimos que a acção das personagens nas cenas pede palco, porque está concebida para a representação. São acções em situação. Todas as comédias estão construídas segundo esse paradigma. Por exemplo, na *Ulysippo*, desde um prólogo aparentemente pedagógico sobre a teoria da comédia, até uma cena de assalto à noite, de fuga por telhados, todas as cenas, toda a enunciação, todas as personagens, todas as situações dramáticas, respiram o mesmo ar: Teatro, muito teatro.

Ou seja, as comédias de Vasconcelos recolhem e aproveitam uma riquíssima tradição dramática. Nelas se encontra, segundo a expressão de Aníbal Pinto de Castro, “um imenso cabedal de cultura posto ao serviço do género cómico”, um material inesgotável de pesquisa e de reflexão que não pode limitar-se à cultura literária portuguesa. A base é classisista o que pressupõe muito estudo e *inventio*. Também Jorge Ferreira de Vasconcelos mostra conhecer muito bem os tratados do seu tempo. Da fusão ressalta a novidade. A mentalidade portuguesa do seu tempo está aqui, mas é uma caracterização da sociedade feita pelo cómico. Jorge Ferreira de Vasconcelos não fez um tratado filosófico. Escolheu um género literário e uma arte onde há conflito e acção, e em que tudo é construído a partir das falas. Contrói situações em acção e com divertimento. *O cortesão* Vasconcelos sabe rir e fazer rir os outros; sabe viver em boa sociedade e sabe que, segundo Aristóteles, o riso é um privilégio do homem.

Depois de verificar que os textos das comédias seguem o cânone do modo dramático nas suas diversas categorias (espaço, tempo e acção) e que a análise dos textos permite comprovar que a totalidade do texto é teatral, fiz questão de questionar e problematizar uma das razões mais apontadas pelos estudiosos, a saber, a extensão das suas comédias, o número de horas que se dispende a lê-las ou a representá-las, como aspecto impeditivo para a sua representação. *Primo* vimos que, na época, convém não confundir texto manuscrito com impresso, ou seja, versão cénica manuscrita não editada com versão organizada para edição, do que Sá de Miranda nos oferece um óptimo exemplo; *secondo* a extensão da obra (que varia segundo o género) não seria factor impeditivo de uma representação dado que a história do teatro nos dá testemunhos de condições especiais de produção com espectáculos que duravam muitas horas e mesmo vários dias de representação; e *tercio*, como alguém disse, ninguém se deslocava uma vez por ano de Lisboa a Coimbra para ir ver um espectáculo com escassíssimas duas horas de duração, como hoje, enquanto profissionais, somos “obrigados” a

apresentar. Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades e, por isso, é preciso ultrapassar preconceitos indesejavéis, resgatando para o teatro o que é do teatro. Note-se, até, que o teatro português clássico de Sá de Miranda e de António Ferreira, apesar da extensão reduzida não mereceu melhor atenção da crítica. À crítica “praguenta” de ontem e de hoje tomamos resposta emprestada: “Si l’on veut que la pièce soit entendue, alors il faut savoir la faire chanter”. (Brook, 1977:59)

Por fim, na V Parte deixei-me levar pelo *furor* do entusiasmo e relatei na primeira pessoa, a experiência do meu encontro, em palco, com as comédias de Vasconcelos. Não é uma voz analítica, crítica, mas uma voz de empatia e de paixão, de experiência e de amor.

Esta investigação levou-me a constatar que estudar um autor e uma obra do teatro português do século XVI é entrar num terreno complexo, por um caminho tortuoso, e que a forma de chegar a porto seguro é realizar um trabalho de equipa, interdisciplinar, por onde passe a História do Teatro, a História do Livro, das Mentalidades, a História de Arte, a Arquivística, etc. As aporções e visões das diferentes disciplinas trabalhando em conjunto iluminam o todo, que é mais do que a soma das partes.

O trabalho individual e solitário deve complementar-se com a convivência sadia de outros olhares. Assim se evitariam muitos erros, muita perda de tempo, e ganhar-se-ia o alargamento de horizontes e uma melhor visão de conjunto.

Sete anos de pastora serviu a autora desta dissertação Jorge Ferreira de Vasconcelos e um projecto de estudo das comédias deste Sagrador, depois de ter servido como dramaturgista, como atriz, e como encenadora. E, mais servira, se não fora “para todo longo amor, tão curta a vida”. Nesse propósito nunca desanimou, nunca se arrependeu, nunca vacilou, até porque “Ingratidam nam se pode sofrer”. Possam estes sete anos de serviço contribuir para criar nos leitores e espectadores o desejo de ver o teatro de Jorge Ferreira de Vasconcelos representado nos palcos e para atribuir a este autor o lugar que lhe cabe por direito na História do Teatro Português, Ibérico e Universal. A pastora, pela sua parte, está contente.

Vos Valet et plaudite



Bibliografia

FONTES MANUSCRITAS

Coimbra – Biblioteca Geral da Universidade

Cópia manuscrita do texto da *Comédia Eufrosina* elaborada por Joaquim Ferreira de Freitas. Cota 1.241 dizendo COMEDIA /“Variante das edições de 1566 e 1786 da comédia”, Secção dos Reservados da Biblioteca da Universidade de Coimbra.

Coimbra – Arquivo da Universidade de Coimbra

Cópia manuscrita do texto da *Comédia Eufrosina* a partir da edição de Francisco Rodrigues Lobo, de 1616. Lê-se numa nota a lápis o seguinte: “Parece que este livro era do Visconde de Vila Nova de Foz Coa”. O exemplar encontra-se dentro de uma pasta com os seguintes dizeres: Colecção “Salema Garção”/Vasconcelos, Jorge Ferreira de, /s.d. – s. l. / (sem local) *Comédia “Eufrosina”*, incluso prefácio de Francisco Rodrigues Lobo./Cópia manuscrita, 108 p., 21×31 cm.

Lisboa -Arquivo Nacional da Torre do Tombo

Carta de ofício de D. João III nomeando Jorge Ferreira [de Vasconcelos], como escrivão do tesouro da casa real.

Lisboa, 20 de Março de 1553.

IAN/TT, Chancelaria de D. João III, Doações, Ofícios, Mercês, Livro 63, fl. 83.

Carta de ofício de D. Sebastião nomeando Luís Vicente, como escrivão do tesouro da casa real.

Lisboa, 10 de Julho de 1563.

IAN/TT, Chancelaria de D. Sebastião e D. Henrique, Doações, Ofícios, Mercês, Livro 11, fl. 158 (MF 1619).

Publicado, noutra transcrição, por Jacinto Inácio de Brito Rebelo, *Ementas Históricas II: Gil Vicente*, Lisboa, Empreza do “Ocidente”, 1902, p. 114.

“Conhecimento”, ou recibo, passado pelo tesoureiro de D. Sebastião, Jorge Ferreira de Vasconcelos, a Alfonso de Zuñiga, tesoureiro da rainha D. Catarina de Áustria.

Lisboa, 12 de Maio de 1564.

IAN/TT, Corpo Cronológico, Colecção S. Lourenço, Parte I, Maço 106, Documento 133, fl. 2.

Alvará da rainha D. Catarina de Áustria dirigido aos contadores do seu tesouro.

Lisboa, 22 de Maio de 1564.

IAN/TT, Corpo Cronológico, Colecção S. Lourenço, Parte I, Maço 106, Documento 133, fl. 2 v.

Carta de quitação de D. Sebastião para Jorge Ferreira de Vasconcelos, pelo ofício de tesoureiro.

Lisboa, 26 de Julho de 1576.

IAN/TT, Chancelaria de D. Sebastião e D. Henrique, Privilégios, Livro 11, fls. 85v-86.

Assento de casamento de D. António de Noronha com a Senhora Dona Briolanja Mendes de Vasconcelos.

Lisboa, 23 de Novembro de 1584.

IAN/TT, Registos Paroquiais, Lisboa, Sacramento, M (Mistos), Maço 1, Caixa 1, fl. 31 (MF 1051).

Carta de quitação de D. Filipe I em favor de Jorge Ferreira de Vasconcelos, pelo ofício de tesoureiro do Armazém da Guiné e Índia.

Lisboa, 28 de Outubro de 1588.

DGARQ/ANTT, Chancelaria de D. Filipe I, Privilégios, Livro 5, fls. 250-250 v.

Carta de quitação de D. Filipe I em favor de Jorge Ferreira de Vasconcelos, pelo ofício de tesoureiro do Armazém da Guiné e Índia.

Lisboa, 7 de Dezembro de 1588.

DGARQ/ANTT, *Chancelaria de D. Filipe I, Privilégios*, Livro 5, fl. 249 v.

Lisboa - Biblioteca Nacional de Portugal

[BARRETO, João Franco] *Bibliotheca Lusitana*. Autores Portuguezes - 1ª. Parte Offerecida por, João Franco Barreto seu Autor natural da Cidade de LXª. Autor da Eneida Portuguesa, 1670 (ca) fl. 673v 674 e 674v. Fotocópia do texto manuscrito.

Lisboa – Biblioteca da Academia das Ciências

[MOREIRA, António Joaquim] *Collecção de Epitaphios, Inscrições e Lettreiros* em 9 volumes por António Joaquim Moreira, volume 1º, fl. 87v, cota “man. azul, 225-231” da Academia das Ciências de Lisboa, 1864.

Lisboa – Biblioteca da Ajuda

[SOUSA, Manuel Faria e] Manuel Faria i Sousa *Apparato dos Authores Portugueses* (cota 51-II-68), f. 21.

Frei Francisco da Cruz, *Catálogo de Autores Portugueses*, manuscrito, cota 51-V-76, que se reporta à letra “A”.

Madrid - Academia Real de História

Carta de Francisco de Moraes copiada num volume em folio, manuscrito do século XVI, encadernado a pergaminho com 245 folhas numeradas, em cuja lombada se lê: “N-76. /Varios Portugueses.” Está na Real Academia de História com a cota actualizada “9/1081”. Vem referido no *Indice de la Collección de Don Luis de Salazar y Castro* ... Tomo XL, Madrid, 1968.

Madrid – Real Biblioteca de Palácio

Comedia de don Antonio de Noronha. En portugués. 4º = Vasconcellos, Jorge Ferreira de, [Aulegraphia]. Ao conde de Salinas, duque de Franca Villa e Ribadeu, do conselho do estado de sua magestade e presidente do conselho de Portugal, etc. [por dom Antonio de Noronha]. – II/1519. – Cat. Mss. II, 70.

Madrid – Biblioteca Nacional de España

Índice y inventário de los libros que ay en la librería de Don Diego Sarmiento de Acuña, Conde de Gondomar, en su casa en Valladolid, hecho a último de Abril del año de 1623
Mss 13593-13594.

FONTES IMPRESSAS

Triunfos de Sagramor em que se trataõ os feitos dos Cavalleiros da Segunda Tavola Redonda. Deregido ao Principe D. Ioaõ. Coimbra por Ioaõ Alvres Impressor delRey 1554. fol.

[Jorge Ferreira de Vasconcelos] - *COMEDIA EUFROSINA*. Ao Principe nosso senhor. Impressa em Coimbra. M. D. LV. 160 f.

[Jorge Ferreira de Vasconcelos] - *COMEDIA EUFROSINA*. De novo revista e em partes acrescentada. Impressa em Coimbra. Por João de Barreyra Impressor da Universidade. Aos dez de Mayo M. D. LX. 347 p.

[Jorge Ferreira de Vasconcelos] - *COMEDIA EUFROSINA*. De novo revista, e em partes acrescentada. Agora novamente impressa. Évora, em casa de André de Burgos, 1561, 242 f.

[Jorge Ferreira de Vasconcelos] - *COMEDIA EUFROSINA*. De novo revista e em partes acrescentada, Impressa em Évora, em casa de André de Burgos. 242 f. [1566]

[Jorge Ferreira de Vasconcelos] - *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*, ao muyto alto e muyto poderoso Rey dõ Sebastião primeyro deste nome em Portugal, nosso senhor. Em Coimbra. Em casa de João de Barreyra. Anno. 1567.

[Jorge Ferreira de Vasconcelos] - *COMEDIA EUFROSINA*. Novamente impreffa & emmendada por Francisco Roiz Lobo. Offrecida a Dom Gastão Coutinho. Em Lisboa, com Privilegio. Com todas as licenças e aprovações necessárias. Lisboa, por António Alvarez. Anno 1616, 4, 223 f.

COMEDIA ULYSIPPO de Jorge Ferreira de Vasconcellos. Nesta segunda impressão apurada, & correcta de algus erros da primeira. Com todas as licenças necessárias. Em Lisboa: Na officina de Pedro Craesbeeck. Anno M.DCXVIII, 278 f.

COMEDIA AULEGRAFIA feita por Jorge Ferreira de Vasconcellos. Agora novamente impressa à custa de Dom Antonio de Noronha. Com todas as licenças necesarias. Em Lisboa. Por Pedro Craesbeeck. Anno 1619, 4, 186 f.

[Jorge Ferreira de Vasconcelos] - *COMEDIA DE EUFROSINA* traducida de lengua portuguesa en castellana por el Capitan Don Fernando de Ballesteros y Saabedra, “Introdução”, de Don Francisco de Quevedo y Villegas. Madrid, en la Imprensa del Reino, Año de 1631. A costa de Domingo Gonçalez.

[Jorge Ferreira de Vasconcelos] - *Comedia Eufrosina* / traducida de lengua portuguesa en castellana por... Don Fernando de Ballesteros y Saavedra. En Madrid, en la Oficina de António Marín, año de 1735.

COMEDIA EUFROSINA, de Jorge Ferreira de Vasconcellos. Novamente impressa, & emmendada por Francisco Roiz Lobo. Terceira Ediçam. Fielmente copiada por Bento Joze de Sousa Farinha. Lisboa. Na Offic. da Academia Real das Scienc. Anno MDCCLXXXVI.

COMEDIA ULYSIPPO de Jorge Ferreira de Vasconcellos. Terceira Ediçam, fielmente copiada por Bento Joze de Sousa Farinha. Lisboa. Na Offic. da Academia Real das Scienc. Anno MDCCLXXXVII.

Memorial das Proezas da Segunda Tavola Redonda, por Jorge Ferreira de Vasconcellos, 2ª. Edição, com introdução de M. Bernardes Branco, Lisboa, Typografia do Panorama, M. DCCC LXVII, Anno 1867.

[Jorge Ferreira de Vasconcelos], *Comedia de Evfrosina*, Tradvcida de lengva portvguesa en castellana, por el capitan Don Fernando de Ballesteros y Saabedra, Al Sereníssimo Señor Infante Don Carlos, Con privilegio. En Madrid, en la Imprensa del Reino. Año de 1631. A costa de Domingo Gonçalez., *Orígenes de la Novela*, tomo III, Novelas dialogadas, con un estudo preliminar de D. M. Menéndez y Pelayo,– N.B.A.E., Madrid, 1910.

Comédia Eufrosina de Jorge Ferreira de Vasconcellos. Conforme a impressão de 1561, publicada por ordem da Academia das Sciências de Lisboa por Aubrey F. G.Bell. Imprensa Nacional de Lisboa, 1919.

VASCONCELLOS, Jorge Ferreira de, *Comédia Eufrosina*, texto de la Edicion principe de 1555 com las variantes de 1561 y 1566. Edición, prólogo y notas de Eugenio Asensio. CSIC – Instituto Miguel de Cervantes. Madrid 1951.

VASCONCELOS, Jorge Ferreira de, *Comédia Aulegrafia*, prefácio, notas e glossário de António A. Machado Vilhena, 2ª ed. Porto, s/d [1969].

VASCONCELOS, Jorge Ferreira de, *Epístola*, [edição de Jean Subirats], Farândola, Paris, 1997.

VASCONCELOS, Jorge Ferreira, *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*, Prefácio, actualização, transcrição do texto e notas de João Palma-Ferreira, Porto. Lello Editores, 1998.

BIBLIOGRAFIA PASSIVA (sécs. XVI- XVIII)

[BARROS, João de], *Grammatica da lingua portuguesa, seguida de Dialogo em louuor da nossa linguagem*, 1ª ed., Lisboa, Luis Rodriguez, 1540, f. 55v.

[GÂNDAVO, Pero Magalhães de], *Regras que Ensinam a Maneira de Escrever e Orthografia da Lingua Portuguesa [...]*, Autor, Pero de Magalhães de Gândavo, Em Lisboa, Na officina de António Gonçaluez. Anno de 1574, f. 31v.

[LOPEZ DE ÚBEDA, Francisco], *Libro de Entretenimiento, de La Pícara Justina (...)* de Francisco Lopez de Úbeda. Impresso en Medina del Campo, por Christoval Lasso Vaca. Año, M. DC. V.

[LOPE DE VEGA) *LA FILOMENA*, con otras diversas Rimas, Prosas, y Versos. De Lope de Vega Carpio. Año 1621. En Barcelona, Por Sebastian de Cornellas.

INDEX LIBRORUM PROHIBITORUM, Editus auctoritate... D. Fernandi Martins Mascaregnas... Ulyssip.: ex officina Petri Craesbeck, 1624.

FARIA, Manuel Severim de, *Discursos Vários. Discurso segundo da Língua Portuguesa*, Lisboa 1624.

[SOUSA, Manuel de Faria] *Epítome de las Historias Portuguesas*, Primero i Segundo Tomo. Divididos en quatro Partes. Por Manuel de Faria i Sousa, Com Privilegio en Madrid, 1628.

Ioan. Soar. de Brito. *Theatr. Lufic. Liter. Lit. G.n.* 40.,1655

[MACEDO, António de Sousa] *Eva e Ave ou Maria Triunfante. Theatro de erudiçam...* escreveu António de Sousa de Macedo. Primeira, e segunda parte. Impresso em Lisboa, Ano M. D. C. L. XXVI.

[SOUSA, Manuel de Faria], *Europa Portuguesa*, Tomo III, parte IV, cap. VIII, nº. 67, p. 372, 2ª. Edição. Lisboa, 1680.

JÖCHER, Christian Gottlieb, *Allgemeines Gelehrten-Lexicon*, Bd. 1. s.l., 1750.

[NICOLAO Antonio] *Bibliotheca Hispana Nova (...)* Auctore D. Nicolao Antonio, Tomus Primus. Apud Joachimum de Ibarra Typographum Regium, 2ª. Edição, MDCCLXXXIII. 1783

[MACHADO, Diogo Barbosa] *Bibliotheca Lusitana*, Diogo Barbosa Machado, “JORGE FERREYRA DE VASCONCELLOS”, Tomo II de M.D.CC.XL.VII e Tomo IV de M. DCC. LIX,

[MAYÁNS y Siscar] *Rhetorica* de Don Gregorio Mayáns y Siscár, Valencia, Por los herderos de Geronimo Conejos, 1757.

[BERTRAND, Jorge] *As primeiras quatro Comédias de Publio Terêncio*, traduzidas por Leonel da Costa com prefácio de Jorge Bertrand mercador de livros, Lisboa, 1788.

[GOMES, Francisco Dias] *OBRAS POETICAS* de Francisco Dias Gomes: Mandadas publicar por ordem da Academia R. Das Sciencias, A Beneficio da Viúva e Orfaõs do Author. Lisboa Anno de 1799.

BIBLIOGRAFIA PASSIVA

OBRAS SOBRE JORGE FERREIRA DE VASCONCELOS

ALMEIDA, Isabel, “Morreram primeiro que nascessem. A propósito de livros perdidos: o caso do Diálogo da parvoíce, de Jorge Ferreira de Vasconcelos”, *Separata da Românica*, nº. 13, Lisboa, Edições Colibri, 2004, pp. 53-90.

ALMEIDA, Isabel “Cores de uma manta de Alentejo – notas sobre o texto do Auto do Filodemo, in *Camões – tanta guerra, tanto engano*. Um espectáculo de Silvina Pereira filmado por Paulo Rocha, CD-Rom, ICAM, edição Teatro Maizum, Lisboa, 2004

ALMEIDA, Isabel, *Aulegrafia*: “rascunho da vida cortesã”, “largo discurso da cortesia vulgar”, in *Península*. Revista de Estudos Ibéricos, nº. 2, FLUP, Porto, 2005.

ALMEIDA, Isabel, *Jorge Ferreira de Vasconcelos* in *Biblos* nº. V, Coimbra, Ed. Verbo, 2005, pp. 625-628.

ALVES, Diana Helena dos Santos, *Síntese do passado herança do futuro nas comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos*, Figueira da Foz, Cemar, 2008.

ARAÚJO, Teresa, “Jorge Ferreira de Vasconcelos”, in *Dicionário de Literatura Portuguesa*, org. e dir. de Álvaro Manuel Machado, Lisboa, Editorial Presença, 1996.

ASENSIO, Eugenio, (edição, prólogo e notas) *Comedia Eufrosina* de Jorge Ferreira de Vasconcelos, « texto de la edicion principe de 1555 com las variantes de 1561 y 1566», Madrid, CSIC – Instituto Miguel de Cervantes. 1951. (ver Vasconcellos)

ASENSIO, Eugenio, «Para una nueva edición critica e comentada de la *COMEDIA EUFROSINA* de Jorge Ferreira de Vasconcelos», in *Critique Textuelle Portugaise. Actes de Colloque – Paris, 20-24 Octobre 1981*. Paris, Fondation C. Gulbenkian /Centre Culturel Portugais, 1986.

BELL, Aubrey F. G., (edição e introdução) *Comédia Eufrosina* de Jorge Ferreira de Vasconcellos, conforme a impressão de 1561, publicada por ordem da Academia das Ciências de Lisboa, Lisboa, Imprensa Nacional de Lisboa, 1919. (ver Vasconcelos)

BRANCO, Manuel Bernardes, (edição) *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos, 2ª edição, Typografia do Panorama. Anno. 1867. (ver Vasconcelos).

CAMÕES, José, “Um outro *rascunho da vida cortesã*: uma cópia inédita da *Aulegrafia* de Jorge Ferreira de Vasconcelos” *Românica*, nº. 17, Revista de Literatura, Lisboa, FLUL, 2008.

CAMPOS, Agostinho de, *Coimbra na “Eufrosina”*, Separata de *O Instituto*, vol. 89º. Figueira da Foz, Tipografia Popular, 1936.

CARVALHO, J. M. Teixeira de, “*Comédia Eufrosina*”, de *Jorge Ferreira de Vasconcelos*. *Notas à margem do recente estudo do sr. Aubrey F. G. Bell, sobre a edição de 1561*, Coimbra, 1922.

CORTESÃO, Jaime, “Do Amadis à Eufrosina”, *O Humanismo Universalista dos Portugueses*. Lisboa, Portugália Editora, 1965.

FERNÁNDEZ, Xavier A., “Una fuente Portuguesa de “Tan Largo Me Lo Fiáis”, in *GRIAL*, Revista Galega de Cultura, nº. 14. Out. - Dez., Vigo, Editorial Galaxia, SA, 1966, pp. 408-418.

FIGUEIREDO, Cândido de, “A Eufrosina e a Sabedoria das Nações”, Separata da “*Revista de Língua Portuguesa*”, nº 3, Rio de Janeiro, 1920.

FIGUEIREDO, Fidelino de, “Jorge Ferreira de Vasconcelos”, *História de literatura clássica*, 2ª edição revista, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1922.

FRECHES, Claude-Henri, «Aulegrafia» e «Eufrosina» in *Dicionário do Teatro Português*, (dir.) de Luiz Francisco Rebello, Lisboa, Prelo, (incompleto: até à letra L), 1968.

LOURO, Regina, “Voltou a Portugal uma edição raríssima da Comédia Eufrosina”, in *Suplemento Literário do Diário de Lisboa*, de 4-1-1973.

MANUPPELLA, Giacinto, “Aulegrafia”, in *Grande Dicionário da Literatura Portuguesa e da Teoria Literária*, Dirigido por João José Cochofel, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1977.

MANUPPELLA, Giacinto, «J. Fer^a. De Vasconcelos, “Comédia Aulegrafia”», in *Revista Portuguesa de Filologia*, vol. XV, Tomos I e II, Coimbra, 1969-1971.

MENÉNDEZ y Pelayo, Marcelino, (3ª edição castelhana com um estudo preliminar da “Comedia de Eufrosina, [Jorge Ferreira de Vasconcelos], Traducida de lengua portvguesa en castellana, por el capitan Don Fernando de Ballesteros y Saabedra, Al Sereníssimo Señor Infante Don Carlos, Con privilegio. En Madrid, en la Imprensa del Reino. Año de 1631. A costa de Domingo Gonçalez”), *Orígenes de la Novela*, tomo III, Madrid, N.B.A.E., 1910. (Ver Vasconcelos)

MIRANDA, José da Costa, *Astolfo, personagem da Ulissipo” de Jorge Ferreira de Vasconcelos: Um reflexo do “Orlando Furioso” de Ariosto*, in *Studies in Portuguese Literature and History in Honour of Luís de Sousa Rebelo*. Edited by Helder Macedo, 1ª edição, London, Tamesis Books Limited, 1992.

MOISÉS, Massaud, *A Novela de Cavalaria no Quinhentismo Português. O Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda de Jorge Ferreira de Vasconcelos*. São Paulo, Universidade de São Paulo / Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1957.

PALMA-FERREIRA, João, (prefácio, actualização, transcrição do texto e notas), *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda* de Jorge Ferreira de Vasconcelos, Porto. Lello Editores, 1998. (ver Vasconcelos)

PEREIRA, Silvina e Rosário Laureano SANTOS, (Adaptação da *Comédia Eufrosina*) de Jorge Ferreira de Vasconcelos, Lisboa, Edições Colibri, 1998.

PEREIRA, Silvina e Rosário Laureano SANTOS, (Adaptação da *Comédia Ulissipo*) de Jorge Ferreira de Vasconcelos, Lisboa, Edição Grupo de Teatro Maizum, 2000.

PEREIRA, Silvina, “Ventos de Espanha. La *Eufrosina* de Jorge Ferreira de Vasconcelos. Uma tradução espanhola pouco conhecida” in *Act 15 – Teatro e tradução/palcos de encontro*, Lisboa, Campo das Letras, 2008.

PEREIRA, Silvina, “Arquivos Falantes – 5 Documentos inéditos sobre Jorge Ferreira de Vasconcelos” in *Românica*, nº. 17, Revista de Literatura, Lisboa, FLUL, 2008.

PEREIRA, Silvina, *Dicionário Camoniano*, direcção de Vitor Aguiar e Silva, Lisboa, editorial Caminho, 2010

[PINTO, António H. de Azevedo], «A “Aulegrafia” de Jorge Ferreira de Vasconcelos», in *Revista de Portugal*, Dir. e editor António H. de Azevedo Pinto, Série A, Ling. Port. nº. 261, vol. XXXIII, Jan. 1968.

PIPER, Anson C., “Jorge Ferreira de Vasconcellos - Defender of the Portuguese Vernacular”, *Hispania*, Dez. de 1954, The American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, vol. XXXVII, Nº1, reedição de New York, Kraus Reprint Co., 1971, pp. 400-405.

PIPER, Anson C., «Jorge Ferreira de Vasconcellos and the Spirit of the Empire», *Hispania*, vol. L, Nº1, The American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, Março de 1967, n. 1, pp. 44-48.

PIPER, Anson C., «The Lisbon of Jorge Ferreira de Vasconcellos», in *Luso – Brazilian Review*, Vol. IV, Nº1, University of Wisconsin Press, 1967, pp. 17-25.

PIPER, Anson C., «Courtly Love in the Works of Jorge Ferreira de Vasconcellos », in *South Atlantic Bulletin*, Vol. 34, nº. 4, South Atlantic Modern Language Association, (Nov., 1969), pp. 7-9.

PIPER, Anson C., “Ferreira de Vasconcellos and the nobility”, *Kentucky Romance Quarterly*, Lexington, University of Kentucky Library, volume XVIII, Nº1, 1971, pp. 435-442.

RAMALHO, A. Costa, “Sobre a *Eufrosina* e o seu autor”, in Programa do espectáculo *Comédia Eufrosina*, Lisboa, edição do Teatro Maizum, 1995.

REBELO, Luís Sousa, “Aulegrafia, Eufrosina, Ulysippo, Jorge Ferreira de Vasconcelos” in *Dicionário de Literatura*, Vols. I e IV. 3ª. Edição. Direcção Jacinto Prado Coelho, Porto, Figueirinhas, 1987.

REBELO, Luís Sousa, “*Jorge Ferreira de Vasconcelos*” in *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*, (Org., IPLL, coordenação de Eugénio Lisboa) Edição Revista e aumentada. 2ª. Edição, Mem Martins, Publicações Europa América, 1985.

RÉVAH, I. S., “BIBLIOGRAPHIE, Jorge Ferreira de Vasconcelos. *Comédia Eufrosina*. Edición, prólogo y notas de Eugenio Asensio...”, in *Bulletin d’Histoire du Théâtre Portugais*, (direcção de I. S. Révah), Tome III – Numero 2, Lisbonne, Institut Français au Portugal, 1952.

RODRIGUES, José Maria, *Subsídios para uma edição crítica e anotada da “ EUFROSINA”*. I. Erros tipográficos da edição de 1561, que ainda não foram corrigidos” Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922.

ROSSI, Giuseppe Carlo, *A comédia «Eufrosina» nas páginas de D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos e de D. Marcelino Menéndez y Pelayo (com inéditos)*, Separata de Biblos, vol. XXIII, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1948.

SANTOS, Maria do Rosário Laureano, “Permanência e inovação no Teatro Português do Séc. XVI: a Comédia Eufrosina”, in *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, nº. 9, Lisboa, Edições Colibri, 1996, pp. 261-268.

SCHNERR, Walter J., “The «Theater» of Jorge Ferreira de Vasconcelos”, in *Homenaje a William L. Fichter estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, (coord. David Kossoff, José Amor y Vásquez), Madrid, 1971, pp. 673-680.

SENA, Jorge de, “A *Eufrosina* de Jorge Ferreira de Vasconcelos”, in *Estudos de História e de Cultura*. Volume I, Lisboa, Edição da Revista *Ocidente*, 1967, pp. 340-348.

SEQUEIRA, Gustavo de Matos, *Lisboa, Peça em 3 actos e 5 quadros feita sobre a COMÉDIA ULYSIPPO de Jorge Ferreira de Vasconcelos*, Separata dos nºs. 41-42-43-44, in *Olisipo*, Lisboa, Amigos de Lisboa, 1948.

SUBIRATS, Jean, *Jorge Ferreira de Vasconcelos - Visages de son oeuvre et de son temps*, tomo I e II, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1982.

SUBIRATS, Jean, «*L’Outre-mér dans le theatre de Jorge Ferreira de Vasconcelos*»: *Donnée dramatique et équation personnelle*» in *L’Humanisme Portugais et L’Europe*. Acte du XXI^e Colloque International d’Etudes Humaniste (TOURS, - 13 Juillet 1978). Paris, F. C. Gulbenkian. Centre Culturel Portugais, 1984.

SUBIRATS, Jean, «*Les sortilèges du rêve chevaleresque*», *Cultura – História e Filosofia*, vol. V, Lisboa, INIC, 1986.

SUBIRATS, Jean, «*Parvo e Parvoíce chez Jorge Ferreira de Vasconcelos*», in *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XXIII, *Homenagem a Paul Teyssier*, Lisboa-Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

SUBIRATS, Jean, (edição), *Epístola* de Jorge Ferreira de Vasconcelos, Paris, Farândola, 1997. (ver Vasconcelos)

TOIPA, Helena Costa, “A influência da comédia clássica em *Ulysipo* de Jorge Ferreira de Vasconcelos”, in *Máthesis*, Viseu, Universidade Católica Portuguesa – Faculdade de Letras, 2007, pp. 97-123.

TOIPA, Helena Costa, “O jovem apaixonado nas comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos”, *Máthesis*, Viseu, Universidade Católica Portuguesa – Faculdade de Letras, 2008, pp. 141-156.

TRULLEMANS, Ulla M., “La Comédia Eufrosina de Jorge Ferreira de Vasconcellos y la novela picaresca” in *Huellas de la picaresca en Portugal*. Instituto Ibero-Americano Gotemburgo Suecia. “Insula”, Madrid 1968

VIANA, Marcos Luiz Lima, *Eufrosina - Influências da Tragicomédia de Calixto y Melibea: Subsídios para um estudo da comédia de Jorge Ferreira de Vasconcelos*, Lisboa, s. n. 1951.

VILHENA, António A. Machado (prefácio, notas e glossário), *Comédia Aulegrafia*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos, Porto Editora, s.d. [1969]. (ver Vasconcelos)

VOSSLER, Karl, “La Eufrosina”, in *Escritores y Poetas de España*, Colección Austral, Madrid, Espasa – Calpe, S. A., 1944.

OBRAS SOBRE TEORIA TEATRAL

ALONSO DE SANTOS, José Luis, *Manual de Teoría y Práctica Teatral*, Madrid, Editorial Castalia, 2007.

ALONSO DE SANTOS, José Luis, *La escritura dramática*, 2ª ed. Madrid, Editorial Castalia, 1999.

ARNOTT, Peter D., *Public and performance in the greek theatre*, London, Routledge, 1991.

ATTOLINI, Giovanni, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Bari, Biblioteca Universale Laterza, 1988.

BARATA, José Oliveira, “Reflexos do Renascimento Europeu no Teatro Português”, *História do Teatro português*, Lisboa, Universidade Aberta, 1991.

BARRAULT, Jean- Louis, *Mise en scène de Phédre de Racine*, Points, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

BOBES Naves, María del Carmen, *Semiótica de la Escena, Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*, Madrid, Arco/Libros, S. L., 2001.

BRILHANTE, Maria João, “Caminhos da herança clássica até ao teatro francês contemporâneo”, *Máthesis*, Viseu, Universidade Católica Portuguesa – Faculdade de Letras, 2003.

BROOK, Peter, *L'Espace vide, Écrits sur le théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

CAMÕES, José, *Gil Vicente - todas as obras*, coordenação do CDRom, Lisboa, edição do CET/CNCDP, 2001.

CANAVAGGIO, Jean, (editor), *La Comedia*, Madrid, Casa de Velásquez, 1995.

CANET Vallés, José Luis, *De la Comedia Humanística al Teatro Representable*, València, UNED/Universidad de Sevilla/Universitat de València, 1993.

COUPRIE, Alain, *Le Théâtre*, Paris, Nathan, 1995.

CRUCIANI, Fabrizio e Daniele SERAGNOLI, *Il Teatro Italiano nel Rinascimento*, Bolonha, Il Mulino, 1987.

DÍEZ BORQUE, J. Maria, *Los géneros dramáticos en el siglo XVI*, Madrid, Taurus, 1987.

DURAND, Régis (ed.), *La relation Théâtrale*. Lille, Presses Universitaires de Lille, 1980.

FERREIRA, José Alberto, *Uma Discreta Invençam, Estudos sobre Gil Vicente e a Cultura Teatral de Quinhentos*, Coimbra, Angelus Novus, Editora, 2004.

FERRER Valls, Teresa, “La representación y la interpretación en el siglo XVI”, in *Historia del Teatro Español*, (dirección de Javier Huerta Calvo), Madrid, Editorial Gredos, 2003.

GARCÍA BARRIENTOS, José-Luis, *Drama y tiempo*, Madrid, CSIC, 1991.

GARCÍA BARRIENTOS, José-Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Editorial Síntesis, 2001.

GARCÍA BARRIENTOS, José-Luis, *Análisis de la Dramaturgia*, Madrid, Fundamentos, 2007.

GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel, *Catálogo del teatro español del siglo XVI*, Salamanca, Ediciones Universidade de Salamanca, 1996.

GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel, *Creación del impreso teatral: texto y práctica dramática*, Salamanca, Ediciones Universidade de 1998.

GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel, “Transmisión y recepción de la obra teatral en el siglo XVI”, in *Diccionario del Teatro Español*, dirección de Javier Huerta Calvo, Madrid, Editorial Gredos. S.A. 2003.

GOLOPENTIA, Sanda, THOMAS, Monique Martinez, *Voir les didascalies*, Paris, Editions OPHRYS, 1994.

GONZÁLEZ VÁZQUEZ, Carmen, *Diccionario del Teatro Latino – Léxico, dramaturgia, escenografía*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2004.

GRILLO Torres, María Paz, *Compendio de teoría teatral*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.

HERMENEGILDO, A., *El teatro del siglo XVI*, R. de la Fuente, (ed.) Ediciones Júcar, Barcelona, 1994.

HERRICK, T. Marvin, *Comic Theory in the Sixteenth Century*, Urbana, University of Illinois Press, 1964.

HUERTA Calvo, Javier, *El teatro medieval y renascentista*, Madrid, Editorial Playor, 1984.

HUERTA Calvo, Javier, (direcção) *Historia del Teatro Español*, Madrid, Editorial Gredos, 2003.

HUERTA Calvo, Javier, “Teoría y formas dramáticas en el siglo XVI”, in *Historia del Teatro Español*, (dirección de Javier Huerta Calvo), Madrid, Editorial Gredos, 2003.

JACQUOT, Jean, (ed.) *Dramaturgie et Société. Rapports entre l'œuvre théâtrale, son interprétation et son public aux XVI et XVII siècles*, Colloques Internationaux Du Centre National De La Recherche Scientifique, Tomo I e II Paris, Éditions Du Centre National De La Recherche Scientifique, MCMLXVIII.

JACQUOT, Jean, (ed.) *Le Lieu Théâtral a La Renaissance*, Colloques Internationaux Du Centre National De La Recherche Scientifique, Collection Arts du Spectacle, 2ª ed., Paris, Éditions Du Centre National De La Recherche Scientifique, 1986.

KELERA, Józef, «La lecture du drame», *Le texte dramatique/La lecture et la scène, Romanica Wratislaviensia XXVI*, Wroclaw, 1986.

KOWZAN, Tadeusz, «Texte écrit et représentation théâtrale», *Poétique* 75, 1988.

MACHADO, João Nunes Sales, *A Imagem do Teatro/Iconografia do teatro de Gil Vicente*, Caleidoscópio, Casal de Cambra, Edição e Artes Gráficas, S. A. 2005.

MAINGUENEAU, Dominique, *L'Analyse du discours*, Paris, Hachette, 1991.

MATEUS, Osório, *de teatro e outras escritas*, Quimera, em colaboração com o Centro de Estudos de Teatro, 2002.

MENÉNDEZ Peláez, Jesús, “El teatro escolar latino-castellano en el siglo XVI”, in *Historia del Teatro Español*, (dirección de Javier Huerta Calvo), Madrid, Editorial Gredos, 2003.

MERINO Jerez, Luis, “La recepción del teatro clásico en el Renacimiento”, in *Ideas. Contemporaneidad de los mitos clásicos*, (Ed. Santiago López Moreda), Madrid, Ediciones Clásicas, 2002.

NASCIMENTO, Aires. A. “Doutrina clássica e espectáculo teatral: evocação de Luís da Cruz, S. J.” in *Luís da Cruz, S. J., e o teatro jesuítico nos seus primórdios - Actas de Colóquio comemorativo do IV centenário da morte do dramaturgo (1604-2004)*, coordenação de Aires A. Nascimento e Manuel de Sousa Barbosa, Lisboa, Centro de Estudos clássicos, 2005.

OLEZA, Joan, “El nacimiento de la comedia: estado de la cuestión”, in *La Comedia*, Actas reunidas y preparadas por Jean Canavaggio, Madrid, Casa de Velásquez, 1995

OLIVA, César, “Adaptar a los clásicos, he ahí la cuestión”, in *La Comedia*, Actas reunidas y preparadas por Jean Canavaggio, Madrid, Casa de Velásquez, 1995.

OLIVA, César, TORRES MONREAL, Francisco, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1997.

PALLOTTINI, Renata, *Dramaturgia – A construção do personagem*, São Paulo, Editora Ática, 1989.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002.

PAVIS, Patrice, *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 1996.

PEDRAZA Jiménez, Felipe B., Rafael GONZÁLEZ Cañal, *Los albores del teatro español*, in *Actas de las XVII Jornadas de teatro clásico*, Festival de Almagro, 1995.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, *Estudios sobre Teatro del Renacimiento*, Madrid, UNED, 1998.

PICCHIO, Luciana Stegagno, *História do Teatro Português*, Lisboa, Portugalíia Editora, 1969.

PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa, «As correntes dramáticas da literatura portuguesa do séc. XVI», in *A evolução e o espírito do teatro em Portugal*, 1º Vol., Lisboa, ed. O Século, 1947.

PORQUERAS Mayo, Alberto e Federico SÁNCHEZ Escribana, *Preceptiva Dramática Española del Renacimiento y el Barroco*, Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, Editorial Gredos, 1965.

PRUNER, Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Nathan, 2001.

RATAJCZAK, Dobrochna, «Lire – Voir – Savoir», *Le texte dramatique/La lecture et la scène*, *Romanica Wratislaviensia XXVI*, Wrocław, 1986.

REBELLO, Luiz Francisco, “Comédia” in *Dicionário do Teatro Português*, (Direcção de Luiz Francisco Rebello), Lisboa, Prelo, (incompleto: até à letra L), 1968.

- REBELLO, Luiz Francisco, *Variações sobre o teatro de Camões*, Lisboa, Editorial Caminho, 1980.
- REBELLO, Luiz Francisco, “Teatro”, in *Dicionário de História de Portugal*, (Direcção de Joel Serrão), Vol II e Vol. IV/SIS-ZURARA e ADENDA, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1971.
- REBELLO, Luiz Francisco, *O Primitivo Teatro Português*, Biblioteca Breve, vol. 5, Lisboa, ICLP, 1984.
- REBELLO, Luiz Francisco, *Breve História do Teatro Português*, 5ª. Edição revista e actualizada, Lisboa, Publicações Europa-América, 2000.
- RECKERT, Stephen “Gil Vicente Y la génesis de la comedia española”, *Teatro Castellano*, (edición de Manuel Calderón, com un estudio preliminar de Stephen Reckert), Biblioteca clásica, Barcelona, Crítica, 1996.
- RECKERT, Stephen, “Gil Vicente e a génese da “Comédia Espanhola”, in *Temas Vicentinos, Actas do Colóquio em torno da Obra de Gil Vicente*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992.
- REYES Peña, Mercedes de los, e Piedad Bolaños DONOSO, “El patio de las Arcas de Lisboa a finales del siglo XVII comparación com el corral castellano” in *El teatro español a fines del siglo XVII, Historia, Cultura y Teatro en La España de Carlos - Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8/volume III – representaciones y fiestas, ed. De VV AA, 1989, pp. 811-842.
- REYES Peña, Mercedes de los, e Piedad Bolaños DONOSO, “Loa para empezar en Lisboa. Presencia del teatro español en el Patio de las Arcas”, in *Estado actual de los estudios sobre el siglo de oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, (ed. De Manuel García Matín), 2 volumes, vol. II, Salamanca, Universidad, 1993, pp. 819-830.
- ROCHA, Andrée Crabbé, “O teatro de Sá de Miranda ou a viagem italiana”, in *Estrada Larga*, III, Porto, Porto Editora, s/d. [1958].
- ROCHA, Andrée Crabbé. *Présence et absence du théâtre portugais*. in *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, (Direcção de J. S. Révah), Tome IV – Numéro 1, Lisbonne, Institut Français au Portugal, 1953.
- RUBIERA Fernández, Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del siglo de oro*, Madrid, Arco/Libros, S. L., 2005.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introdução à Análise do Teatro*, Porto, Edições Asa, 1992.
- RODRIGUES, Maria Idalina Resina, “A Comédia Clássica Portuguesa”, *Estudos Ibéricos/Da Cultura à Literatura/Séculos XIII a XVIII*, Lisboa, ICALP, 1987.
- ROSADO Fernandes, R. M., e J. Mendes de CASTRO, Padre Luís da Cruz s.j. – *O Pródigo – Tragicomédia Novilatina*, volume II, Lisboa, INIC, 1989. (ver Cruz)
- RYKNER, Arnaud, *O reverso do teatro, Dramaturgia do silêncio da idade clássica a Maeterlinck*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- SALGADO, João, *História do Theatro Em Portugal*, Lisboa, David Corrazzi, Editor, 1885.
- SALVADOR Miguel, Nicasio, “La Celestina” na *Historia del Teatro Español*, (Direcção de Javier Huerta Calvo), Madrid, 2003.

SIRERA Turo, Josep Lluís “Espectáculo y representación. Los actores. El público. Estado de cuestión”, in *La Comedia*, (Actas reunidas y preparadas por Jean Canavaggio), Madrid, Casa de Velásquez, 1995, pp. 115-129.

SORIANO, Justo Garcia, *El teatro universitario y humanístico en España - Estudios sobre el origen de nuestro arte dramático: con documentos, textos inéditos y un catálogo de antiguas comedias escolares*, Toledo, 1945.

SPANG, Kurt, *Teoria del drama*, Pamplona, EUNSA, 1991.

STÄUBLE, Antonio, «La dialectique texte-spectacle dans le théâtre italien du xx^e siècle», in *Le texte dramatique/La lecture et la scène*, *Romanica Wratislaviensia XXVI*, Wrocław, 1986.

SURGERS, Anne, *Scénographies du théâtre occidental*, Paris, Nathan Université, 2000.

TOUCHARD, Pierre-Aimé, *Dionysos suivi de L'amateur de théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, 1968.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1977.

UBERSFELD, Anne, *L'école du spectateur*, Paris, Éditions Sociales, 1981.

UBERSFELD, Anne, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996.

UBERSFELD, Anne, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1997.

VEGA, Ramos, Maria José, “El De Comoedia de Donato y los Terencios con Comento en el siglo XVI”, in *La Recepción de las Artes Clásicas en el siglo XVI*, Eustaquio Sánchez Salor, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996.

VEGA Ramos, Maria José, *La formación de la Teoría de la Comedia: Francesco Robortello*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1997.

VITSE, Marc, “La poética de la Comedia: estado de la cuestión o de la poética a las poéticas de la Comedia”, in *La Comedia*, (Actas reunidas y preparadas por Jean Canavaggio), Madrid, Casa de Velásquez, 1995.

WHITE, Martin, *Renaissance Drama in Action*, Routledge, London, 1998.

GERAL

ALBERTI, Leon Battista, *Momus ou Le Prince*, Paris, Les Belles Lettres, 1993.

ALBUQUERQUE, Luís de, *Navegadores Viajantes e Aventureiros Portugueses Séc. XV e XVI*, Lisboa: Ed. Caminho, 1987.

ALÇADA, João Nuno, “O Auto da Feira e o saque de Roma”, *Gil Vicente - Auto da Feira*, Int. e edição interpretativa do Prof. Luís F. Lindley Cintra, Lisboa, D. Quixote, 2000, pp.117-130.

ALMEIDA, Fialho d', *À Esquina*, 2ª ed. Porto, Clássica Editora, 1960.

ALMEIDA, Isabel, “*Orlando Furioso* em livros portugueses de cavalarias: pistas de investigação”, *Humanista*, Volume 8, 2007, pp. 227-241.

- ALMEIDA, Justino Mendes de, *Estudos de História da Cultura Portuguesa*. Lisboa, U.A.L., 1996.
- ALVES, José da Felicidade, (Introdução, notas e comentários) *Da pintura antiga*, Lisboa, Livros Horizonte, 1984. (ver Holanda)
- ALVES, José da Felicidade, (apresentação e notas) *Lisboa em 1551 – Sumário* de Cristovão Rodrigues de Oliveira, Lisboa, Livros Horizonte, 1987. (ver Oliveira)
- AMARAL, Augusto Ferreira do, *História de Mazagão*, Lisboa, Publicações Alfa, 1989.
- ANASTÁCIO, Vanda, (edição, prefácio e notas) *Teatro Completo de Luís de Camões*, Porto, Caixotim Edições, 2005. (ver Camões)
- ANASTÁCIO, Vanda, “El Rei Seleuco, 1645 (Reflexões sobre o “corpus” da obra de Camões”, Separata de *Península*, nº. 2, Revista de Estudos Ibéricos, Porto, FLUP, 2005.
- ANASTÁCIO, Vanda, «Aspectos da História dos Géneros do século XVI ao século XVIII», John Greenfield coord. in *O Género Literário. Norma e Transgressão – The Literary Genre – Norm and Transgression*, München, Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung, 2006, pp. 55-65.
- ANASTÁCIO, Vanda, «Nota Breve acerca de El-Rei Seleuco» in *Santa Barbara Portuguese Studies*, special issue: José A. Bernardes, coord. *Luís Vaz de Camões Revisitado*, Santa Barbara, Center for Portuguese Studies, UCSB, volume VII, 2003 [publicado em 2006], pp. 213-220.
- ANDRADE, Francisco de, “Os Paços de Xabregas” in *Olisipo*, nº. 42, Lisboa, ed. Amigos de Lisboa, 1948, pp. 89-94.
- ANSELMO, António Joaquim, *Bibliografia das obras impressas em Portugal no século XVI*, Lisboa, Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1926.
- ARISTÓFANES, *Os cavaleiros*, Introdução, versão do grego e notas de Maria de Fátima de Sousa e Silva, Coimbra, INIC, 1991. (ver Silva)
- ARISTÓTELES, *Poética*, edición trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1999. (ver García).
- ARISTÓTELES, *Poética*, Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986. (ver Sousa)
- ASENSIO, Eugenio, *Una pieza desconocida del siglo XVI: El «Auto dos Satiros»*, in *Bulletin d’Histoire du Théâtre Portugais*, direcção de J. S. Révah, Tome I – Numero 2, Lisbonne, Institut Français au Portugal, 1950.
- ASENSIO, Eugenio, *Estudios Portugueses*, Paris, F. C. Gulbenkian/Centro Cultural Português, 1974.
- AUTOS E COMEDIAS PORTUGUESAS, Primeira parte dos autos e comédias portuguesas por António Prestes, Luis de Camões e outros autores portugueses / pref. Hernâni Cidade; nota bibliográfica José V. de Pina Martins. - Lisboa : Lysia, 1973. - 16, 13, [1] p. ,[2], 176, [1] f. ; 22 cm <http://purl.pt/440>. - Tit. da capa: Autos e comédias portuguesas. - Facsimile da ed. de Andres Lobato, 1587.
- BARANDA Leturio, Consolación, edição de *Segunda Celestina* de Feliciano da Silva, *Prólogo* de Fernando Arrabal, Madrid, Ediciones Cátedra, S. A., 1988.

BARANDA Leturio, Consolación, VIAN Herrero, Ana, *El nacimiento crítico del “género” celestinesco: Historia y perspectivas*, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, Sociedad Menéndez Pelayo, 2007, pp. 406-481.

BARBOSA, Manuel J. S., “Ecos de contemporaneidade na tragédia Sedecias: a questão da guerra” in *Luís da Cruz, S. J., e o teatro jesuítico nos seus primórdios - Actas de Colóquio comemorativo do IV centenário da morte do dramaturgo (1604-2004)*, coordenação de Aires A. Nascimento e Manuel de Sousa Barbosa, Lisboa, Centro de Estudos Clássicos, 2005.

BARBOSA, Manuel José de Sousa, “O mito sob condição da literatura jesuítica: entre a escassez e a profusão”, *Actas do Colóquio Internacional A Tradição Mitográfica Portuguesa. Representações e Identidade, Séculos XVI-XVIII*, Org. Projecto Mythos, Lisboa, Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras de Lisboa, 2008.

BARBOSA, Manuel José de Sousa, Introdução, tradução e notas de *Crísis a cortesã*, de Eneias Sílvio Piccolomini, Lisboa, Traduvárius editores, 2010.

BARREIROS, António José, *História da Literatura Portuguesa*, vol. I, 13ª. Edição, Braga, Editora Pax, 1989.

BARRERA y Leirado, Cayetano Alberto de la, *Catálogo Bibliográfico y Biográfico del teatro antiguo español*. Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1860.

BARRETO, Luís Filipe, *Damião de Goes - Os caminhos de um Humanista*, Lisboa, CTT – Correios de Portugal, 2002.

BARRETO, Luís Filipe, “Renascimento Europeu e Renascimento Português”, *Estudos*, Departamento de Literatura Românicas, Lisboa FLUL, 2007, pp. 601-607.

BEAU, Albin Eduard, *Estudos*, vol I, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1959.

BEAU, Albin Eduard, *Estudos*, vol. II, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1964.

BELCHIOR, Maria de Lurdes, *Itinerário poético de Rodrigues Lobo*, 2ª edição, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.

BELL, Aubrey F. G., *A Literatura Portuguesa (História e Crítica)*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1971.

BERARDINELLI, Cleonice e Ronaldo MENEGAZ, *Teatro de António Ribeiro Chiado*, Porto, Lello & Irmãos – Editores, 1994. (ver Chiado)

BERARDINELLI, Cleonice, “Microleiturais Vicentinas”, *Actas do Congresso Internacional Gil Vicente 500 anos depois*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

BERNARDES, José Augusto Cardoso, *Revisões de Gil Vicente*, Coimbra, Angelus Novus, 2003.

BERNARDES, José Augusto Cardoso, *Gil Vicente*, in *Biblos* nº. V, Coimbra, Editorial Verbo, 2005.

BERTHOLD, Margot, *História Mundial do Teatro*, S. Paulo, Editora Perspectiva, 2001.

BLECUA, José Manuel, (edição) *La Dorotea* de Lope de Vega, Madrid, Ediciones Cátedra, 1996

Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1973.

BOUZA, Fernando, *D.Filipe I*, Lisboa, Círculo dos Leitores, 2005.

- BRAGA, Marques, *Gil Vicente – Obras Completas*, vol. I, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1933.
- BRAGA, Teófilo, *História do teatro português II – A comedia classica e as Tragicomedias, seculos XVI e XVII*, Porto, Imprensa Portuguesa – Editora, 1870.
- BRAGA, Teófilo, *História da Literatura Portuguesa*. “Renascença”, II volume. *Temas Portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.
- BRANDÃO (de Buarcos), João, *Grandeza e Abastança de Lisboa em 1552*, organização e notas de José de Felicidade Alves, Lisboa, Livros Horizonte, 1990.
- BRUNET Jacques-Charles, *Manuel du Libraire et de L’amateur de Livres*, Tome Deuxième, Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et C^a., 1861.
- BUESCU, Ana Isabel, *D. João III*, Lisboa, Círculo dos Leitores, 2005.
- BUESCO, Maria Leonor Carvalhão, *Gramáticos portugueses do século XVI*, vol. 18, Lisboa, Biblioteca Breve, ICLP, 1978.
- CALDERÓN, Manuel, (Edición, Prólogo y notas), *Teatro Castellano de Gil Vicente*, Barcelona, Crítica, 1996. (ver Vicente)
- CÂMARA, Maria Alexandra T. Gago da, *Lisboa: Espaços teatrais setecentistas*, Lisboa, Livros Horizonte, 1996.
- CAMÕES, José e CARLOS, Isabel, “Sá de Miranda a quatro mãos”, *Românica*, nº. 15, Lisboa, Edições Colibri, 2006.
- CAMÕES, Luís de, *Teatro Completo de Luís de Camões*, (edição, prefácio e notas de Vanda Anastácio) Porto, Caixotim Edições, 2005. (ver Anastácio)
- CANET Vallés, José Luis, *La Comedia Thebayda*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.
- CARDEIRA, Esperança, *Jubileu*, Lisboa, Quimera, 1993.
- CARMONA, Mário, *O Hospital Real de Todos-os-Santos da Cidade de Lisboa*, ano de MCMLIV, Porto, Imprensa Portuguesa, 1954.
- CARREIRA, Laureano, (adaptação) *Bristo, O Fanchono*. de António Ferreira. Lisboa, 1999.
- CARVALHO, João Soares, *O Teatro – Comédia e Tragédia Renascentistas*, in *História da Literatura Portuguesa, Renascimento e Maneirismo*. Mem Martins, Publicações Alfa, 2001.
- CASTELO-BRANCO, Fernando, *Lisboa seiscentista*, 4ª edição, Lisboa, Livros Horizonte, 1990.
- CASTILHO, Júlio de, *Lisboa antiga - 2ª. parte/bairros orientais*. 2ª. edição revista e ampliada pelo autor e com anotações do engº. Augusto Vieira da Silva, Lisboa, S. Industriais da C.M.L., 1936.
- CASTILHO, Júlio de, *A Ribeira de Lisboa*, 3ª edição revista e ampliada pelo Autor e com anotações de Luiz Pastor de Macedo, Volume I, Lisboa, C.M.L., 1948.
- CASTILHO, Júlio de, *Lisboa antiga, O Bairro Alto* 3ª edição dirigida, revista e anotada por Gustavo Matos Sequeiras, Lisboa, Oficinas Gráficas da C.M.L., 1955.

CASTILLA, Alberto, “El teatro universitario y «La Celestina»” em “*La Celestina*” *V centenario* (1499-1999), Actas del Congreso Internacional, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-la-Mancha, 2001.

CASTRO, Aníbal Pinto de, (Prefácio) *Catálogo da Coleção de Miscelâneas, Teatro*, Tomo 7º., Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, 1974.

Catalogo de la Real Biblioteca, Manuscritos, tomo XIII, VOL. II, Madrid Patrimonio Nacional, 1994, pp.70.

CHIADO, António Ribeiro, *Teatro*, (Organização, fixação do texto e notas por Cleonice Berardinelli e Ronaldo Menegaz), Porto, Lello & Irmãos – Editores, 1994. (ver Berardinelli)

CIDADE, Hernâni, *Luís de Camões. Os Autos e o Teatro do seu Tempo*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1956.

CIDADE, Hernâni, *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas*, 1º. Volume – séculos XV, XVI e XVII, 4ª edição, corrigida, actualizada e ampliada, Coimbra Editora, Limitada, 1959.

CIDADE, Hernâni, *Luis de Camões – A obra e o homem*, Lisboa, ed. Arcádia, 1979.

CORDEIRO, Adriano, *A comédia na literatura portuguesa do renascimento – (Pre)Conceitos e algumas (In)Certezas*, artciencia.com – revista de arte, ciência e comunicação, Ano I, Número 3, 2006, p. 24.

CORREIA, Gaspar, *Crónicas de D. Manuel e de D. João III* (até 1533), Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, 1992.

COSTA, João da Providência, “O problema religioso na obra de Gil Vicente”, in *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*, Lisboa, Ed. O Século, 1947, pp.88-131.

COUTO, Aires do, “Horácio crítico literário”, in *Máthesis* nº 11, Viseu, Universidade Católica Portuguesa – Faculdade de Letras, 2002.

COUTO, Aires do, “As comédias de Sá de Miranda, «Arremedos de Plauto e Terêncio»”, in *Máthesis*, nº 13, Viseu, Universidade Católica Portuguesa – Faculdade de Letras, 2004.

COUTO, Aires do, (Introdução, tradução do latim e notas), *Eunuco* de Terêncio, Lisboa, Edições 70, 1996. (ver Terêncio)

CRESPO, Hugo Miguel, “Esplendor mundano e espiritualidade cristã. Epílogos festivos de Quinhentos: festas em louvor de N.ª S.ª da Luz de Pedrógão Grande”, in HENRIQUES, Aires B., GOMES, Ana Cristina da Costa, MOURÃO, José Augusto, e FRANCO, José Eduardo, (coordenação conjunta de), *Espiritualidade e Sociedade em Portugal ao Tempo de Frei Luís de Granada*, (actas de colóquio), Lisboa, Casa de Pedrógão Grande, 2007, pp. 169-180.

CRUZ, Maria Augusta Lima, *D. Sebastião*, Lisboa, Círculo dos Leitores, 2006.

CRUZ, Padre Luís da s.j. – *O Pródigo – Tragicomédia Novilatina*, Rosado Fernandes, R. M., e J. Mendes de Castro, volume II, Lisboa, INIC, 1989. (ver Rosado Fernandes)

CUSTÓDIO, Jorge, GARCIA, José Manuel, Organização, introdução e notas de *Origens do Theatro Moderno - Theatro Portuguez até aos fins do Século XVI. OPÚSCULOS V* de Alexandre Herculano, 2ª ed., Lisboa, Editorial Presença, Lda., 1986.

DADSON, Trevor J. “La biblioteca del poeta y político Diego de Silva y Mendoza, conde de Salinas (1564-1630)”, *Journal of Hispanic Research*, no volume 3, 1994-1995, pp 181-216.

DE BUJANDA, J. M., *Index de L'inquisition portugaise, 1547,1551,1564,1581*, Index des Livres Interdits, IV, Centre d'Études de la Renaissance, Québec, Éditions de l'Université de Stherbrooke, Librairie Droz, 1995.

DE BUJANDA, J. M., “Censura portuguesa y censura española”, in *Inquisição Portuguesa - Tempo, Razão e Circunstância*, Lisboa – São Paulo, Prefácio, 2007.

DE JONGE, Krista, «Rencontres Portugaises – L'art de la fête au Portugal et aux Pays-Bas méridionaux au XVI et au début de XVII siècle», in *Portugal et Flandre. Visions de l'Europe (1550-1680)* (catálogo de exposição), Bruxelles, Fondation Europalia International, 1991, pp. 85-88.

DELILLE, Maria Manuela Gouveia, “Carolina Micaëlis de Vasconcelos: «Intermediária nata entre a cultura neolatina e a germânica»”, Porto, *Revista da Faculdade de Letras «Línguas e Literaturas»*, 2001, pp. 33-48.

DESLANDES, Venâncio, *Documentos para a história da tipografia portuguesa nos séculos XVI e XVII*, Reprodução em fac-símile do exemplar com data de 1888 da Biblioteca da INCM, Introdução de Artur Anselmo, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.

DESWARTE, Sylvie, *Ideias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos*, Lisboa: Difel, 1992.

DIAS, João José Alves, *Craesbeeck, Uma dinastia de impressores em Portugal*, Lisboa, Associação Portuguesa de Livreiros Alfarrabistas, 1996.

DIAS, Jorge, *Os Elementos Fundamentais da cultura Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1985.

DÍAZ-Toledo, Aurelio Vargas, “Libros de caballerías en Portugal” in *Amadís de Gaula 1508/Quinientos años de libros de caballerías*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2008, pp. 343 - 350.

DÍAZ-Toledo, Aurelio Vargas, “os livros de cavalarias renascentistas nas histórias da literatura portuguesa” *Revista de Estudos Ibéricos* | n.º 3 | 2006, pps 233-247.

EARLE, T. F., (edição crítica, Introdução e Comentário) *Poemas Lusitanos* de António Ferreira, Lisboa, F.C.Gulbenkian, 2000. (ver Ferreira)

EARLE, T. F., “Traição e amargura nas comédias de Francisco de Sá de Miranda in *Em Louvor da Linguagem – Homenagem a M. Leonor Buesco*, Colibri, Lisboa, 2003.

EARLE, T. F., “Para uma edição crítica das comédias de Francisco de Sá de Miranda” in *Gramática e Humanismo. Actas do Colóquio de Homenagem a Amadeu Torres*, Braga, Faculdade de Filosofia da Universidade Católica Portuguesa, 2005.

ÉVORA, André Rodrigues de, *Sentenças para a ensinança e doutrina do Príncipe D. Sebastião. Fac-símile do manuscrito inédito da Casa de Cadaval*, (introdução de Luís de Matos), Lisboa, edição do Banco Pinto & Sotto Mayor, 1983.

FARIA, António Machado de, *Cavaleiros da Ordem de Cristo no século XVI*, in *Arqueologia e História*, volume VI, Lisboa, 1955, pps., 13-73.

FARIA, Jorge, “O Teatro escolar dos séculos XVI, XVII e XVIII”, in *A evolução e o espírito do teatro em Portugal*, 1º Vol., Lisboa, ed. O Século, 1947.

FERREIRA, António, *Obras Completas*. Annotada e precedida de um estudo sobre a vida e obras do poeta pelo Cônego Doutor J. – C. Fernandes Pinheiro. Tomo I. Rio de Janeiro/Paris, 1865.

FERREIRA, António, *Poemas Lusitanos*, (Edição crítica, introdução e comentário de T. F. Earle), Lisboa, F.C.Gulbenkian, 2000.

FIGUEIREDO, Fidelino de, *História Literária de Portugal*, (Sécs. XII-XX), Coimbra, Nobel, 1944.

FIGUEIREDO, Fidelino de, “O Theatro primitivo e os Descobrimentos”, *A épica Portuguesa no século XVI*, São Paulo, Brasil, 1950, edição fac-similada, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1993.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore, *A novelística portuguesa do século XVI*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1978.

FONSECA, Carlos Alberto Louro, (Introdução, versão do latim e notas) *Anfitrião* de Plauto, 3ª edição, Coimbra INIC, 1988. (ver Plauto).

FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no século XIX*, II volume, 3ª edição, Lisboa, Bertrand, 1990.

FRECHES, Claude-Henri, *Le Theatre Neo-Latin au Portugal*. Lisbonne Librairie Bertrand, 1964.

FRECHES, Claude-Henri, *La Littérature Portugais*, Paris, Que sais-je? Presses Universitaires de France, 1970.

FREIRE, Anselmo Braamcamp, *Gil Vicente Trovador Mestre da Balança*, 2ª edição corrigida. Lisboa, Revista “Ocidente” Editora, 1944.

FREIRE, António, *O Teatro Grego*. Braga, Publicações da Faculdade de Filosofia, 1985.

GALLARDO, Bartolomé José, *Ensayo de una Biblioteca Española de Libros raros y curiosos*, Tomo IV, Madrid, 1889, *Fac-simile* de 1968, p. 1510.

GARCIA, José Manuel, Tese de doutoramento em História, *A Historiografia Portuguesa dos Descobrimentos e da Expansão nos Séculos XV a XVII*. Porto. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2006.

GARCIA Yebra, Valentín, (edición trilingüe) *Poética* de Aristóteles, Madrid, Gredos, 1999. (ver Aristóteles).

GARRETT, Almeida, “Bosquejo da História da Poesia e Lingua Portuguesa”, *Obras Completas* de Almeida Garrett. Prefaciada, Revista, Coordenada e Dirigida por Theophilo Braga. Volume II – Prosas. Lisboa, Empreza da Historia de Portugal, 1904.

GARRETT, Almeida, “Curso de Leituras Publicas de Historia”, in *Obras Completas* de Almeida Garrett. Prefaciada, Revista, Coordenada e Dirigida por Theophilo Braga. Volume II – Prosas. Lisboa, Empreza da Historia de Portugal, 1904.

GAYO, Felgueiras, *Nobiliário de Famílias de Portugal*, Tomo Vigésimo primeiro, impressão diplomática do original manuscrito, existente na Santa Casa da Misericórdia de Barcelos, propriedade e edição de Agostinho de Azevedo Meirelles e Domingos de Araujo Affonso, fac-símile da 1ª ed. de 1938, 3ª edição, de Carvalhos de Basto, Braga, 1992.

GODINHO, Vitorino Magalhães, *Ensaio*, vol. II, *Sobre História de Portugal*. Lisboa, Sá da Costa, 1968.

GODINHO, Vitorino Magalhães, *Mito e Mercadoria, Utopia e Prática de Navegar*, Lisboa, Difel, 1990.

GÓIS, Damião de, *Elogio da Cidade de Lisboa*, Urbis Olisiponis descriptio, (Introdução por Ilídio do Amaral), e (apresentação, edição crítica, tradução e comentário por Aires A. Nascimento), Lisboa, Guimarães Editores, 2002.

GOMES, Alberto Figueira, *Poesia e dramaturgia populares no séc. XVI – Baltasar Dias*, Lisboa, Biblioteca, Breve, ICLP, 1983.

GONZÁLEZ, Aníbal, *Artes Poéticas - Aristóteles, Horácio*, Madrid, Visor Libros, 2003.

HERCULANO, Alexandre, *Origens do Theatro Moderno - Theatro Portuguez até aos fins do Século XVI. OPÚSCULOS V* Alexandre Herculano. Organização, introdução e notas de Jorge Custódio e José Manuel Garcia. 2ª ed., Lisboa, Editorial Presença, Lda., 1986.

HOLANDA, Francisco de, *Da pintura antiga*, (Introdução, notas e comentários de José da Felicidade Alves), Lisboa, Livros Horizonte, 1984. (Ver Alves)

HORÁCIO, *Arte Poética*, (Introdução, tradução e comentário de R. M. Rosado Fernandes), Inquérito, Lisboa, 1984.

LAPA, M. Rodrigues, (texto fixado, notas e prefácio) *Obras Completas* de Francisco de Sá de Miranda, II volume, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1937. (ver Lapa)

LE GENTIL, Georges, *La Littérature Portugaise*. Ouvrage complété par Robert Bréchon, Paris, Editions Chandeigne, Instituto Camões, 1995.

LEAL, Pinho, *Portugal antigo e moderno*, volume IV, Lisboa, 1874. Ed. Fac-similada, Braga, 1990.)

LEÃO, Duarte Nunes de, (Introdução, notas e leitura de Maria Leonor Carvalho Buescu), *Ortografia e origem da Língua Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

LEITÃO, Henrique de Sousa, “Sobre as «obras perdidas» de Pedro Nunes”, *Pedro Nunes, 1502-1578: novas terras, novos mares e o que mays he: novo ceo e novas estrellas*, Biblioteca Nacional: comissário cientif: coord. Técnica Lígia de Azevedo, Lisboa, BN, 2002.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La originalidade artística de “La Celestina”*, Buenos Aires, Editorial Universitária de Buenos Aires, 1962.

LOBO, Francisco Rodrigues, *Corte na Aldeia*, Lisboa, Ed. de José Adriano de Carvalho, 1992, pp. 58-59.

LOPE de Vega, *La Dorotea*, Edição de José Manuel Blecua, Madrid, Ediciones Cátedra, 1996

LOPEZ de Úbeda, *La Pícara Justina*, in *Biblioteca de Autores Españoles, desde la formacion del lenguaje hasta nuestros dias*. XXXIII, Tomo II, cap. III, Madrid, 1854.

LOUREIRO, José Pinto, *O Teatro em Coimbra – Elementos para a sua História*, Coimbra, Edição da Câmara Municipal, [1959]. 1964.

MACEDO, Jorge Borge de, “Livros impressos em Portugal no século XVI, interesses e formas de mentalidade, *Arquivos do Centro Cultural Português*, a (*Homenagem a Marcel Bataillon*), 1975, pp. 183-221.

MACHADO; José Pedro, *Factos, Pessoas e Livros*, Lisboa, Livraria Portugal, 1971.

MANSO Porto, Carmen, “Libros en portugues” in *Don Diego Sarmiento de Acuña, Conde de Gondomar (1567-1626): erudito, mecenas y bibliófilo*, Xunta de Galicia, [s. l.], 1996.

MARTINS [Janeira], Armando, *O Teatro Moderno*, Porto, Livraria Simões Lopes, 1951.

MATOS, Luis, (introdução) *Sentenças para a ensinança e doutrina do Príncipe D. Sebastião* de André Rodrigues de Évora, *Fac-símile* do manuscrito inédito da Casa de Cadaval, Lisboa, edição do Banco Pinto & Sotto Mayor, 1983. (ver Évora)

MATOS, Maria Vitalina Leal de, *Introdução aos Estudos Literários*, Lisboa: Editorial Verbo, 2001

MEDEIROS, Walter de, (Introdução, versão do latim e notas) *A moça que veio de Andros* de Terêncio, Coimbra, INIC, 1988. (ver Terêncio)

MEDEIROS, Walter de, (edição) *O homem que se puniu a si mesmo* de Terêncio, Coimbra, INIC, 1992. (ver Terêncio)

MANUEL DE MELO, Francisco, *A Visita das Fontes, Apólogo Dialogal Terceiro*, Edição fac-similada e leitura do autógrafo (1657) Introdução e comentário por Giacinto Manuppella, Coimbra, Por ordem da Universidade, 1962.

MANUEL DE MELO, Francisco, (texte établi d’après l’édition princeps et les manuscrits, variantes et notes de Jean Colomès) *Le dialogue “Hospital das Letras”*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.

MANUEL DE MELO, Francisco, (edição de Pedro Serra) *Apólogos Dialogais, O Hospital das Letras*, vol. II, Coimbra, 1999.

MENANDRO, (Introdução, versão do grego e notas de Fátima Sousa e Silva), *O Díscolo*, Coimbra, INIC, 1989. (ver Silva).

MENDONÇA, Jerónimo de, *Jornada de África*, composta por ..., copiado fielmente da Edição de Lisboa de 1607, por Bento Jesus de Sousa Farinha, Lisboa, na offic. De José da Silva Nazareth, anno de M.DCC. LXXXV.

MENÉNDEZ y Pelayo, *Heterodoxos*, Tomo I, Madrid, Imprenta de F. Maroto e hijos, 1880.

MICHAËLIS de VASCONCELOS, Carolina, *Estudos sobre o Romanceiro Peninsular, Romances Velhos em Portugal*, publicados na revista “Cultura Española”, Madrid, 1907-1909. [2ª. Edição, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1934.]

MICHAËLIS de VASCONCELOS, Carolina, *Geschichte der Portugiesischen Litteratur* von Carolina Michaëlis de Vasconcellos und Theophilo Braga in *Grundriss der Romanischen Philologie*, von Gustab Grober. Strassburg, 1897.

MICHAËLIS de VASCONCELOS, Carolina, *Notas Vicentinas. Preliminares de uma edição crítica das Obras de Gil Vicente. Notas I a V*, 2ª edição, Lisboa, Edição da Revista Ocidente, 1949

MIGUEL, António Dias, “Gil Vicente... mestre de retórica... das representações”, in *Humanitas*, XXXVII-XXXVIII, Coimbra, 1985-1986, pps. 267-273.

MIGUEL, António Dias, “Carta que Francisco de Moraes enviou a Raynha de França em que lhe escreve os Tor/neos, e Festa que se fes em Xabregas era/de 155...”, in MARTINS, A. Coimbra, (direcção de), Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian, volume XXXVII, *Homenagem a Maria de Lourdes Belchior*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, pp. 127-154.

MIRANDA, Francisco de Sá de, (texto fixado, notas e prefácio pelo Profº. M. Rodrigues Lapa) *Obras Completas*, II volume, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1937. (ver Lapa)

MIRANDA, José da Costa, “Ludovico Ariosto, *Commedie*: algumas considerações e alguns apontamentos acerca da sua presença em Portugal”, Separata do *Boletim da Universidade de Coimbra*, vol. 35, Coimbra, 1980.

MIRANDA, Maria Margarida Lopes de, *Teatro nos Colégios dos Jesuítas*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian – FCT, 2006.

MOLL, Jaime, “Por qué escribió Lope *La Dorotea*”, (Contribución de la historia del libro a la historia literaria), 1616”. *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, II: 7-11, Madrid, Velograf, 1979.

MOURA, Vasco Graça, *Retratos de Isabel e outras tentativas*, Lisboa, Quetzal Editores, 1994.

MOURÃO-FERREIRA, David “Sá de Miranda: Inovação e polemismo”, *Hospital das Letras*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981.

MOREIRA de SÁ, Artur, (Apresentação, estudo introdutório e reprodução *fac-similada* dos índices, por...), *Índices dos Livros Proibidos em Portugal no Século XVI*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1983.

NEVES, Francisco Ferreira, *A Casa e Ducado de Aveiro. Sua origem, evolução e extinção*, Separata do *Arquivo do Distrito de Aveiro*, Volume XXXVIII, 1972.

OLIVEIRA, Cristovão Rodrigues de, *Sumário (...) da cidade de Lisboa* (prefácio de Augusto Vieira da Silva), Lisboa, ed. Biblion, 1938.

OLIVEIRA, Cristovão Rodrigues de, (apresentação e notas de José da Felicidade Alves), *Lisboa em 1551 – Sumário*, Lisboa, Livros Horizonte, 1987. (ver Alves)

OSÓRIO, Jorge A., “Um «Género» menosprezado, a Narrativa de Cavalaria do séc. XVI”, in *Mathesis* 10, Viseu, Universidade Católica Portuguesa – Faculdade de Letras, 2001, pp. 9-34.

PALAU y Dulcet, Antonio. *Manual del librero hispanoamericano*. Tomo II. Barcelona: Libreria Palau, 1949.

PALAU y Dulcet, Antonio, *Manual Del Librero Hispanoamericano*, Segunda edición, corregida y aumentada por el autor. Tomo Quinto, E – F, 77721 – 96039. Barcelona, Libreria Palau, 1951.

PALMA-FERREIRA, João, *Do Pícaro na Literatura Portuguesa*. Biblioteca Breve, vol. 59, Lisboa, I.C.L.P., 1981.

PALMA-FERREIRA, João, *Novelistas e contistas portugueses do século XVI*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1982.

PEREIRA, Esteves e RODRIGUES, Guilherme: *Portugal; Diccionario Historico Chorographico (...)* e Artístico, vol. VII, Lisboa, João Romano Torres – Editor, 1915, pp. 211-212.

PEREIRA, Francisco Maria Esteves, “As Comédias de Sá de Miranda”, in *Boletim da Segunda Classe*, volume IX, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, 1914-1915.

PEREIRA, João Cordeiro, *Portugal na Era de Quinhentos*, Cascais, Patrimonia, 2003.

PEREIRA, Silvina, “A Festa de Aleandro”, in *Estudos/Para Maria Idalina Resina Rodrigues, Maria Lucília Pires, Maria Vitalina Leal de Matos*, Org. Isabel Almeida, Maria Isabel Rocheta, Teresa Amado, Departamento de Literaturas Românicas, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Coimbra, Gráfica de Coimbra, Lda., 2007.

PEREIRA, Virgínia Soares, “Celebrando Portugal: Bruxelas, 1531, e o Genethliacon de André de Resende”, in *Damião de Góis na Europa do Renascimento*, Actas, Braga, 2003, pp. 879-902.

PLAUTO, (Introdução, versão do latim e notas de Carlos Alberto Louro Fonseca), *Anfitrião*, 3ª edição, Coimbra, INIC, 1988. (ver Fonseca)

PINA MARTINS, José Vitorino de, “Fr António de Beja contra a astrologia judiciária, separata da revista:As Grandes Polémicas Portuguesas, dirigida por Vitorino Nemésios, Lisboa, [s.n.] 1962.

PINA MARTINS, José Vitorino de, *Sá de Miranda e a Cultura do Renascimento*, I Bibliografia, Braga, 1972.

PINA MARTINS, José Vitorino de, “Francisco de Sá de Miranda”, in *Dicionário de Literatura Portuguesa*, org. e dir. de Álvaro Manuel Machado, Lisboa, Editorial Presença, 1996.

PINA MARTINS, José Vitorino de, *Europa e Cultura, Alguns Livros Fundadores da Cultura Europeia*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1998.

PLAUTO, (Introdução, versão do latim e notas de Walter de Medeiros), *O Gorgulho*, 3ª edição, Coimbra, INIC, 1991. (ver Medeiros)

POLÓNIA, Amélia, *D. Henrique*, Lisboa, Círculo dos Leitores, 2005

RAMALHO, Américo da Costa, *Estudos sobre o século XVI*. 2ª. Edição aumentada, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.

RAMALHO, Américo da Costa, “Alguns aspectos da vida Universitária de Coimbra nos meados do séc. XVI (1548-1554)”, *Para a História do Humanismo em Portugal*, vol. I, Coimbra, INIC, 1988.

RAMALHO, Américo da Costa, *Camões no seu tempo e no nosso*, Coimbra, Livraria Almedina, 1992.

RAMALHO, Américo da Costa, “Aspectos da Vida Escolar Ibérica”, segundo o *De Missione Legatorvm Iaponensivm ad Romanam Cvriam*, Coimbra, Biblos – Vol. LXX, 1994.

RAMALHO, Américo da Costa, “Aspectos do Humanismo na Universidade de Coimbra”, *Para a História do Humanismo em Portugal*, vol. II, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian - JNICT, 1994.

REBELLO, J. I. de Brito, *Ementas Históricas II: Gil Vicente*, Lisboa, Empreza do “Ocidente”, 1902.

REBELLO, J. I. de Brito, *Grandes Vultos Portugueses II: Gil Vicente*, Lisboa, Livraria Ferin, Editora, 1912.

REBELO, Luís de Sousa, “Da sátira renascentista à sátira moderna” e “ Teatro clássico”, in *A Tradição clássica na Literatura Portuguesa*. Lisboa, Livros Horizonte, 1982.

RÊGO, Raul. *Os índices expurgatórios e a cultura portuguesa*. Biblioteca Breve, volume 61, Lisboa, ICLP, 1982.

REMÉDIOS, Mendes dos, *História da Literatura Portuguesa* – 4ª. Edição, Coimbra, 1914.

REMÉDIOS, Mendes dos, “As comédias de Sá de Miranda”, *Miscêlanea de estudos em honra de D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1933.

RESENDE, André de, (Prefácio e notas do Prof. José Pereira Tavares), *Obras Portuguesas*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1963.

RESENDE, Garcia de, (edição de José Camões), *Poesia de Garcia de Resende*, Lisboa, CNCDP, 1999.

RÉVAH, I. S., *La Censure Inquisitoriale Portugaise au XVI siècle*, vol. I, Lisboa, Instituto da Alta Cultura, 1960.

RILKE, Rainer Maria, *Cartas a um Poeta*, Lisboa, Portugália Editora, 2009.

RODRIGUES, Maria Idalina Resina, *De Gil Vicente a Lope de Vega*, Lisboa, Editorial Teorema, 1999.

RODRÍGUEZ Huéscar, Edmundo, Fernando Ballesteros Saavedra y su Libro El Regidor Cristiano. *Cuadernos de estudios manchegos*, 13 – II Época, 1982, pp. 25-44.

ROIG, Adrien, (edição) *La Comédie de Bristo ou l'entremetteur, D' António Ferreira* (1562), Paris, Presses Universitaires de France, 1973. (ver Ferreira)

ROIG, Adrien, *O Teatro clássico em Portugal no séc. XVI*, Lisboa, Col. Biblioteca Breve, ICLP, 1983.

ROSADO Fernandes, R. M., (Introdução, Tradução e Comentário) *Arte Poética* de Horácio, Lisboa, Inquérito, 1984. (ver Horácio)

SAMARTIM, Roberto López-Iglésias, *A dona do tempo antigo*, Santiago de Compostela, Edicións Laiovento, 2003.

SÁNCHEZ Marín, J. A., “O adúlador em Roma”, *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, nº 5, 2003, pp. 43-55.

SANUTO, Marino, *I Diarii* (MCCCCXCXI – MDXXXIII) dall’ autografo marciano Ital.), reed. [...] Bolonha, 1969/70, T. LV cc 414-420.

SANZ Y DÍAZ, José, *La Mancha: revista de estudios regionales* : Albacete-Ciudad Real-Cuenca-Toledo, nº3 (julio-septiembre 1961), Daimiel, 1961-1962.

SARAIVA, António José, “A assimilação da sabedoria clássica e da Arte italiana/ cap. V / O Humanismo em Portugal”, *História da Cultura em Portugal*, vol. II , Lisboa, Jornal do Foro, 1955.

SARAIVA, António José, *História da Cultura em Portugal*; Vol. III, Lisboa: jornal do Foro, 1962.

SARAIVA, António José, *História da Literatura Portuguesa*, 8ª edição, Lisboa, Publicações Europa-América, 1965.

SARAIVA, António José, *História Ilustrada das Grandes Literaturas – Literatura Portuguesa*, Vol. I, Lisboa, Editorial Estúdios Cor, 1966.

SARAIVA, António José, *Gil Vicente e o fim do Teatro Medieval*, 3ª edição, Lisboa, Livraria Bertrand, 1981, p. 34.

SARAIVA, António José, *Iniciação da Literatura Portuguesa, Cultura e História*, Lisboa, Gradiva, 1996.

SARAIVA, José Hermano, *Vida ignorada de Camões*, 1ª. Edição, Lisboa, Publicações Europa-América, 1978, pp. 279-286.

SENA, Jorge de, *Estudos de Literatura Portuguesa*, I, 2ª. Edição aumentada, Lisboa, Edições 70, 2001.

SEQUEIRA, Gustavo Matos, “Teatro Clássico”, in *História da Literatura Portuguesa Ilustrada*; Vol. II (Direcção de Albino Forjaz de Sampaio), Lisboa, Livraria Aillaud & Bertrand, 1930.

SEQUEIRA, Gustavo Matos, *Teatro de outros tempos, Elementos para a História do Teatro Português*, Lisboa, 1933.

SEQUEIRA, Gustavo Matos, *O Carmo e a Trindade*, Lisboa, Publicações Culturais da Câmara Municipal de Lisboa, 1939.

SEQUEIRA, Gustavo Matos, “Os pátios de comédia e o teatro de cordel”, *A evolução e o espírito do teatro em Portugal*, 1º vol., Lisboa, ed. O Século, 1947.

SERRANO Y SANZ, Manuel “Documentos /Libros Manuscritos o de Mano de la biblioteca del Conde de Gondomar”, 1903.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *Itinerários de D. Sebastião (1568 – 1578)*, 2ª ed. corrigida e aumentada, Lisboa, Academia Portuguesa de História, 1987.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *Figuras e caminhos do Renascimento em Portugal*, in *Temas portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1994.

SILVA, A. Vieira da, *Dispersos*, volume I, Lisboa, Publicações Culturais da Câmara Municipal de Lisboa, 1954.

SILVA, Feliciano de, *Segunda Celestina*, (edição de Consolación Baranda e Prólogo de Fernando Arrabal), Madrid, Ediciones Cátedra, S. A., 1988.

SILVA, Innocencio Francisco da, *Diccionario Bibliographico Portuguez*, Estudos Applicaveis a Portugal e ao Brasil, Tomo Dois; Tomo Doze; Tomo Quatro, Lisboa, Imprensa Nacional, MDCCCLX.

SILVA, Maria de Fátima de Sousa e, *Crítica do teatro na comédia antiga*, Coimbra, INIC, 1987.

SILVA, Maria de Fátima de Sousa, (Introdução, tradução e notas), *Os caracteres de Teofrasto, Humanitas*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1999. (ver Teofrasto)

SILVA, Maria de Fátima de Sousa, (Introdução, versão do grego e notas), *O Díscolo de Menandro*, Coimbra, INIC, 1989. (ver Menandro)

SILVA, Maria de Fátima de Sousa, (Introdução, versão do grego e notas), *Os Cavaleiros de Aristófanes*, Coimbra, INIC, 1991. (ver Aristófanes)

AGUIAR e Silva, Vítor, *Modernidade e Tradição em Sá de Miranda*, edição *fac-simile* da edição de 1595, (Estudo introdutório de Vítor Aguiar e Silva), Braga, Universidade do Minho, 1994.

SIMÕES, João Gaspar, *História do Romance Português*, Vol.I, Lisboa, Estúdios Cor, 1967, pp. 56-59 e pp. 163-173.

SIMÕES, Maria Alzira Proença, (organização e índices), *Catálogo dos Impressos de Tipografia Portuguesa do século XVI*, Lisboa, Coleção da BN, 1990, pp.287.

SIMÓN Diaz, José. *Bibliografía de la Literatura Hispanica*, 2.^a edição aumentada, Tomo VI. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973.

SOUSA, António Caetano de, *Provas da História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, nova edição revista por M. Lopes de Almeida e César Pegado, Tomo II, II parte, Coimbra, Atlântica – Livraria Editora, Lda., M. CM. XLVIII .

SOUSA, Eudoro de, (Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices), *Poética de Aristóteles*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986. (ver Aristóteles)

SOUSA, Frei Luís de, (prefácio e notas de M. Rodrigues Lapa), *Anais de D. João III*. 2 volumes. Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1938.

TAVANI, Giuseppe, “As características nacionais das comédias de Sá de Miranda”, *Ensaio portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988

TEOFRASTO, (Introdução, tradução e notas de Maria Fátima da Silva), *Humanitas*, Lisboa, Relógio D’Água Editores, 1999. (ver Silva)

TERÊNCIO, (edição de Walter de Medeiros) *O homem que se puniu a si mesmo*, Coimbra, INIC, 1992. (ver Medeiros)

TERÊNCIO, (Introdução, versão do latim e notas de Walter de Medeiros), *A moça que veio de Andros*, Coimbra, INIC, 1988. (ver Medeiros)

TERÊNCIO, (Introdução, tradução do latim e notas de Aires Pereira do Couto), *Eunuco*, Lisboa, Edições 70, 1996. (ver Couto)

TERRA, José da Silva “Para o estabelecimento crítico de um *corpus* do teatro português do século XVI.” In *critique textuelle Portugaise. Actes de Colloque – Paris, 20-24 Octobre 1981*. Paris, Fondation C. Gulbenkian / Centre Culturel Portugais, 1986.

TEYSSIER, Paul, *Gil Vicente – o autor e a obra*, Biblioteca Breve, Lisboa, ICLP, 1985.

TEYSSIER, Paul, *Théâtre de cour, théâtre aristocratique, théâtre populaire*, in *Actes du Colloque International, Théâtre de cour, théâtre de ville, théâtre de rue*, Edition du Conseil Scientifique de l’Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, Collection UL3 Travaux et Recherches, 1998.

TINHORÃO, José Ramos, “Os negros em Portugal: uma presença silenciosa”, Lisboa, Editorial Caminho, 1997.

UREÑA PRIETO, Maria Helena, *Dicionário de Literatura Grega*, Lisboa/São Paulo, Editorial Verbo, 2001.

LEITE DE VASCONCELOS, José, *Etnografia Portuguesa*, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1980.

LOPE de Vega, (edição de José Manuel Blecua), *La Dorotea*, Madrid, Cátedra, 1996. (ver Blecua)

VEIGA, Thomé Pinheiro da, (Turpin), *Fastigimia*, Reprodução em *fac-simile* da edição de 1911, da Biblioteca Pública Municipal do Porto, Lisboa, Imprensa Nacional–Casa da Moeda, 1988.

VICENTE, Gil, *Copilaçam de Todalas Obras de Gil Vicente*, vol. II, (introdução e normalização do texto de Maria Leonor Carvalho Buescu), Lisboa, Imprensa Nacional–Casa da Moeda, 1983.

VICENTE, Gil, (Edición, Prólogo y notas de Manuel Calderón), *Teatro Castellano*, Barcelona, Crítica, 1996. (ver Calderón)

VITERBO, Sousa, “Gil Vicente: dois traços para a sua biografia.” *Arquivo Histórico Português* – vol. I ano 1903, pp. 221-228.

VITERBO, Sousa, “O Theatro na côrte de D. Filippe II. (Duas cartas de D. Bernarda Coutinha)” *Arquivo Histórico Português* – vol. I ano 1903, pp. 1-7.

Webgrafia/Infografia

(http://es.wikipedia.org/wiki/Blas_Nasarre).

(<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/618275/University-Wits>).

www.edukativos.com/.

Anexo documental

1. Documentos inéditos⁵²¹

Nota prévia⁵²²

Na transcrição diplomática dos documentos que se irão seguir utilizaram-se as regras de transcrição e edição preconizadas por Eduardo Borges Nunes. Respeitou-se a disposição dos documentos, abrindo parágrafos quando necessário. Não se assinalaram as mudanças de linha, mas assinalámos as mudanças de fólio, no corpo do texto, por barras. Procedeu-se à separação das palavras de acordo com o uso moderno. Desenvolveram-se as abreviaturas, assinalando-se as letras omissas por meio do tipo itálico. Mantiveram-se as maiúsculas e minúsculas do original, à excepção dos gentílicos, onde foram restituídas as maiúsculas quando as não apresentavam. Respeitaram-se os sistemas de ortografia e pontuação. Assinalámos com (?) as dúvidas de leitura e com (sic) grafias inusitadas constantes do original. Indicámos em nota todos os acidentes de texto, borrões, rasgões, trespasse de tinta, furos de insecto bibliófago, palavras riscadas e rasuradas, e transcrevemos todas as notas marginais. Os numerais romanos foram substituídos, no corpo do texto, pelas palavras escritas por extenso, em itálico, remetendo para nota a reprodução do original.

Cada documento é precedido de um breve sumário do seu conteúdo e da datação tópica e cronológica, algumas vezes recorrendo à crítica interna e externa do texto. Introduzimos uma nota de edição, explicativa (Nota do Editor = NE).

⁵²¹ Agradeço ao ANTT a autorização facultada para a divulgação destes documentos.

⁵²² A redacção desta nota prévia foi feita com a colaboração de Hugo Miguel Crespo, autor de todas as transcrições dos documentos aqui apresentados.

DOCUMENTO 1

Carta de ofício de D. João III nomeando Jorge Ferreira [de Vasconcelos], como escrivão do tesouro da casa real.

Lisboa, 20 de Março de 1553.

DGARQ/ANTT, Chancelaria de D. João III, Doações, Ofícios, Mercês, Livro 63, fl. 83.

“Dom Joam *etc.* ffaço saber a vos dom Alvaro da Sylua Comde de Portalegre mordomo-mor de mynha cassa que comfiando eu de Jorge Ferejra⁵²³ meu moço da camara que njsto me serujra bem e fielmente como a meu seruyço compre e queremdo-lhe fazer graça e merçe tenho por bem e o dou ora d’aquy em diamte por stprivam do tesouro de minha cassa asy e da maneira que o ele deue ser e o foy Amtonio da Sylueira meu moço da camara per cujo falecymemto o dicto oficio vagou com ho quall oficio quero e me praz que ele tenha e aja de ordenado em cada huñ ano quymze mjll reis e de vistaria por ano dous mjll nouecentos oytemta e sejs reis E dous mjll cemto e cymquoemta reis por ano pera hũa estreuanynha e comtos e asy avera o pano que serue cad’ano na mesa do tesouro E todos os ourelos e coas e mostras dos panos e solias que na dita casa se partirem e asy avera todos os outros proes e percalcos que ao dicto oficio dereytamente pertemcerem asy e da maneira que os ele deue com djreito auer e os ouue o dicto Amtonio da Sylueira Noteficouo-lo asy e mamdo que ho metaes em pose do dicto oficio de stprivam do tesouro e lho deyxes Serujr e dele vsar e aver o dicto ordenado proes e percalços acima declarados sem duvida nem embargo alguñ que a elo seja posto porque asy he minha merçe e o dicto Jorge Ferreira Jurara aos Sãtos avamgelhos em mynha chancelaria que bem e Verdadejramemte e como deue syrua⁵²⁴ e vse do dicto oficio goardamdo a mym Jmteiramemte meu seruyço e aspeitos sem dereyto e por firmeza delo lhe mãdey dece dar esta mynha carta por mym asynada e aselada com ho meu selo pendemte dada em a cidade de Lixboa a vinte⁵²⁵ dias do mes de Março Djogo Lopez a fez Ano do nacymemto de noso senhor Jhesuu Christo de mjll quinhentos cinquenta e três⁵²⁶ Anos / ho qual oficio o dicto Jorge Ferreira tera e serujra em sua vida //

Comcertada

Comcertada

Pero Gomez

Antonyo Vieira

Joham da Costa”

⁵²³ Ms.: na margem esquerda “Jorge Ferreira oficio”.

⁵²⁴ Ms.: palavra repetida.

⁵²⁵ Ms.: “xx”.

⁵²⁶ Ms.: “b^c Lij”.

DOCUMENTO A

Carta de ofício de D. Sebastião nomeando Luís Vicente, como escrivão do tesouro da casa real.

Lisboa, 10 de Julho de 1563.

DGARQ/ANTT, *Chancelaria de D. Sebastião e D. Henrique, Doações, Ofícios, Mercês, Livro 11, fl. 158 (MF 1619).*

Publicado, noutra transcrição, por Jacinto Inácio de Brito Rebelo, *Ementas Históricas II: Gil Vicente*, Lisboa, Empreza do “Ocidente”, 1902, p. 114.

“Eu el Rey faço saber a vos Tome de Sousa do meu conselho e Veedor de minha ⁵²⁷ casa que eu ey por bem e me praz que Luis Vecente⁵²⁸ meu moço da camara syrua o oficio de scriuão do tesouro da Receyta e despesa que o *tesoureiro* de minha casa fizer no dito oficio emquanto eu ouuer por bem e não mandar o *comtrário* com o qual oficio avera quimze mil reis por ordenado em cada hũ anno paguos segundo a ordenamça que he outro⁵²⁹ tanto como teue Jorge Ferreira de Vasconcelos Com o dito oficio Segundo se vyo pello trellado de hũ asiento de despesa que esta nos contos no *Liuro e Recadação da comta de Francisco de Moraes que Seruio de tesoureiro* de minha casa Mando-uos que metaes pose ao dito Luis Vecente do dito oficio pella maneira acima decllarada e lho deyxeys seruir e delle vsar como dito he e elle Jurara em minha *chancelaria* aos Santos avamgelhos de bem e verdadeiramente seruir o dito oficio guardando a mym em todo meu seruico e por firmeza dello lhe mandey dar este meu aluara que quero que valha e tenha forca e viguor como se fose carta feyta em meu nome por mym asynada e pasada pela *chancelaria* sem embargo da ordenação em *comtrário* Fernão Velho o fez em Lisboa a dez de Julho de mil quinhentos sessenta e três⁵³⁰ dizea (sic) o Riscado / sua /

Comcertado
António d’Oliueira

Roque Vieira

Comcertado

Antonio Vieira”

⁵²⁷ Ms.: palavra riscada “sua”.

⁵²⁸ Ms.: na margem esquerda, “Luis Vicemte oficio”.

⁵²⁹ Ms.: letras finais “ro” sobrescritas.

⁵³⁰ Ms.: “j bc Lxiiij”.

DOCUMENTO 2

Conhecimento, ou “recibo”, passado pelo tesoureiro de D. Sebastião, Jorge Ferreira de Vasconcelos, a Alfonso de Zuñiga, tesoureiro da rainha D. Catarina de Áustria.

Lisboa, 12 de Maio de 1564.

DGARQ/ANTT, *Corpo Cronológico*, Parte I, Maço 106, Documento 133, fl. 2.

“Jorge Ferreira / sessenta e quatro⁵³¹

Recebeo o tisoureiro Jorge Ferreira De Afonso de Çunheja (sic)⁵³² tisoureiro da Rainha nossa senhora, cincoenta E oito Covados de tafeta diguo cincoenta E oito Covados E duas terças de tafeta preto dobrado de duas larguras / os quais ficão Carraguados sobre o dito tesouro no Livro⁵³³ de sua Receita folha – 121 – de que lhe passamos Este Conhecimento Em forma / E o dito tafeta fica Carreguado a preço de Seiscentos E vinte reis Covado E asinamos Em Lisboa aos doze⁵³⁴ dias do mes de Maio De mil quinhentos sessenta e quatro.⁵³⁵

(?)

Jorge Ferreira de Vasconcelos”

⁵³¹ Ms.: “Lbijj”. O averbamento no topo é de outra mão.

⁵³² NE: trata-se de Alfonso de Zuñiga.

⁵³³ Ms.: letras finais “ro” sobrescritas.

⁵³⁴ Ms.: “xij”.

⁵³⁵ Ms.: “j b^c Lxiiij^o”.

DOCUMENTO 3

Alvará da rainha D. Catarina de Áustria dirigido aos contadores do seu tesouro.

Lisboa, 22 de Maio de 1564.

DGARQ/ANTT, *Corpo Cronológico*, Parte I, Maço 106, Documento 133, fl. 2 v.

“Cinquenta e oito⁵³⁶ reis (sic) de tafeta

Contadores de minha casa mandouos *que* leueys em conta Afonso de Çunhigua *que* Serue de meu tisoureiro çoncoenta (sic) e oyto Couados e duas terças de tafetaa preto dobrado de duas larguras *que* per meu mandado entregou a Jorge Fereyra tisoureiro do tisouro pera Seruyço del Rey meu neto como parece per Seu *Conhecimento* em forma atras escryto, os quaes çimcoenta e oyto couados e duas terças de tafeta leuareys em comta ao dito Afonso de Çunhigua per este e pello dito *Conhecimento* em forma E este não pasara pella chamcelarya Bastião d’Asequa o fez em Lisboa / *dezanove*⁵³⁷ de Mayo de *quinhentos sessenta e quatro*⁵³⁸

Raynha

Pera leuarem em conta Afonso de Çunhigua de *cinquenta e oito*⁵³⁹ Couados 2/3 de tafetaa preto dobrado *que* entregou pera serviço del Rey nosso senhor a Jorge Ferreyra⁵⁴⁰ thesoureiro do tisouro como parece per seu *Conhecimento* em forma atras escryto E *que* este não pase pella *chancelaria*.”

⁵³⁶ Ms.: “Lbij⁰”.

⁵³⁷ Ms.: “xix”.

⁵³⁸ Ms.: “b^c Lxiii⁰”.

⁵³⁹ Ms.: “Lbij⁰”.

⁵⁴⁰ Ms.: letras finais “ra” sobrescritas.

DOCUMENTO 4

Carta de quitação de D. Sebastião para Jorge Ferreira de Vasconcelos, pelo ofício de tesoureiro.

Lisboa, 26 de Julho de 1576.

DGARQ/ANTT, Chancelaria de D. Sebastião e D. Henrique, Privilégios, Livro 11, fls. 85v-86.

“Dom Sebastiam *etc.* Faco saber Aquamtos esta mynha carta virem que eu mandey tomar conta em meus comtos do Reyno e casa a Jorge Ferreira de Vascocomsellos⁵⁴¹ thesoureiro de mynha casa de tempo de cinco anos e sete meses que começarão ao prymeyro de Janeyro de *quinhentos e setenta*⁵⁴² e acabarão em Julho de *mil quinhentos e setenta e cinco*⁵⁴³ e pelo emcarramento⁵⁴⁴ da dita comta se mostra serem-lhe ordinados em Reposta (sic) coremta seis comtos noveçemtos coremta seis mill quatroçemtos *cinquenta e dois*⁵⁴⁵ reis isto é *quarenta e seis*⁵⁴⁶ comtos *quatrocentos e cinquenta e três mil seiscentos e cinquenta e sete*⁵⁴⁷ reis que Recebeo em dinheiro de comtado E os *quatrocentos e noventa e dois mil setecentos e noventa e cinco*⁵⁴⁸ reis em que he e forão avalyadas as cousas que ficou devemdo na dita comta E de arreos de prata quatro que pesarão *vinte e quatro*⁵⁴⁹ marquos *sete*⁵⁵⁰ omças e meia oytaua E de collares de ouro quatro que pesarao *dezasseis*⁵⁵¹ marcos *dezasseis*⁵⁵² homças *seis*⁵⁵³ oyttaus e *sessenta*⁵⁵⁴ – graos E de cadeas d’ouro *dez*⁵⁵⁵ – que pesaorao (sic) *vinte e três*⁵⁵⁶ marcos hũa omça tres oyttaus E de çimtas d’ouro *seis*⁵⁵⁷ que pesarao *vinte e um*⁵⁵⁸ marcos *sete*⁵⁵⁹ homcas *sete*⁵⁶¹ oyttaus E de çimtas de prata *sessenta*⁵⁶² – que pesarao *cento e oitenta e oito*⁵⁶³ marcos *sete*⁵⁶⁴ homças e hũa oyttaua E de castycaees de prata *sessenta e quatro*⁵⁶⁵ que pesarao *seiscentos e sessenta e um*⁵⁶⁶ marcos huũa omça e hũa oyttaua E de ceptro d’ouro em cristall e tres que pesarao *treze*⁵⁶⁷ marcos *cinco*⁵⁶⁸ homcas *sete*⁵⁶⁹ oyttaus e *dezasseis*⁵⁷⁰ graos E de diamantes *oito*⁵⁷¹ E de perollas – *trezentas e sessenta e seis*⁵⁷² E de baçios d’agoa as maaos – *onze*⁵⁷³ que pesarao *Cento*

⁵⁴¹ Ms.: na margem esquerda “Jorge Ferreira de Vascocomcellos”.

⁵⁴² Ms.: “bcLxx”.

⁵⁴³ Ms.: “j bc Lxxb”.

⁵⁴⁴ NE: isto é, encerramento.

⁵⁴⁵ Ms.: “Lij”.

⁵⁴⁶ Ms.: “Rbj”.

⁵⁴⁷ Ms.: “iiij^c Liiij mil bj^c Lbij”.

⁵⁴⁸ Ms.: “iiij^c LRij mil bij^c LRb”.

⁵⁴⁹ Ms.: “xxiiij^o”.

⁵⁵⁰ Ms.: “bij”.

⁵⁵¹ Ms.: “xbj”.

⁵⁵² Ms.: “xbj”.

⁵⁵³ Ms.: “bj”.

⁵⁵⁴ Ms.: “Lx”.

⁵⁵⁵ Ms.: “x”.

⁵⁵⁶ Ms.: “xxiiij”.

⁵⁵⁷ Ms.: “bj”.

⁵⁵⁸ Ms.: “xxj”.

⁵⁵⁹ Ms.: “marco”.

⁵⁶⁰ Ms.: “bij”.

⁵⁶¹ Ms.: “bij”.

⁵⁶² Ms.: “Lx”.

⁵⁶³ Ms.: “CLxxxbij^o”.

⁵⁶⁴ Ms.: “bij”.

⁵⁶⁵ Ms.: “Lxiiij^o”.

⁵⁶⁶ Ms.: “bj^c Lxj”.

⁵⁶⁷ Ms.: “xiiij”.

⁵⁶⁸ Ms.: “b”.

⁵⁶⁹ Ms.: “bij”.

⁵⁷⁰ Ms.: “xbj”.

⁵⁷¹ Ms.: “biiij^o”.

⁵⁷² Ms.: “iiij^c Lxbj”.

quinze⁵⁷⁴ marcos /fl. 86/ seis⁵⁷⁵ homcas cinco⁵⁷⁶ – oytauas E de gomis de prata – doze⁵⁷⁷ que pesarao Cento oito⁵⁷⁸ marcos⁵⁷⁹ quatro⁵⁸⁰ omcas seis⁵⁸¹ oytauas E de saleiros de prata onze⁵⁸² que pesarao oitenta⁵⁸³ – marcos cinco⁵⁸⁴ – omcas – cinco⁵⁸⁵ – oytauas E de pratos de serujço e de toda a çorte – duzentos e cinquenta e dois⁵⁸⁶ que pesarao setecentos e cinquenta e seis⁵⁸⁷ marcos sete⁵⁸⁸ omcas cinco⁵⁸⁹ e mea oytauas E outras nestas cousas declaradas no dicto emsarramentto o quall dinheiro e cousas ho dicto Jorge Ferreira entreguou e despendeo por seos mandados e do meu mordomo-mor sem ficar devendo cousa algũa como se tudo vyo pela dita comta que foy tomada por Luis da Fomsequa comtador dos dictos contos e vista pelo provedor Costodyo d’Abreu E portamto o dou por quyte he lyure e a todos seus herdeyros queremdo qua por iso seja Requerydos nem de mandardes nos ditos comtos nem fora delles pera sj de todo ter dado comta com entrega como dito he e mamdo ao dito meu mordomo-mor e aos veedores de mjna fazemda comtar ser modos ditos comtos e a todos os vedores ouujdores Juises Justicas oficiaes he pesoas a que o comto pertencer que asy o cumprao he guardem sem lhe ser posto duujda nem embargo allguum e por firmeza de todo lhe mandey dar esta mynha carta de quytacao por mjm hasynada he asellada do meu sello pemdemte Manuel Barato a fez em Lisboa a vinte e seis⁵⁹⁰ de Julho ano do nacymemto de noso senhor Jhesu Christo de mil quinhentos e setenta e seis⁵⁹¹ / e /

+

Conçertada
Belchior Monteiro

Comtada
Pero Oliueira”

⁵⁷³ Ms.: “xj”.
⁵⁷⁴ Ms.: “xb”.
⁵⁷⁵ Ms.: “bj”.
⁵⁷⁶ Ms.: “b”.
⁵⁷⁷ Ms.: “xij”.
⁵⁷⁸ Ms.: “biiij^o”.
⁵⁷⁹ Ms.: “marco”.
⁵⁸⁰ Ms.: “iiij^o”.
⁵⁸¹ Ms.: “bj”.
⁵⁸² Ms.: “xj”.
⁵⁸³ Ms.: “Lxxx”.
⁵⁸⁴ Ms.: “b”.
⁵⁸⁵ Ms.: “b”.
⁵⁸⁶ Ms.: ij^c Lij”.
⁵⁸⁷ Ms.: “bij^c Lbj”.
⁵⁸⁸ Ms.: “bij”.
⁵⁸⁹ Ms.: “b”.
⁵⁹⁰ Ms.: “xxbj”.
⁵⁹¹ Ms.: “mil b^c Lxxbj”.

DOCUMENTO 5

Assento de casamento de D. António de Noronha com a Senhora Dona Briolanja Mendes de Vasconcelos.

Lisboa, 23 de Novembro de 1584.

DGARQ/ANTT, *Registos Paroquiais*, Lisboa, Sacramento, M (Mistos), Maço 1, Caixa 1, fl. 31 (MF 1051).

“Recebi o Senhor dom António de Noronha E Senhora dona Briolanja Mendez de Uasconcellos – en presensa do Senhor Simão Rafaxo Cura desta Igreja da Trindade E en presensa (?) destas⁵⁹² pessoas isto é Grauiel d’Almeida E seus filhos E outros oje 23 de Nouembro 84

Cosme Diaz frey”

⁵⁹² Ms.: letras finais “tas” sobrescritas.

DOCUMENTO 6

Carta de quitação de D. Filipe I em favor de Jorge Ferreira de Vasconcelos, pelo seu ofício de tesoureiro do Armazém da Guiné e Índia, entre 4 de Outubro de 1580 e [31] de Dezembro de 1583.

Lisboa, 28 de Outubro de 1588.

DGARQ/ANTT, Chancelaria de D. Filipe I, Privilégios, Livro 5, fls. 250-250 v.

“Dom Felipe *etc.* faço saber aos que esta minha carta de quitação vyrem que eu mamdey tomar comta em meus comtos do Reyno e casa a Jorge Ferreira de Vascocomçelos⁵⁹³ que de quatro d’Outubro de *quinhentos e oitemta*⁵⁹⁴ – ate fim⁵⁹⁵ de *Dezembro de oitemta e três*⁵⁹⁶ serujo de thesoureiro⁵⁹⁷ do Allmazem de Guyne e Jmdya e pela arecadacão de⁵⁹⁸ sua comta⁵⁹⁹ se mostra Reçeber de dynheyro dozemos e dezoyto comtos⁶⁰⁰ noveçemos vymte mill quatroçemos⁶⁰¹ oytemta e nove reais E de aço – *trezemos*⁶⁰² e *novemta e cimco*⁶⁰³ – quymtaees – *duas*⁶⁰⁴ – arrobas – *dez*⁶⁰⁵ – liuras E de azeite de peyxe Cem pipas – *oito*⁶⁰⁶ – camtaros – *dez*⁶⁰⁷ – canadas E de allmafegra [sic] mill *quatrocemtas*⁶⁰⁸ varas meia E de arquos de ferro de pipas e quartos de toda sorte *vimte mil seiscentos e cimco*⁶⁰⁹ – E de amaras⁶¹⁰ de toda a sorte *cemto e oitemta e cimco*⁶¹¹ – E de azeite de comer *cemto e cinquemta e quatro*⁶¹² – pipas *seis*⁶¹³ camtaros *três*⁶¹⁴ – canadas E arquos *quinhentos e oitemta e quatro*⁶¹⁵ – quymtaees – *quimze*⁶¹⁶ – arrates E de lapis de Regra – *dois mil trezemos e quaremta e quatro*⁶¹⁷ E de barris de breu e allcatrão – *mil*⁶¹⁸ – *quatrocentos e trimta e quatro*⁶¹⁹ E de breu *quatro mil duzentos e vimte e um*⁶²⁰ comtos hũa arroba – *dez*⁶²¹ – liuras E de chumbo *mil seiscentos e vimte e dois*⁶²² comtos *onze*⁶²³ – liuras E de camdeas de çeuo [sic] *Cemto cinquemta e dois*⁶²⁴ comtos *duas arrobas*⁶²⁵ *vimte e oito*⁶²⁶ liuras E de damasquo cramesym *quatrocentos e quimze*⁶²⁷ – couados e meio

⁵⁹³ Ms.: à margem esquerda “Jorge Ferreira”.

⁵⁹⁴ Ms.: “b^cLxxx”.

⁵⁹⁵ Ms.: letra inicial borrada.

⁵⁹⁶ Ms.: “Lxxxijj”.

⁵⁹⁷ Ms.: letra “t” borrada.

⁵⁹⁸ Ms.: palavra borrada.

⁵⁹⁹ Ms.: letra final borrada.

⁶⁰⁰ Ms.: letra inicial borrada.

⁶⁰¹ Ms.: última letra borrada.

⁶⁰² Ms.: à margem esquerda “300”.

⁶⁰³ Ms.: “ij^cLRb”.

⁶⁰⁴ Ms.: “ij”.

⁶⁰⁵ Ms.: “x”.

⁶⁰⁶ Ms.: “biiij”.

⁶⁰⁷ Ms.: “x”.

⁶⁰⁸ Ms.: “iiij^c”.

⁶⁰⁹ Ms.: “xx b^cb”.

⁶¹⁰ Ms.: corrigimos de “anaras”.

⁶¹¹ Ms.: “CLxxxb”.

⁶¹² Ms.: “CLiiij”.

⁶¹³ Ms.: “bj”.

⁶¹⁴ Ms.: “ij”.

⁶¹⁵ Ms.: “b^cLxxxiiij”.

⁶¹⁶ Ms.: “xb”.

⁶¹⁷ Ms.: “ij ij^cRiiij”.

⁶¹⁸ Ms.: “J”.

⁶¹⁹ Ms.: “iiij^cxxxiiij^o”.

⁶²⁰ Ms.: “iiij ij^cxxj”.

⁶²¹ Ms.: “x”.

⁶²² Ms.: “J bj^cxxij”.

⁶²³ Ms.: “xj”.

⁶²⁴ Ms.: “Lbj” rasurado; à margem esquerda, corrigindo, “152”.

⁶²⁵ Ms.: palavra acrescentada à margem esquerda.

⁶²⁶ Ms.: “xxbiiij^o”.

E de emparçia [sic] de Cayro – *quatrocentos e sessemta e cimco*⁶²⁸ – *comtos oito*⁶²⁹ liuras E de **emparçia [sic]** de linho e de tod'a sorte seis mil setecentos e quaremta e seis⁶³⁰ comtos tres arrobas quatorze⁶³¹ liuras E estopa – *mil*⁶³² – *duzentos e sessemta e quatro*⁶³³ comtos tres arrobas – *dez*⁶³⁴ liuras E de ferro – *dois mil seiscentos e vimte e um*⁶³⁵ comtos tres arrobas sete⁶³⁶ liuras E de lonas *duas mil cemto e vimte e cimco*⁶³⁷ peças *quatro*⁶³⁸ varas E de pano de Villa de Comde *cemto e cinquemta e seis mil e oitocentas*⁶³⁹ varas E de pipas vazias *dois mil quatrocentos e vimte e cimco*⁶⁴⁰ – E de pao de pinho e sonoro [sic] de toda a sorte *seis mil duzentos e novemta e dois*⁶⁴¹ – E de pescado seco *novemta e três mil seiscentos e setemta e oito*⁶⁴² peixes E de quartos vazios *oitocentos e vimte e oito*⁶⁴³ – E de saquos e saquao [sic] *dois mil seiscentos e oitemta e nove*⁶⁴⁴ E de çeuo *quinhentos e trimta e nove*⁶⁴⁵ comtos – *duas*⁶⁴⁶ – arrobas *vimte e dois*⁶⁴⁷ arrates E de toldos de çeda e de toda a sorte *quaremta*⁶⁴⁸ – E de vinho – *duas mil seiscentas e sessemta e quatro*⁶⁴⁹ pipas *dezasseis*⁶⁵⁰ allmudes hũa Canada E de vynagre *setemta e e oito*⁶⁵¹ pipas *vimte e cimco*⁶⁵² – allmudes – *duas*⁶⁵³ – canadas e outras muitas cousas declaradas he no emcarramemto⁶⁵⁴ da dita comta o que tudo despemdeo e emtreguou per mjnhas proujsoes he mamdados dos vedores de⁶⁵⁵ mjnha fazemda sem ficar devendo cousa allgũa como se pela dita comta vyo *que foy tomada por Pêro da Fonsequa* comtador dos ditos comtos e vista per Luis Tavares prouedor de mynhas comtas nelles pelo que dou por quyte he liure ao dito Jorge Ferreira de Vascocomçelos e a todos seus herdeiros e sobçesores do dito *dinheiro e mais /fl. 250 v./* cousas açima e no emsaramemto da dita comta declaradas pera que numqua em tempo allgũu por iso sejam çitados Requerydos nem demamdados em meus comtos nem fora delles por asy de tudo ter dado comta com emtregua como dito he Notefico-o asy aos vedores de mynha fazemda e mamdo ao comtador-mor dos ditos comtos e a todos os Corregedores ouujdores Juizes Justjcas ofiçiaees he pessoas a que ho Comto pertemçer que asy ho cumprão he guardem e fação Jmteyramemte comprar he guardar sem duujda nem embargo allgũu por que asy ho ey por bem⁶⁵⁶ e por firmeza dello lhe mamdey dar esta carta de quytação per mjm hasynada e asellada do meu sello pemdemte em Lixboa a *vimte e oito*⁶⁵⁷ dias d'Outubro Dyoguo Rodrijuez a fez anno de *mil quinhentos e oitemta e oito*⁶⁵⁸ anos.

Diz o que estaa fora da margem / arobas.”

⁶²⁷ Ms.: “iiij^cxb”.

⁶²⁸ Ms.: “iiij^cLxb”.

⁶²⁹ Ms.: “biiij^o”.

⁶³⁰ Ms.: “bj bij^c Rbj”.

⁶³¹ Ms.: “xiiij”.

⁶³² Ms.: “j”.

⁶³³ Ms.: “ij^cLxiiij^o”.

⁶³⁴ Ms.: “x”.

⁶³⁵ Ms.: “ij bj^cxxj”.

⁶³⁶ Ms.: “bij”.

⁶³⁷ Ms.: “ij Cxxb”.

⁶³⁸ Ms.: “iiij”.

⁶³⁹ Ms.: “CLbj biiij^o”.

⁶⁴⁰ Ms.: “ij iiij^cxxb”.

⁶⁴¹ Ms.: “bj ij^cLRij”.

⁶⁴² Ms.: “LRij bj^cLxxbiiij^o”.

⁶⁴³ Ms.: “biiij^cxxbiiij^o”.

⁶⁴⁴ Ms.: “ij bj^cLxxxix”.

⁶⁴⁵ Ms.: “b^cxxxix”.

⁶⁴⁶ Ms.: “ij”.

⁶⁴⁷ Ms.: “xxij”.

⁶⁴⁸ Ms.: “R”.

⁶⁴⁹ Ms.: “ij bj^cLxiiij^o”.

⁶⁵⁰ Ms.: “xbj”.

⁶⁵¹ Ms.: “Lxxbiiij^o”.

⁶⁵² Ms.: “xxb”.

⁶⁵³ Ms.: “ij”.

⁶⁵⁴ Ms.: letras “ca” borradas.

⁶⁵⁵ Ms.: palavra borrada.

⁶⁵⁶ Ms.: letra final borrada.

⁶⁵⁷ Ms.: “xxbiiij^o”.

⁶⁵⁸ Ms.: “jb^cLxxxbiiij^o”.

DOCUMENTO 7

Carta de quitação de D. Filipe I em favor de Jorge Ferreira de Vasconcelos, pelo seu ofício de tesoureiro do Armazém da Guiné e Índia, entre 4 de Outubro de 1580 e [31] de Dezembro de 1583, referente ao dinheiro do negócio de Malaca.

Lisboa, 7 de Dezembro de 1588.

DGARQ/ANTT, Chancelaria de D. Filipe I, Privilégios, Livro 5, fl. 249 v.

“Dom Felipe *etc.* faço saber aos que esta minha carta de quitação⁶⁵⁹ vyrem que eu mamdey tomar comta em meus comtos do Reyno e casa a Jorge Ferreira de Vascomçelos⁶⁶⁰ que de quatro d’Outubro de *quinhentos e oitemta*⁶⁶¹ – te fim de Dezembro de *oitemta e três*⁶⁶² serujo de thesoureiro⁶⁶³ do Allmazem de Guyne e Jmdya E pela arecadacão de sua comta se mostra Reçeber de dinheiro pera o negocio de Mallaqua treze comtos trezemos⁶⁶⁴ vymte çimquo mill⁶⁶⁵ trezemos e oytenta reais que despemdeo e entreguou per minhas proujsoees he mamdados dos vedores de minha fazemda sem ficar devendo cousa allgũa como se pela dita comta vyo que foy tomada por Pêro da Fonseca comtador dos ditos comtos e vista per Luis Tavares prouedor de mynhas comtas nelles pelo que dou por⁶⁶⁶ quyte he liure⁶⁶⁷ ao dito Jorge Ferreira e a todos seus herdeiros e sobçesores do dito dinheiro pera que numqua em tempo allgũu por iso seão çitados Requerjdos nem demamdados em meus comtos nem fora delles por asy ter dado comta com entrega como dito he Notefico-o asy aos vedores de mynha fazemda e mamdo ao comtador-mor dos ditos comtos e a todos os Corregedores ouujdores Juizes Justjças⁶⁶⁸ ofiçiaees⁶⁶⁹ he pessoas a que ho Comto pertemçer que asy o Cumprão e guardem e fação Jmteiramemte comprir he guardar sem duujda nem embargo allgũu por que asy o ey por bem e por firmeza dello lhe mamdey dar esta carta de quitação per mjn hasynada he asellada⁶⁷⁰ do meu sello pendemte em Lixboa a sete⁶⁷¹ dias de Dezembro Dyoguo Rodrijuez stprivão dos comtos a fez anno de mil quinhentos e oitemta e oito⁶⁷² anos.

comçertada
António Olliueira”

⁶⁵⁹ Ms.: letra “t” borrada.

⁶⁶⁰ Ms.: à margem esquerda “Jorge Ferreira de Vascomçelos”.

⁶⁶¹ Ms.: “b^cLxxx”.

⁶⁶² Ms.: “Lxxxijj”.

⁶⁶³ Ms.: letra “t” borrada.

⁶⁶⁴ Ms.: letra “t” borrada.

⁶⁶⁵ Ms.: última letra borrada.

⁶⁶⁶ Ms.: letras “or” sobrescritas.

⁶⁶⁷ Ms.: última letra borrada.

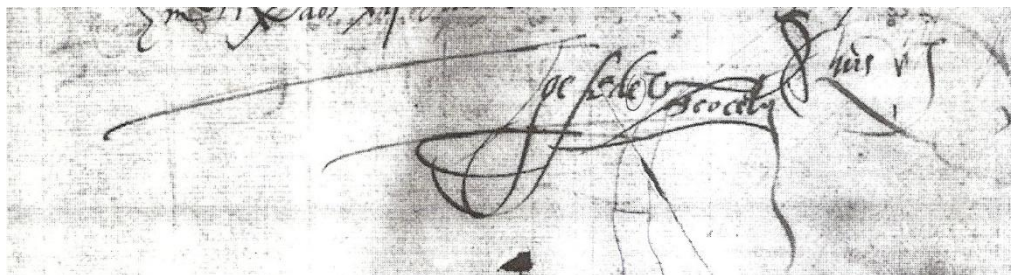
⁶⁶⁸ Ms.: letras finais borradas.

⁶⁶⁹ Ms.: letra “P” borrada.

⁶⁷⁰ Ms.: última letra borrada.

⁶⁷¹ Ms.: “bij”.

⁶⁷² Ms.: “jb^cLxxxbijj”.



709

Luís Vicente

Que hy foy gubirados dom. el yu adomnu de la N. de d. m. m. a
s. a. p. q. u. e. n. y. p. o. r. b. o. n. e. m. p. r. a. t. e. l. u. i. s. v. i. c. e. n. t. e. m. u. n. o. a. d. u. a. n. t. e.
o. j. u. n. i. o. s. f. i. n. e. l. o. m. u. n. i. d. o. d. o. d. e. p. o. n. i. d. o. d. e. h. i. n. y. t. a. e. l. o. p. o. r. a. q. u. i. s. t. o.
d. i. m. i. n. g. a. r. a. f. u. e. n. d. i. t. o. s. f. i. n. e. l. q. u. a. n. t. o. s. m. u. n. i. p. o. r. b. e. n. d. i. m. a. n. d. a. r. f. i. d. o.
i. d. o. e. l. o. f. i. n. e. a. d. u. a. n. t. e. m. i. l. p. e. p. o. r. d. o. n. a. d. o. s. a. d. a. g. u. a. n. t. o. s. p. a. g. u. e. s.
p. u. n. d. o. u. l. i. n. d. a. r. e. l. o. u. t. o. s. f. i. n. e. l. o. u. t. o. s. d. e. n. o. f. o. r. g. e. f. i. n. e. l. u. a. n. t. o. s.
o. j. u. n. i. o. s. f. i. n. e. l. o. u. t. o. s. d. e. n. o. f. o. r. g. e. f. i. n. e. l. u. a. n. t. o. s.
e. l. o. p. o. r. a. q. u. i. s. t. o. s. n. o. t. o. s. e. l. u. i. s. v. i. c. e. n. t. e. m. u. n. o. a. d. u. a. n. t. e.
i. n. d. i. c. e. t. e. r. s. d. i. m. i. n. g. a. r. a. m. a. n. d. o. n. o. s. q. u. i. d. u. o. s. p. o. r. u. d. i. t. o. s. l. u. i. s.
v. i. d. i. d. o. d. i. t. o. s. f. i. n. e. l. o. u. t. o. s. e. l. a. m. a. n. t. a. n. t. a. l. e. l. e. a. n. t. a. d. a. e. l. l. i. p. o. r. b. e.
o. m. n. i. e. l. e. l. u. i. s. v. i. c. e. n. t. e. m. u. n. o. a. d. u. a. n. t. e. e. l. l. i. p. o. r. a. n. t. m. u. n. a. l. e. l. u. i. s.
t. a. n. t. o. s. a. d. u. a. n. t. e. e. l. l. i. p. o. r. a. n. t. e. o. m. n. i. s. d. i. t. o. s. f. i. n. e. l. o. u. t. o. s. g. u. a. r. d. a. n. d. o. n. o. s.
t. a. n. t. o. s. m. u. n. i. s. e. l. l. i. p. o. r. a. n. t. e. e. l. l. i. p. o. r. a. n. t. e. e. l. l. i. p. o. r. a. n. t. e. m. u. n. a. l. e. l. u. i. s.
q. u. i. d. u. o. s. p. o. r. a. n. t. e. e. l. l. i. p. o. r. a. n. t. e. e. l. l. i. p. o. r. a. n. t. e. m. u. n. a. l. e. l. u. i. s.
f. i. d. e. l. i. t. a. m. u. n. i. s. p. o. r. a. n. t. e. e. l. l. i. p. o. r. a. n. t. e. e. l. l. i. p. o. r. a. n. t. e. m. u. n. a. l. e. l. u. i. s.
o. r. d. e. n. a. n. t. e. l. o. u. t. o. s. f. i. n. e. l. o. u. t. o. s. d. e. n. o. f. o. r. g. e. f. i. n. e. l. u. a. n. t. o. s.
d. i. c. a. s. h. i. s. t. o. r. i. a. s. e. l. l. i. p. o. r. a. n. t. e. e. l. l. i. p. o. r. a. n. t. e. m. u. n. a. l. e. l. u. i. s.

Sebastião
Alcaide

Comarcedo
Alcaide

DOC. A – Carta de ofício de D. Sebastião nomeando Luís Vicente, como escrivão do tesouro da casa real.

Jonas / Luyr

R^e a fidei xpo Jorge Ferreira de Vasconcelos
fidei xpo da Rainha para quarenta e oito
tafeths de ouro com acacia e oito e duas folsas de tafeth
preto dobrado de duas marcos e quatro folsas com acacia
sobre o dito e no Livro de sua Real Fazenda e no Livro
passado este Conhecimento em forma do dito tafeth
arruado a pte de seu Contador e vinte e dois
e mais e nos dias de mais de J. B. xij

pe fidei xpo

DOC. 2 – Conhecimento, ou “recibo”, passado pelo tesoureiro de D. Sebastião, Jorge Ferreira de Vasconcelos, a Alfonso de Zuñiga, tesoureiro da rainha D. Catarina de Áustria.

Limº dos Casados

31

1584

Aos 20 dias de novembro de 1584 Hecebi
a porta da Igreja por marido e mulher. Co
fize a constituição a felipe da Silva com
com ra de Matos diante de João João João
antº pinheiro e pº botelho em antº

Simão Ratozo ana

Recebi o ser do antº de noronha e a senhora
Brilhança mendes de concellos em presença
do seu simão rafael curador da igreja da paróquia
e em presença de dos pº s. primeiro palmeira
e seus filhos reitores da 23 de novembro
84 Simão medeiros

Aos 2 de dezembro de 84 Hecebi a por
ta da Igreja por marido e mulher. Confize
ao s. santo conselho a antº pº co antº se
de diante de João João João João João João
rafael antº se João João João João João
Simão Ratozo ana

only 120 - 220 65 TT

[The page contains dense handwritten text in a cursive script, likely from a historical document or manuscript. The text is written in dark ink on aged paper. There are several large, stylized initials at the top left, possibly 'O' or 'D'. The handwriting is very close together, filling most of the page area.]

[Illegible handwritten text]

Com a deão d'isto foyto e de agra e for
comprir vob' agra como se nece e foyto
pode que foyto e foyto e foyto e foyto
mais de 20 annos foyto e foyto e foyto
e ao foyto e foyto e foyto e foyto
em foyto e foyto e foyto e foyto

Surfina e mactarenha
Com a deão d'isto foyto e de agra e for
comprir vob' agra como se nece e foyto
pode que foyto e foyto e foyto e foyto
mais de 20 annos foyto e foyto e foyto
e ao foyto e foyto e foyto e foyto
em foyto e foyto e foyto e foyto

Foro fepa deo, amos
Com a deão d'isto foyto e de agra e for
comprir vob' agra como se nece e foyto
pode que foyto e foyto e foyto e foyto
mais de 20 annos foyto e foyto e foyto
e ao foyto e foyto e foyto e foyto
em foyto e foyto e foyto e foyto



Enfrosina.



Tese revista no ano de 2010