UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

EUGÊNIO GARDINALLI FILHO

A COMÉDIA ERUDITA EM PORTUGAL: SÁ DE MIRANDA
(TESE DE DOUTORADO)

ORIENTADORA: PROFa. DRa. MARIA HELENA RIBEIRO DA CUNHA

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA PORTUGUESA

SÃO PAULO, 2009

Palavras-chave

1. Sá de Miranda
2. Camões
3. Comédia
4. Comédia latina
5. Comédia italiana do Renascimento

Resumo

A obra visa a estudar as comédias de Sá de Miranda, situando-as dentro do contexto paradigmático que as informa e fundamenta.

The book consists on a study of the comedias by Sá de Miranda, placed in the paradigmatic context that inspires and supports them.

ÍNDICE

I - <i>Anfitrião</i> : de Plauto a Camões	2
II - Plauto	49
III - Terêncio	73
IV - Ariosto: <i>Il Negromante</i> . Bernardo Dovizi da Bibbiena: <i>La Calandria</i>	85
V - Sá de Miranda: <i>Os estrangeiros</i>	103
VI - Sá de Miranda: <i>Os Vilhalpandos</i>	134
VII - Apêndice: Leitura da “Carta a el-rei D. João”	165
VIII - Bibliografia	190

I

ANFITRIÃO: DE PLAUTO A CAMÕES

O *Anfitrião* está entre as obras mais renomadas e estimulantes de Plauto. Uma série de adaptações e reelaborações atesta-lhe a fértil influência ao longo dos séculos, máxime a partir do século XVI, quando, depois de Ludovico Dolce o ter feito em italiano, Camões o faz reviver em português, em meio ao movimento de assimilação da obra de Plauto e de Terêncio fomentado pelo prestígio de Ariosto. Ao exemplo deste último, por sinal, já acudira Sá de Miranda, no prólogo de *Os Estrangeiros*, ao fazer remontar a Plauto e Terêncio sua inspiração dramática, seu tentame de renovação do teatro em Portugal.

A intriga da peça é um prolongado quíproquó, a cujos meandros confia o autor o principal de seu escopo cômico. Pode-se esquematizá-la como a configuração de um paradoxo: uma mulher, a um só tempo adúltera e fiel, ao invés de enxovalhar com a prevaricação a honra do marido, deixa-a impoluta e, mais do que impoluta, abrilhantada. A obra entrecha essa eventualidade estapafúrdia, intrinsecamente propícia a toda sorte de surpresas, desinteligências e peripécias hilariantes.

O mais simples atrativo do entrecho consiste em ser a expressão viva de um tal contra-senso, a experiência dramática de sua realização – que, formulada como o fiz acima, afigura-se impossível. A solução teatral do paradoxo funda-se numa ardilosa epifania: o desassossego libidinoso de Júpiter fá-lo baixar a Tebas e tomar – com uma espontaneidade só possível a um deus – o exato aspecto de Anfitrião, induzindo-lhe a esposa, por quem anda abrasado, a ceder naturalmente – virtuosamente – a seu desejo. Desse modo, mercê do embuste mirífico, o que era na aparência irrealizável se consuma: Alcmena, malgrado manter-se irrepreensível, converte-se em adúltera, fidelissimamente infiel a Anfitrião.

Entre tantos apanágios e vicissitudes, Júpiter é também notório por licencioso, e suas façanhas eróticas deram ao mundo uma floração de rebentos ilustres. Um deles é Hércules, fruto de seu comércio com Alcmena. Mas essa seqüela heróica já nos leva ao cabo da intriga plautina. Para lhe dar começo, o pai dos deuses vem acolitado de um de seus filhos, Mercúrio, que no-lo indigita, no

prólogo, já a deleitar-se no leito inocente de Alcmena, que por sua parte se regozija com o retorno do marido. A fim de arredondar a marosca, o próprio Mercúrio tornou-se sócia de Sósia, escravo de Anfitrião. O que vai seguir-se daí é um crescendo de desconchavos e sobressaltos, em que o desamparo atarantado dos mortais, entre a angústia, a indignação e a fúria, busca restituir à razão uma realidade que parece delirar. Não são, porém, os indivíduos que deliram, mas o delírio, como sabe o espectador, que se realiza, mercê da concupiscência e do capricho imperioso dos deuses.

Tudo podem, é claro, os imortais. Mercúrio, a quem incumbe guardar de todo estorvo os prazeres de Júpiter, desejoso de desenfadar-se e de divertir a platéia, mostrar-se-á inclemente para com Sósia: põe-no de tal modo aturdido, com tomar-lhe a aparência, que ao pobre-diabo pouco lhe falta para capacitar-se de sua própria irrealidade. A Anfitrião impingirá também uma bufonada desse teor. E Júpiter, igualmente cioso do riso e regozijo do público, só ao cabo de um bom martírio cômico decide-se a devolver a paz – e a esposa – a Anfitrião, exortando-o a recompor-se com Alcmena e a engolir, adoçados pela glória futura de Hércules, os seus motivos de agravo. Dúbia compensação, dir-se-á talvez, essa que Hércules fará incidir sobre seu nome, e que lhe immortaliza a imagem de marido enganado. Mas deve considerar-se o valor compensatório, singularmente honorífico, que tem para ele a condição olímpica do amante: “Dou-me por bem pago” – confessa Anfitrião –, “se me é dado partilhar com Júpiter a metade do que possuo”¹.

Seja como for, destrinchada a maranha, restaura-se a concórdia no espírito de Anfitrião, quando a crise dos cônjuges parecia a pique de desbaratá-los. Não sabemos qual terá sido o efeito da revelação de Júpiter sobre Alcmena. Obviamente, num caso como esse, primacial e decisivo é o ponto de vista do marido. Por outro lado, seria sem dúvida um lance melindroso – e dramaticamente complicado – compelir a matrona a defrontar-se, diante do espectador, com a adúltera em que se convertera. Tudo leva a crer que a disposição pacífica do marido será bastante para pôr ao conflito um final feliz.

A situação crítica em que são enredados Anfitrião e Alcmena (e Sósia de envolta com eles) impõe-lhes uma evidenciação empírica do inverossímil. O artifício divino, com a confusão que provoca, acaba por cindi-los interiormente: uma fissura neles se produz entre a experiência imediata e a aptidão intelectual, e por essa via mais acirrados lhes ficam, afinal, o esforço defensivo e o impulso de contestação.

A turbulência que então se forma, à medida que atrita os pontos de vista uns contra os outros, lembra a de *Seis personagens à procura de um autor*, de Pirandello. Os laços intersubjetivos se desarranjam, já que cada indivíduo, naturalmente imbuído em sua visão dos fatos, torna-se incapaz de intercâmbio com o discurso alheio. Por outro lado, são tais as certezas com que cada um deles se abona, que o conflito fica fadado a não ter fim: converte-se num impasse.

O impasse exacerba a procura do diálogo – do diálogo efetivo, da compreensão recíproca – e reiteradamente a frustra. Os esforços tornam-se assim iterativos, e nenhum movimento essencialmente se efetua: passagem do dinâmico ao mecânico, configurando uma situação com que afina em cheio a teoria bergsoniana da comicidade. Com efeito, num mundo movido pelo equívoco, as perspectivas se ofuscam, a rotina toma sentidos imprevistos, as ações desgarram dos desígnios – e o indivíduo, meio perdido de si mesmo, fica à mercê do automatismo que lhe vai baralhando as relações com o mundo.

Retesado até o máximo rigor, até o absurdo, o automatismo pseudodialógico, que Plauto explora com sobriedade, levar-nos-ia à geometria reificada de *A cantora careca*, de Ionesco: falas sucedendo-se sem realmente interpenetrar-se, sem que nenhuma síntese, nenhum processo significativo se origine de sua seriação mecanicamente aditiva, num movimento aparente que aparenta, no remate, retornar ao princípio, mas que dele de fato jamais se desprende².

Em Plauto a mecânica cômica, quanto mais aturde e exaspera os personagens, tanto mais aguda lhes torna a necessidade de esclarecimento. A

inquietação inquisitiva vira um fator crucial de sua relação com o mundo. Em face disso, soa sobremaneira penetrante a referência a Tirésias, a quem pretende recorrer Anfitrião, no fim da peça: ligada à lenda de Édipo, a celebridade do advindo ficou de fato indelével da obra mais visceralmente indagativa do teatro grego antigo.

Baldada, entretanto, é a busca de clareza em que se envolvem os atrapalhados agentes – menos agentes que joguetes, na verdade – humanos da comédia. E de sua agitação obscura, de seus repetidos sobressaltos, uma imagem se desprende e os focaliza, em meio às forças e mistérios que os transcendem, como aliás o fazia a antiga lírica grega, como sumária representação da condição humana.

3

O *Anfitrião* é uma paródia mitológica, característica que o singulariza tanto dentro da obra de Plauto como do momento da comédia grega – o da “Comédia Nova” – que a Plauto propiciou, como se sabe, o grosso de seus modelos. Ao cunho paradoxal do trecho acrescenta à paródia a imagem dúbia de seus deuses, nos quais o olímpico e o mundano se entremeiam. Júpiter aparece aqui praticamente circunscrito à motivação erótica, e Mercúrio, por seu turno, pouco mais é que sua obsequiosidade amorosa para com Júpiter, sua índole patusca em face dos humanos. Nada, claro está, de solene e venerável. Ainda assim, não são eles propriamente risíveis, ou são-no apenas em certa medida, por contraste com sua imagem arquetípica e tradicional; tornam, em compensação, acusadamente risíveis ou vulneráveis os demais personagens, convertendo-os em joguetes do desejo e dos caprichos que fazem descer a este mundo. Quer dizer: originam a barafunda em que os outros se extraviavam, e conservam-se como timoneiros da situação. Como não estão nivelados aos humanos, nada arriscam na aventura, e tanto está em seu poder prolongá-la como concluí-la. O mundanismo, em suma, é da conduta dos deuses, não de sua essência.

Júpiter e Mercúrio – mais o primeiro que o segundo, evidentemente – são o paradigma utópico – utópico enquanto incorporação possível do impossível – do espectador da comédia. Sobre eles projeta a platéia o seu anelo onírico de uma satisfação suprema, acima dos riscos, limites e interditos da realidade.

Esse o sentido latente, no plano lúdico da intriga, de sua divindade: promover a divinização quimérica do espectador. E esse, de resto, o sentido final dessa espécie de cômico a que Mercúrio aplica um rótulo ambíguo – *tragicomédia* –, situando-o num incerto intervalo entre o cômico e o trágico: espaço intermédio, parentético, utópico, onde os deuses se humanizam para que os homens se divinizem³.

A metamorfose de Júpiter insinua, no âmbito virtual em que se absorve a platéia, para onde a obra a alicia, uma espécie de *invitation au voyage*. Molière definiu-lhe vivamente a expansão voluptuária, em sua reelaboração da peça de Plauto⁴:

Il veut goûter par là toutes sortes d'états,
Et c'est agir en dieu qui n'est pas bête.
Dans quelque rang qu'il soit des mortels regardé,
Je le tiendrais fort misérable,
S'il ne quittoit jamais sa mine redoutable,
Et qu'au faite des cieux il fut toujours guindé.
Il n'est point, à mon gré, de plus sotte méthode
Que d'être emprisonné toujours dans sa grandeur,
Et surtout aux transports de l'amoureuse ardeur
La haute qualité devient fort incommode.
Jupiter, qui sans doute en plaisirs se connait,
Sait descendre du haut de sa gloire suprême;
Et pour entrer dans tout ce qu'il lui plait,
Il sort tout à fait de lui-même,
Et ce n'est plus alors Jupiter qui parait.

A isso me parece, em essência, que remonta o interesse que o tema tem conservado ao longo dos séculos. Sob o assíduo atrativo literário dos amores extraconjugais, da comicidade patética dos maridos defraudados de sua

soberania, de mistura com a magia dos duplos e seus qüiproquós, há a perpétua tensão das postulações pulsionais interditas, niveladas à disciplina cultural. E sobre essas ainda se avoluma, evidentemente, o peso das frustrações mais ou menos taxativas que determinam toda existência. Ao *Anfitrião* será então plausível referir, em certa medida, a tese com que interpreta Freud a persistente atualidade do *Édipo* sofocliano: “Se *Édipo rei* é capaz de comover os homens de hoje com intensidade não menor que aquela com que comovia os contemporâneos de Sófocles, a única explicação é que o efeito da tragédia grega não reside na oposição entre o destino e a vontade dos homens, mas na particularidade do material em que essa oposição é apresentada. Deve haver em nosso íntimo uma voz predisposta a reconhecer o império fatal do destino de Édipo, ao passo que podemos rechaçar, por artificiosos, argumentos como os de *Die Ahnfrau* ou de outras tragédias de destino. E, de fato, um fator dessa espécie está contido na história de Édipo. Seu destino nos comove unicamente porque poderia ter sido o nosso, porque antes de nascermos o oráculo fez recair sobre nós essa mesma maldição”⁵.

Ao transplantar sua libido desmedida para os limites da comunidade humana, Júpiter lhe atropela a rotina, confunde-lhe os parâmetros e convenções estratificadas. E isso não somente em razão do adultério que protagoniza. O deus deflagra uma proliferação identitária que, rompendo os lindes da unicidade pessoal, faz desmoronar, virtualmente, os alicerces de toda interação social regulamentada. A conjuntura que se deixa vislumbrar através da subversão por ele produzida, com a ajuda de Mercúrio, exhibe assim um semblante sensivelmente carnavalesco. Ruptura de fronteiras, interpenetração de domínios opostos são, de resto, noções inerentes à própria idéia de tragicomédia⁶.

Uma sugestiva figuração subversora, ensejada pelo jogo identitário, é a cena entre Mercúrio (na pele de Sósia) e Anfitrião: o escravo em confronto com o amo. Efetivamente, o Sósia com que Anfitrião se defronta nesse passo é em tudo, excetuada a aparência, o contrário de um escravo: com atitude e linguagem só compatíveis com o estatuto senhorial, autoritário e desabrido, oferece ao riso da platéia, à custa do espanto e do furor de Anfitrião, uma imagem do mundo de

ponta-cabeça. A própria situação cênica de ambos, aliás, é característica dessa imagem: Sósia aparece no alto, no telhado; Anfitrião encontra-se na rua.

Desse estado de liquefação hierárquica há no prólogo um indicativo sutil: a mistura que faz Mercúrio, desde o primeiro momento da peça, de elementos intrinsecamente avessos à equivalência jocosa que lhes impõe. Sublinhando o efeito burlesco, a sintaxe, mediante a reiteração prolongada e enfática, faz sentir a diferença, ao passo que a semântica denota a paridade: “Se quereis que em vossos negócios, em vossas compras e vendas, eu vos faça generosamente prosperar, e que vos ajude em tudo que fizerdes; se quereis que vossas empresas e cálculos dêem sempre em sucesso, tanto no estrangeiro como aqui na cidade; que ótimos e suculentos lucros, sem interrupção, acrescentem o que haveis empreendido e entendeis empreender; se quereis que boas novas vos traga, a vós e a todos os vossos, e que não seja senão portador, não seja senão mensageiro do que se mostre mais proveitoso a vossa república – pois me foi dado e conferido dos outros deuses, como sabeis, o privilégio de presidir às mensagens e aos ganhos –; se quereis verdadeiramente que vos atenda e que me empenhe em que tenhais incessante abundância de lucros, permaneci em silêncio assistindo à comédia, e sede aqui árbitros equânimes e justos, todos vós”⁷. Num dos pratos da balança, todo o peso dos negócios e interesses mercantis da cidade, com seu prolixo volume verbal; no outro, contrabalançando-o, o silêncio atencioso do espectador, a que Mercúrio condiciona o montante de seus benefícios. A isso ocorre-me comparar o comentário seguinte, referido por Bergson em seu ensaio sobre o riso, no qual o cuidado impagável da exatidão produz, involuntariamente, um efeito similar ao estilizado por Mercúrio: “O assassino, depois de matar a vítima, deve ter descido do trem pelo lado contrário ao da estação, violando os regulamentos administrativos”⁸.

O colapso da hierarquia destaca-se como uma figura sintomática – e a mais reforçativa – do impulso que faz prevalecer, contra a cultura e sobre a realidade, o desejo e sua aventura onírica. Há porém nisso uma ambigüidade capital, que importa enfim assinalar. Não obstante a expressividade que a imaniza, a inversão não manifesta incondicionalmente o espírito carnavalesco. No episódio há pouco

referido, em que se trocam os papéis do escravo e do senhor, o Sósia por quem se deixa conduzir a platéia, que impera no palco, não é Sósia, na verdade: o insólito da cena resume-se a um passatempo de Mercúrio. A escaramuça bufa, portanto, se por um lado desbarata a autoridade do senhor, por outro ratifica a supremacia do divino. Assim, como numa contrapartida cautelar, a imagem transgressora faz subentender uma mensagem normativa.

4

Dentre os métodos a que recorre o desejo, desde os enleios da sedução até os extremos da violência, o empregado por Júpiter é sem dúvida o mais espontaneamente eficaz. Não se trata de uma conquista, já que o poupa a toda resistência; nada, de fato, exige à mulher, nem mesmo o mais simples gesto de assentimento; tudo se resume em que retome seu curso a rotina conjugal: Júpiter está nos braços de Alcmena; Alcmena, nos de Anfitrião.

Mais precisamente: Alcmena está entre o desejo de Júpiter e a honra de Anfitrião. O paradoxo que lhe compete cumprir é a satisfação simultânea dessa dupla exigência: manter-se fiel ao marido ao mesmo tempo que o trai. Para isso, será preciso objetivar inteiramente o sentido de sua conduta: a experiência do adultério se consuma, com efeito, sem que lhe envolva a subjetividade. Com fazer de Júpiter um duplo fraudulento de Anfitrião, a comédia transforma-lhe a esposa, fielmente infiel – um oxímoro personificado –, igualmente num duplo: da mesma Alcmena.

A sua e a de Júpiter são, por conseguinte, situações essencialmente opostas: Júpiter, disfarçado, conserva-se sujeito do que faz; Alcmena, alienada, vira objeto do que se lhe faz. Cega ao significado de sua própria conduta, Alcmena torna-se em certa medida comparável a Édipo.

Para preservar-lhe a pureza, sacrifica-se-lhe a subjetividade, e assim a honra do marido pode manter-se intata, sem que se frustrasse o desejo do deus. A integridade de Alcmena, percebe-se então, não é primordialmente um traço de seu caráter, mas uma cláusula e uma insígnia da dignidade de seu marido. É menos,

em suma, um atributo de Almena que um direito de Anfitrião; não um modo de realçá-la, mas um meio de eximi-lo.

Tanto na condição de esposa, adstrita ao que lhe cumpre observar, como na situação de amante, induzida ao que se lhe impõe satisfazer, Almena distingue-se pela exterioridade: o eu tornou-se-lhe um duplo do marido, um duplo de si mesmo.

Não há, portanto, dentre os personagens principais da comédia, nenhum que não se encontre duplicado. Importa reconhecer, contudo, as facetas diversas dessa duplicidade: para Júpiter, como para Mercúrio, é um stratagem; para Anfitrião, como para Sósia, um revés; para Almena, em que ela é mais radical e menos aparente, uma injunção. De resto, arrebatando-a ao domínio de si mesma, a comédia assegura-lhe a alteridade normativa: se o palco lhe restituísse a subjetividade, a platéia a relegaria à abjeção.

5

Observa Pierre Grimal, na nota que antepôs à sua tradução do *Anfitrião*, que esta “é talvez a mais misteriosa” de todas as comédias de Plauto. “Ela não se assemelha às demais; não põe em cena jovens amorosos, nem escravos hábeis em forjar intrigas, nem pais avaros, nada do que constitui o mundo habitual da Comédia Nova dos gregos”⁹. Podemos compará-la à que mais se lhe aparenta, Os *Menecmos*: a fiera de quiproquós decorrente da extraordinária similitude dos gêmeos, se por um lado as irmana, por outro acentua a singularidade essencial do *Anfitrião*¹⁰.

A trama do *Anfitrião* nasce da satisfação de um desejo; na obtenção de outro desejo culmina a dos *Menecmos*: o de Sósicles (Menecmo II) em demanda do irmão (Menecmo I). A matéria cômica dos sobressaltos e desencontros, num caso engendrada por Júpiter e Mercúrio, no outro deriva acidentalmente da inserção de Sósicles no contexto existencial de seu duplo. Não obstante insólita, a comédia dos *Menecmos* pertence, ao contrário do *Anfitrião*, simplesmente ao plano das vicissitudes humanas.

O mecanismo da peça consiste basicamente em transferir a um dos irmãos, por equívoco, as seqüelas dos atos e das reações do outro – despositivo idêntico ao que, na “tragicomédia”, opera entre os deuses e os homens. Para tanto, os dois Menecmos devem revezar-se no palco ao longo de toda a obra, só no remate coincidindo no mesmo lugar.

Chegado a Epidamno, Sósicles vê-se enredado no triângulo composto pela esposa, a amante e o parasita de seu irmão: o pequeno, o mesquinho mundo de Menecmo I, visceralmente contaminado pela impostura, o oportunismo e a cupidez. O empenho amoroso do recém-chegado trará então para esse mundo um impulso afetivo – genuinamente afetivo – que não lhe é menos estranho que ele mesmo: em face do gênio bilioso e possessivo da mulher, do visgo interesseiro da amante e do parasita, Sósicles evidencia-se como uma figura excepcional, de feitio soteriológico. Sua presença irreconhecida faz avultar aos olhos do irmão, por meio das reações que provoca, a índole má daqueles que o rodeiam, propiciando-lhe um reconhecimento desenganado do mundo à sua volta. A crise aparente tem, portanto, um sentido salutar. O siracusano, no fundo, não veio apenas reencontrar seu irmão: veio remi-lo de um cativo moral. Um índice simbólico disso é a alforria afinal concedida a Messenião (o escravo correto e prestativo, que faz precisamente de reverso do parasita)¹¹.

Ao cabo de uma fase de atropelos e deambulação atabalhoada, devida à coincidência dos gêmeos no mesmo círculo restrito (e em que sobressaem, com típica ironia cômica, os tropeços e apertos causados por Sósicles ao irmão), a comédia desfecha com o equivalente de um matrimônio: o reconhecimento e a reunião afetiva dos Menecmos¹². Pondo à mostra, desse modo, o predomínio do sentimento sobre o interesse, a obra sugere a qualidade inigualável do vínculo fraterno, do liame familiar – análogo à vinculação do indivíduo a si mesmo –, em confronto com as demais modalidades de intercâmbio e convivência a que a vida nos impele ou nos prende. Por outras palavras, a solução dada pelo desenredo não recai, neste caso, apenas sobre a barafunda subsequente à dispersão identitária: transpondo as raias da intriga, remonta ao momento da fratura do

núcleo familiar, ao transe do menino sumido – e que retorna agora à sua integridade recomposta.

O repertório dos personagens de Plauto forma sem dúvida um conjunto buliçoso e destemperado; não é infreqüente vê-lo desgarrar da legalidade, ou ziguezaguear pelas margens dos padrões normativos, para aí empurrado pelo egoísmo, a estroinice, a concupiscência, a cupidez, etc. Apondo-lhe por divisa uma célebre e desolada passagem da *Assinaria*, *homo homini lupsus*, E. Paratore o descortina, panoramicamente, como “um mundo desconcertante e paradoxal, onde os escravos, os parasitas, os proxenetas, as prostitutas, constituem um centro, o saldo universo, e tudo se desenrola ao ritmo de frenética dança priapésca”¹³. Eivado de excessos e desvios, de acidentes que acometem contra certos ângulos da estrutura institucional, dos valores sedimentados, esse mundo não é entretanto o que se nos depara, a rigor, no *Anfitrião*.

“O indivíduo torna-se uma pessoa” – lembra Aaron Gourevitch – “ao interiorizar a cultura, o sistema de valores, a visão de mundo que são próprios de uma sociedade ou de um grupo social”¹⁴. Individuação do social e socialização do individual, a determinação da pessoa, com sua identidade, seu estatuto, a bitola moral que lhe baliza a existência, é uma síntese dinâmica. A ruptura desse tenso e palpitante equilíbrio, ao minguar a socialidade do indivíduo, fá-lo destoar mais ou menos estridentemente da disciplina coletiva. Mas a imagem do desejo absolutamente desemepeçado representa a própria obliteração do sistema normativo: sua força dissolutiva chega a exercer-se, radicalmente, sobre o princípio comunitário. E é esse surto voluptuoso, essa ruptura onírica da existência normalizada, que, mais que fazê-lo diferir profundamente dos *Menecmos*, empresta ao *Anfitrião* uma substancial singularidade em relação a todas as comédias do autor.

A estrutura da intriga cômica compreende, em essência, três aspectos, aos quais é natural corporizar-se, nas obras particulares, de modo mais ou menos expressivo, vibrante e manifesto. Esses três componentes são constitutivos do que se poderia designar por *idéia* cômica, *idéia* que se exprime à perfeição – de acordo com a perspectiva cristã – no título da obra-prima de Dante (do qual originalmente não constava, como se sabe, o qualificativo divina). Consiste a *idéia* cômica num impulso impugnativo, num processo catártico – seu conseqüente – e num clímax salvífico. Condenação, purgação, salvação compõem o fundamento dinâmico desse tipo de intriga cujo movimento, em sua expressão modelar, restitui ou faz evoluir a ordem avariada, viciosa ou subvertida à sua primitiva ou ideal integridade, purificando-a de algum fator de corrupção, injustiça, defectividade ou decadência.

Contra esse gênero de agente deletério, vicioso, exorbitante, exterioriza a comédia a sua verve satírica ou censória, às vezes francamente invectiva. Em modulações que variam do intuito admoestativo à causticidade mais brusca, a comédia absorve a sátira e subordina-a à sua perspectiva soteriológica. Esta, a dimensão salvífica, não é de fato intrínseca à sátira, conquanto o seu escopo censório possa ser visto como postulação crítica de uma retificação redentora, de uma mutação purificante.

Em *As nuvens*, de Aristófanes – exemplo que nos remete ao único dos antigos comediógrafos gregos cuja obra sobreviveu –, nociva é a influência disseminada por Sócrates, o alvo mais visível da comédia; não o é menos aquilo que, no espírito e no caráter de Estrepsíades, o induz a buscar e assim favorecer o ensino socrático. Sobre um e outro desses fatores faz incidir a comédia, pontualmente, o seu aguilhão catártico.

Esquema idêntico a esse encontra-se em *O Tartufo*, de Molière. Trata-se, aqui, de suprimir o ascendente implacável que exerce o impostor sobre Orgon: resgatá-lo – e assim libertar-lhe a família – da devoção apatetada e ruinosa em

que anda metido. Tartufo, com o rigorismo que prediga, a rigidez que faz imperar em torno de Orgon, é um inimigo funesto de todo o espontâneo, de todo anelo vital; sobre a urgência de combatê-lo concentra-se a família, incorporando o papel que em Aristófanes compete às próprias Nuvens.

Comparando-se então as duas comédias, descobre-se em ambas o mesmo movimento basilar, de resto evidente na homologia entre Sócrates e Tartufo, entre Estrepsíades e Orgon, entre as Nuvens e a família de Orgon: o movimento que resulta na eliminação do fator degenerativo e mistificante (passagem catártica do momento satírico ao salvífico).

Nesse sentido, precisamente, atua Lisístrata, na comédia homônima de Aristófanes, ao contrapor-se ao descalabro produzido pela guerra (uma guerra que, na realidade, ia exaurindo a *pólis* e preparando-lhe o colapso). A afoita e sagaz ateniense imagina um meio de fazer cessar o impulso bélico: provocar um impulso que com ele se defronte e o obrigue a capitular. O plano é recusar-se inflexivelmente, enquanto a guerra dure, à demanda sexual masculina. Promovem as mulheres, desse modo, uma espécie de combate em que o adversário, ao invés de arrostar-se com o guerreiro, instala-se irresistível no seu âmago. Com esse artifício, mais persuasivo que as palavras, a hoste feminina faz alastrar o impulso que há de pôr fim ao ímpeto belicoso dos homens: o impulso erótico. Afrodite toma o lugar de Ares; Eros, o de Thánatos. A crise gerada por Lisístrata, desdobrando-se nas rixas e debates que eletrizam o espaço cênico, acaba revelando-se um antídoto perfeito: o fecho da comédia celebra a restauração da paz, em meio ao regozijo por todo o cortejo de benefícios e prazeres que a acompanham.

Outro exemplo conspícuo, já no contexto erudito de *imitação* renascentista da comédia latina, é o que nos oferece *A mandrágora*, de Maquiavel. É fácil constatar a virtude “corretiva” e vivificadora da empresa amorosa de Calímaco: a par da realização afetiva que a ele próprio proporciona, ela será com todos munificente: a Lucrécia – jovem, bela, honesta, avisada – propiciará o amor e o prazer; a Nícia – em acusada dissimetria em relação à esposa – o filho que ele

fervorosamente almeja; e a qualquer dos demais personagens, de um jeito ou de outro, algum benefício ou satisfação.

Graças ao artifício engenhado por Ligúrio – o factótum que assimila, renovando-as brilhantemente, as figuras cômicas tradicionais do escravo ardiloso e do parasita –, forma-se uma tal sintonia entre as partes da intriga, que o desejo de Nícia converte-se em base da concretização do de Calímaco, e o de Calímaco em meio – bizarra troca de favores – da efetivação do de Nícia. Associados, Calímaco e Ligúrio perfazem, complementando-se, um equivalente de Lisístrata, animados da mesma função, da mesma competência dramática da heroína grega: o primeiro ilumina-a, determinando-lhe o fim; o segundo implementa-a, arquitetando-lhe os meios. Função de resto simbolizada, em contraste com a esterilidade que pesa sobre o matrimônio de Nícia, pelo fecundo da ligação de Calímaco com Lucrécia.

Dos alvos contra os quais acomete o ponto de vista satírico de *A mandrágora*, Nícia e Frei Timóteo são sem dúvida os principais: o frade em função da impostura e do oportunismo, que põem em desavença seu caráter e sua figura pública e normativa; o doutor pela desproporção entre os privilégios que desfruta e os méritos que possui. A mordacidade do dramaturgo, no entanto, mais acerada se mostra em relação ao religioso¹⁵.

Quanto a Lucrécia, é de notar a transformação moral por que ela passa, fato que a nenhum dos demais personagens sobrevém. Não obstante o escasso de sua presença em cena, Lucrécia é a meta para a qual tudo converge – todo o fervilhar dos desideratos e esforços que informam a intriga. Notória pelo decoro, estrita na observância do imperativo conjugal (principal empecilho para o propósito de Calímaco), ela evolui no sentido de uma atitude muito mais dúctil e receptiva – incentivada em parte pelo desengano que o curso da ação lhe incutiu – em face da vida. Uma aceitação, em suma, mais espontânea de si mesma, que em certa medida a aproxima do modelo ou programa existencial que Calímaco expõe, no começo da peça, ao reportar-se ao modo como vivia em Paris: “tendo parte do tempo dedicado aos estudos, parte aos prazeres e parte, enfim, aos negócios; e de tal modo procedendo em cada uma dessas coisas, que nenhuma delas me

impedia as outras”¹⁶. Programa que resume, logo de saída, o horizonte moral de *A mandrágora*: uma perspectiva que postula e sanciona, de modo seguro e temperado, a totalidade do humano enquanto tal. A essa perspectiva medular prende-se a declaração – das mais expressivas da peça – com que o jovem apaixonado celebra o sucesso de sua empresa: “considero-me o homem mais feliz e contente que terá jamais existido no mundo; e, se esta felicidade não me fosse um dia faltar por causa da morte ou da velhice, seria mais bem-aventurado que os bem-aventurados, mais santo que os santos”¹⁷. Súmula de um ideal humano fremente e emblemático, essa “santidade laica” é o zênite para onde a comédia encaminha, junto com Lucrécia e Calímaco, a fantasia sequiosa do espectador.

A mutação restauradora, em vez de infletir sobre uma conjuntura, pode operar-se direta e primordialmente sobre o indivíduo, devolvendo-lhe o caráter ao estado normal ou ideal de equilíbrio: o *Dyscolos* encerra um dos célebres exemplos disso. A personalidade empedernida de Cnêmon é o veio principal da comédia de Menandro. Quanto ao componente da intriga fomentado por Sóstrato, seu curso está pendente de Cnêmon: da evolução do misantropo depende, com efeito, a do propósito amoroso de Sóstrato. Entrelaçada à dele e à do padraсто, e aliás imbuída de um conteúdo ético fundamental, decorre a trajetória ascendente de Górgéas.

O que faz evoluir ou *flexibilizar-se* o misantropo nada mais é, na verdade, que a erradicação, no plano anímico – como o era no plano social, em *As Nuvens*, a proscrição de Sócrates – de um fator anômalo ou nocivo: aquilo que, na alma do protagonista, sobre constituir um foco impeditivo do convívio regular com os outros, se reflete opressivamente sobre a existência de sua filha, sobre o amor de Sóstrato, influenciando ainda, em certa medida, na vida de Górgéas e de sua mãe. Bem diferente da de Cnêmon, por conseguinte, dentro da urdidura do movimento dramático, é uma transformação como a sofrida por Lucrécia, em *A mandrágora*: esta não é condição mas apenas uma das seqüelas do desenvolvimento do entrecho (o que não a torna, entretanto, menos significativa).

A Cnêmon será preciso remi-lo da clausura de seu próprio temperamento, de sua alma atabafada e enegrecida. Terem-no resgatado do poço é uma

circunstância cujo simbolismo, nesse contexto, imediatamente se percebe. E deve-se advertir que não lhe faltam, apesar de tudo, méritos para que esse fito se justifique: se ele fosse da laia de um Tartufo, simplesmente perverso e abjeto, justo seria, em vez de resgatá-lo, suprimi-lo. Sua conduta é a consequência de um desengano excessivamente acerbo, de uma visão que foca unilateralmente os homens, zurzindo-lhes o egoísmo e a cupidez; nada contudo encerra, na verdade, de iníquo e condenável¹⁸.

“O mecânico sobreposto ao vivo”¹⁹: a Cnêmon, mineralizado em sua obstinação anti-social, assenta como uma luva essa fórmula bergsoniana. Não se dirá, contudo, que ele esteja inteiramente equivocado: a atitude de Quéreas, quando, amedrontado pela fúria de Cnêmon, se furta ao auxílio que Sóstrato lhe pede, é um indicativo claro de que o misantropo não vive simplesmente imerso num delírio atrabiliário. Caberá a Górgias, com solicitude e didatismo, dar-lhe a prova decisiva de um novo padrão de sociabilidade, de prontidão desinteressada e amigável²⁰.

Menandro trata esmeradamente de pôr em relevo as qualidades de seus personagens, sublinhando por esse meio a justiça do que a comédia lhes reserva no remate. A probidade laboriosa de Górgias, com seu cunho de desambição e solidariedade; a alma imaculada de sua meia-irmã; o amor sincero de Sóstrato, a par de um natural judicioso, sóbrio, liberal e afável – tais características, contrapeso do modo de ser e de ver de Cnêmon, ganham na obra um valor decisivo; ao incluí-las na equação do destino de cada personagem, Menandro lhes confere uma aura metafísica.

É esse um traço nuclear do substrato ideológico da peça, e ninguém melhor que Górgias o evidencia. Coroando-lhe o caráter meritório, a prosperidade final de Górgias corresponde ao que era, na última das obras conservadas de Aristófanes, o propósito de Crêmilo, ao prover para que a Pluto fosse devolvida a visão: condicionar a riqueza à moralidade. Nas dimensões reduzidas de uma peripécia doméstica, estranha a qualquer expediente fantasista, Menandro faz reviver a utopia aristofânica. E deve-se aliás notar que tudo, no *Dyscolos*, anda subordinado à moralidade: o sucesso de Sóstrato, por exemplo, ao contrário do do Calímaco da

Mandrágora, não manifesta propriamente um triunfo do desejo – posto que bafejado pela juventude –, mas antes um corolário da têmpera moral que o legitima²¹. E o desenlace conjugal não é tampouco indiferente à pureza de coração de sua meia-irmã.

Assim, embalado num sonho de coesão e de harmonia, emerge esse mundo que ressalta o caráter como um valor fundamental, e onde o destino se define como corolário da virtude: moralismo utópico, num cenário que migrou da *pólis* para o cotidiano do indivíduo e da família; ou, mais exatamente, uma representação idealizada do possível, imbuída de sentido crítico (não porém marcado de mordacidade), exortativo e compensatório. Crítico, na medida em que indigita ou deixa ver a defectividade do real; exortativo, porquanto afeiçoa uma situação ou uma trama exemplar; compensatório, visto que modela um sucedâneo sublimado ou retificado da existência concreta.

O desfecho da comédia não revela, é verdade, um Cnêmon inteiramente refeito, em quem se tivesse substituído, de chofre, a acrimônia anti-social por uma sociabilidade calorosa. Deixa entretanto ver, assente no re-conhecimento de si e dos outros que faculta ao protagonista, um pendor que aponta em cheio para a auto-superação do misantropo. Esta porém começa por se defrontar, conforme o indica a cena final, com uma inveterada resistência.

7

No *Anfitrião*, como vimos, é Júpiter quem, com o auxílio trêfego de Mercúrio, origina o desarranjo e deixa-o propagar-se e complicar-se, dispondo-se por fim a dirimi-lo. A intriga é de ponta a ponta comandada por sua vontade inelutável, e ganha com isso um sentido singular, ambivalente, que lhe vem de seu conteúdo ao mesmo tempo doméstico e numinoso.

Mercúrio e Júpiter estão, como é sabido, ligados a um repertório cômico estável. O primeiro descende do escravo solerte, agente desobstaculizador e fonte de hilaridade, sempre disponível para toda sorte de expedientes e circunstâncias burlescas; o segundo toma o lugar convencional do jovem apaixonado. A esses

papéis não se adaptam eles, contudo, sem algum extravasamento, já que lhes imprimem a singularidade de suas prerrogativas divinas. Quanto a Anfitrião, malgrado o muito que se afana contra os impasses da intriga, não lhe compete solucionar seja o que for, mas compreender e acomodar-se com o que lhe foi reservado. A palavra de Júpiter, que elucida finalmente o sentido de seu desconcerto, prescreve-lhe o ânimo acomodatório e conciliatório. Ao sonho encenado por Júpiter responde, desse modo, o senso do real, exemplificado por Anfitrião²².

A ação discricionária dos deuses não implica contudo uma opressão inapelável. A peça não se esgota, conquanto nisso se concentre, na volúpia de Júpiter e nas tribulações de Anfitrião e Alcmena, a par dos apertos de Sósia e das travessuras de Mercúrio. Ela também assinala o nascimento de Hércules, que brindará com benefícios maravilhosos os humanos; o herói, recorde-se, é um protótipo do agente corretivo e purificador, expungindo o mundo de gente daninha e sinistra como Busíris, por exemplo; e lembre-se ainda que na *Alceste*, de Eurípides, arrebatada a heroína às garras da morte, dando ao núcleo lutuoso da peça um remate propriamente cômico. Mas é escusado prosseguir: o filho de Alcmena e Júpiter é de sobejo conhecido. Basta frisar que com essa promessa de glória termina a comédia, deixando o transe dos mortais iluminado, para além dos limites da intriga, por uma perspectiva jovial, uma expansão renovadora.

8

Do teatro de Camões pode dizer-se, com efeito, que é menos do teatro que de Camões; por outras palavras, que subsiste não tanto por si quanto apensado ao restante de sua obra. De fato, a dramática revelou-se a menos inspirada de suas musas, e a atenção que se lhe dedica é quase sempre a que sobeja da leitura da épica e da lírica. Georges Le Gentil, que não lhe atribui “mais que um valor secundário”, acha mesmo presumível que só por algum estímulo ocasional, “a pedido dos seus amigos ou de algum protetor influente”, Camões se terá deixado aliciar pelo teatro²³. De modo algo diverso pensa Filgueira Valverde, que,

num livro que visa, como o de Le Gentil, a todo o Camões, embora igualmente sucinto a respeito de seus autos, e sem dispor-se a contestar, marcadamente, a periférica importância que em regra se lhes atribui, não os subordina a escopo menos substantivo que o das obras consagradas. Depois de comparar com a de Cervantes a produção dramática camoniana – uma e outra obscurecidas pelas obras-primas que os celebrizaram –, Valverde nelas sublinha, a par de “uma posição independente”, “a marca da personalidade criadora dos dois artistas”²⁴.

Naturalmente, quem se proponha estudar o Camões dramaturgo sentir-se-á mais receptivo à segunda das posições referidas. Quanto a estas páginas, previno que não têm em vista qualquer conclusão valorativa; impus-me somente imbuí-las da atenção meticulosa que toda análise e interpretação reivindicam.

Os autos de Camões publicaram-se postumamente; no entanto, à diferença do que acontece com a lírica, para a qual foram tão perturbadoras as circunstâncias editoriais, nenhuma suspeita de apocrifia jamais os molestou. O *Auto dos Anfatriões* e o *Auto de Filodemo* vieram a lume em 1587; o *Auto de el-rei Seleuco*, em 1645. *Enfatrião*, advirta-se, é a forma que põe a *princeps* no título do nosso auto, fazendo-a alterar no texto com *Anfatrião*. Esta, por mais que freqüente e mais próxima da original, foi a que escolheu Salgado Júnior, em sua edição da *Obra completa* de Camões, tanto para o texto como para o título da comédia. A mesma opção já fizera antes Hernâni Cidade, apenas o título excetuando da homogeneização. A mim parece-me preferível que não destoe o título do texto: nosso auto chamar-se-á, portanto, *dos Anfatriões*.

No tocante às datas em que foram compostos os autos, nada há que as faça precisar documentadamente; a variedade das hipóteses a esse respeito aventadas induz a situá-las – primeiro o *Anfatriões*, depois *El-rei Seleuco* e por fim o *Filodemo* – no período de 1542 a 1555, ano em que foi investido governador da Índia Francisco Barreto, a quem se representou, na Índia, o *Filodemo*, de acordo com nota que lhe está aposta no Ms. de Luís Franco. Se é de supor, porém, que o momento da investidura fosse o ensejo da representação da peça, não é forçoso que o fosse também da composição, como adverte Hernâni Cidade: “E escrita então e para tal festa? Pode lá adivinhar-se!... Nenhum passo da forma, nenhum

rasgo da substância no-lo indicam”²⁵. O mais que isso nos prova, portanto, é que a partir de 1555 a veia dramática se terá exaurido em nosso poeta.

Quando Camões escreve o seu *Anfitriões*, já em espanhol duas traduções havia da comédia de Plauto: a de Francisco de Villalobos, publicada em 1515 e várias vezes reeditada (em 1517, 1543, 1547, etc.), e a de Henán Pérez de Oliva, catedrático e reitor da Universidade de Salamanca, vinda a lume em 1525²⁶. Foi o *Anfitrião*, por sinal, a primeira peça de Plauto que se traduziu para o espanhol, e pô-la então em espanhol era praticamente o mesmo que fazê-la falar em português. Não é impossível que Camões as tenha visto; dado que as desconheço, só posso cometer a uma pesquisa futura a influência que talvez tenham exercido em seu trabalho. Como quer que seja, as edições citadas, acrescidas ainda no século XVI, no âmbito peninsular, de um *Amphitrión* anônimo (Toledo, 1554) e de outro *Amphitrión* que Juan de Timoneda fez publicar em 1559, acompanhado de *Los Menemnos*, testemunham o fascínio e o apreço suscitados então pelo texto de Plauto²⁷. Como se vê, o incentivo vindo da Itália ganhou alento no território ibérico, formando uma vaga a que responde, em português, o *Anfitriões* camoniano.

Em toda a extensão de sua comédia em que se dispôs a fazê-lo, Camões segue de perto o texto de Plauto. Não lhe transforma a intriga nem lhe altera o perfil dos personagens. Júpiter e Mercúrio, assim como Sósia, Anfitrião e Alcmena, em substância, não se apresentam em Camões senão como os vemos em Plauto, e a ação que os entrelaça evolui similarmente, num e noutro, para o mesmo final. As diferenças que nessas partes se verificam são inflexões secundárias; no que respeita aos personagens, encontram-se sobretudo na conformação do discurso amoroso, que Camões versifica de acordo com o código lírico de seu tempo: as fórmulas que campeiam e enxameiam no *Cancioneiro geral* de Resende. O que faz, portanto, diferir um texto do outro não está no modo como Camões modifica sua fonte: reside antes de mais nada nos elementos que lhe acrescenta. Essa diferença aditícia evidencia-se no momento inicial da comédia portuguesa, em que Plauto não aflora senão de forma sumária e incidental: apenas o bastante para que essa seção, de índole visivelmente vicentina, não

apareça de todo despegada da ação subsequente – a única que na verdade se desenvolve e desfecha –, e ainda o bastante para identificar, pelo modo como o poeta acena ao modelo, a adaptação que lhe fez.

Em menor medida, contribui para diferenciar o texto português do latino o que Camões suprima de sua fonte. Essa diferença subtrativa patenteia-se sobretudo na abertura da peça, onde foi omitido o prólogo de Plauto, por desnecessário ou porque a informação preliminar seria ministrada à platéia por outra via, no momento da representação. Mais certo será, suponho, considerar essa omissão indicativa do público do poeta, gente já suprida de um conhecimento suficiente – seja direto ou indireto – do original latino. Houve, de fato, quem fizesse datar o *Anfitriões* dos tempos do Camões estudante, dando-o por destinado a um público prioritariamente acadêmico. É forçoso notar, porém, que dos estudos de Camões sabe-se somente o muito que lhe aproveitaram, consoante o demonstram suas obras; no atinente a como e onde os fez, estamos tão pouco documentados como a respeito de tantos outros aspectos e peripécias de sua vida.

Camões põe na entrada de seu auto uma Alcmena lastimosa, vazando a saudade em fórmulas consabidas – momento lírico que a nenhuma passagem corresponde, precisamente, do texto original, mas que espelha a esposa afetuosa plasmada por Plauto: assim se nos apresenta ela, com efeito, em sua primeira aparição na comédia latina (ato I, cena 3), coincidindo destarte os dois autores na imagem que de início nos transmitem da personagem.

Um poeta do *Cancioneiro geral*, Rui Gonçalves, em versos que aliás não primam pela originalidade, deste modo se dirige à amada ausente²⁸:

Que de meus olhos partais,
em qualquer parte qu' esteis,
em meu coração ficais,
e nele vos converteis.

Pela mesma toada principia o lamento da Alcmena camoniana²⁹:

Ah! Senhor Anfatrião,
Onde está todo o meu bem!
Pois meus olhos vos não vêem,
Falarei co'o coração,
Que dentro n'alma vos tem.

E o mais do lamento, aliás breve, assenta noutro lugar-comum da lírica amatória quinhentista: a mágoa amorosa metaforizada pela guerra, o sofrimento figurado como conflagração anímica, a cuja difusão anda sempre ligada uma reminiscência petrarquiana:

Ausentes duas vontades,
Qual corre mores perigos,
Qual sofre mais crueldades:
Se vós entre os inimigos,
Se eu entre as saudades?

Que a Ventura, que vos traz
Tão longe de vossa terra,
Tantos desconcertos faz,
Que, se vos levou à guerra,
Não me quis leixar em paz.

Esse intróito amoroso refere-se a um ponto um pouco anterior àquele em que começa a comédia de Plauto, cujo prólogo já nos indigita Júpiter na alcova de Alcmena. Trata-se de um relance apenas: depois de incumbir à criada, Brômia, que envie Feliseu a apanhar notícias de Anfatrião, Alcmena esfuma-se; só na altura do v. 527 reaparecerá³⁰, quando Júpiter se lhe depara, na figura de Anfatrião, para dar início a seu estratagema amoroso.

Quando Alcmena se retira, deixando no ar o hálito ansioso de sua saudade, um extenso parêntesis dramático se inicia (vv. 42-461), no curso do qual o palco é ocupado por Brômia e Feliseu, de imediato, e em seguida por Feliseu e Calisto. Entre aqueles e estes uma momentânea interrupção, em que aparecem Júpiter e Mercúrio (vv. 211-266), traz à baila o ardil que este último sugere a seu pai. Com o coração a perturbá-lo, o Júpiter camoniano – como sucedia ao Calímaco de Maquiavel – é incapaz de atinar com o meio de chegar-se a Alcmena (que aliás “se preza de virtuosa”), e é Mercúrio quem lho indica. Na verdade, esse trecho intermédio é um reflexo parcial do prólogo de Plauto, e tem igualmente a intenção de destacar para o público um conteúdo que interessa à inteligibilidade da intriga.

Brômia é criatura de Camões: da de Plauto nada mais que o nome lhe ficou. Subtraindo à latina o papel que lhe cabe no último ato da comédia, Camões deixa sua Brômia inteiramente à margem da ação principal – tão estranha a seu curso como Carlisto e Feliseu. De resto, a tarefa a este último confiada nenhuma consequência terá, como tampouco o terá o bosquejo dramático de suas relações com Brômia.

Negaceira e presumida em relação a Feliseu, Brômia é um arremedo da dama que se repasta nos gabos e afeições que se lhe consagram:

Quero Feliseu chamar,
E dizer-lhe aonde há de ir.
Mas ele, como me vir,
Logo há de querer rinchar,
De travesso.
Eu, que de zombar não cesso,
Por ficar com ele em salvo,
Lanço-lhe um e outro remesso;
Aos seus furto-lhe o alvo,
E então ele fica avesso.

Porque o melhor destas danças,

Com uns vendiços assi,
É trazê-los por aqui
Ao cheiro das esperanças,
Por viver.
Há-os homem de trazer
Nos amores assi mornos,
Só pera ter que fazer;
E depois, ao remeter,
Lançar-lhe a capa nos cornos³¹.

Essa tauromaquia amatória funda-se contudo num equívoco: o que lhe oferece Feliseu, de fato, é somente o simulacro verbal de um pseudo-sedutor, salpicado de fórmulas líricas convencionais. Feliseu responde ao próprio ressentimento com a expectativa infundada, o prazer especioso que provoca. Monologando para a platéia, assim descortina seus móveis em relação a Brômia³²:

Esta tem lá pera si
Que eu sou por ela finado,
E crê que zomba de mi;
E eu digo-lhe que si,
Sou por ela espediçado.
Preza-se dũas seguras,
E eu não quero mais Frandes:
Dou-lhe trela às travessuras,
Porque destas coçaduras
Se fazem as chagas grandes.

Que estas, que andam sempre à vela,
Estas vos digo eu que coço;
Porque, de firmes na sela,
Crêem que falsam a costela,
E ficam pelo pescoço.

Que quando estas damas tais
Me cacham, então recacho.

O que Brômia ignora, e que só mais tarde nos será dado saber, é que Feliseu vive oprimido de uma insanável frustração afetiva. É ele mesmo quem no-lo revela, na altura em que contracena com Calisto³³:

Feliseu. Eu quis bem a ãa mulher,
 Que vós conhecestes bem,
 E, com muito lhe querer,
 Casou-se.

Calisto. Oh! e com quem,
 Que ainda o não posso crer?

Fel. Com um mercador, que veio
 Agora do Egipto rico.

Cal. Isso traz água no bico.
 Esse homem é parvo ou feio?

Fel. Pois, vedes?, disse me pico.
 E em pago desta treição,
 Afora outros mil descontos
 Que traz consigo a afeição,
 Sempre os sinais destes pontos
 Trarei no meu coração.

A preterição de seu amor, que ele em mais de uma ocasião expedira em versos à amada, fez, portanto, azedar-se-lhe a alma, e a mágoa converteu-lhe o discurso amoroso em simples instrumento de simulação despicativa.

Desprovido de um liame dinâmico com o miolo da intriga, o pequeno entrecho protagonizado por Brômia e Feliseu parecerá gratuito e excrescente, sem dúvida, em face do que é, a rigor, a *imitação* camoniana de Plauto. Deve porém notar-se que nesse jogo estéril por eles urdido um motivo se destaca, e é por meio

dele, essencialmente, que essa parte se associa ao restante da peça: o motivo do simulacro, da máscara. Com os petrechos que lhe faculta a poesia de seu tempo, Feliseu faz de apaixonado e nisso assimila-se a Júpiter, que, com meios infinitamente mais conclusivos, faz de Anfitrião. O liame entre Brômia e Feliseu e o núcleo da intriga não é, portanto, de cunho propriamente dramático, mas simpático: uma ligação de índole menos sintagmática que associativa, análoga às que se produzem por sinonímia e antonímia.

A antonímia – o contraste – é outro dos modos por que se conecta essa cena periférica com seu centro. Entre Júpiter e Alcmena, com efeito, a máscara é um meio que possibilita a aproximação; entre Feliseu e Brômia, ao contrário, o fingimento nada enseja além da distância, da tensão que os conserva em seu isolamento recíproco. E que mais, afinal, poderia advir de seu jogo? O disfarce, para Júpiter, é um expediente do desejo; para Feliseu, uma expressão do malogro e do despeito. De mais a mais, o Júpiter amante está, obviamente, imune à frustração; o aflito Feliseu, com seu nome amargamente irônico – *feliz eu* –, ilustra, ao invés, as vicissitudes dolorosas a que estão sujeitos os amores dos mortais, donde aliás retira a musa camoniana um dos impulsos substanciais de sua temática.

A outra das seções marginais a que antes me referi, entre a aparição de Júpiter e Mercúrio e o começo da ação por eles representada, reúne a Feliseu um tipo também independente de Plauto: Calisto. Letrado, ou aparentando sê-lo, capaz de lastrar com Petrarca o comentário da *performance* lírica do amigo, Calisto é ainda mais evanescente que Brômia; seu papel resume-se em fazer de interlocutor de Feliseu e fazê-lo conhecer melhor do espectador. É por intermédio dessa cena que o perfil amoroso de Feliseu, do qual o diálogo com Brômia nos consentira um vislumbre, deixa ver suas motivações. Assim, dentre os personagens concebidos pelo autor português, torna-se Feliseu o menos inconsistente e instantâneo: seu enamoramento, o conseqüente trato com as musas, o rival mais abastado que lhe fora preferido, a amargura indelével do malogro – esses dados, posto que referidos de passagem, bastam, com efeito, para conferir a Feliseu alguma perspectiva e densidade existencial.

O motivo do amor que não logra realizar-se, não por míngua afetiva mas em virtude de um óbice pecuniário, e cujo legado aflitivo é aliás compartilhado, ao que sugere o próprio Feliseu (vv. 322-331), tanto por ele como por ela, é de teor análogo ao conteúdo social que muitas vezes, na lírica de Camões, está subjacente aos desencontros e às frustrações amorosas. O soneto “Senhor João Lopes, o meu baixo estado”, dado a lume nas *Rimas* de 1616, deixa vincado, por exemplo, no terceto final, o conflito entre o anelo amoroso de união e o imperativo hierárquico da separação:

Senhor João Lopes, o meu baixo estado
Ontem vi posto em grau tão excelente,
Que vós, que sois inveja a toda a gente,
Só por mim vos quiséreis ser trocado.

Vi o gesto suave e delicado,
Que já vos fez contente e descontente,
Lançar ao vento a voz tão docemente,
Que fez ao ar sereno e sossegado.

Vi-lhe em poucas palavras dizer quanto
Ninguém diria em muitas; eu só, cego,
Magoado fiquei na doce fala.

Mas mal haja a Fortuna e o Moço cego!
Um, porque os corações obriga a tanto,
Outra, porque os estados desigual³⁴.

Aos que se afanam em escarafunchar na obra a existência do poeta, seria possível lobrigar talvez, em Feliseu, um esgar auto-irônico de Camões.

O cômico da alma amorosa a desatar em versos que, posto lhe atestem a paixão, lhe caricaturam o talento, fora já encenado por Gil Vicente. O amante

infeliz, temperado com o poeta canhestro, contrasta assim jocosamente, acentuando-lhe a singularidade, com o deus que nenhum empecilho separa da consumação de seu prazer.

É no ponto em que se retiram Calisto e Feliseu que tem início, propriamente, a imitação camonianiana do *Anfitrião* plautino. Pouco há de Plauto em toda a parte da peça que se desenrola até esse passo. A Alcmena da abertura, camonizada pela saudade modulada em clichês quinhentistas, é uma alusão ao texto latino; a rápida entrada dos deuses, entre os vv. 212 e 266, limita-se a anunciar ao público o artifício que se vai pôr em cena, e procede do prólogo de Plauto. Assim, Camões vai aos poucos aproximando-se, num movimento seccionado pelos parênteses cênicos de Brômia e Feliseu e de Feliseu e Calisto, do trecho do primeiro *Anfitrião*.

Ao quadro dramático alinhavado entre Brômia, Feliseu e Calisto, acrescido da presença espectral da amada de Feliseu e de seu marido, bastaria um leve remanejamento e alguma delonga e inflexão conclusiva para converter-se num auto à maneira, por exemplo, de *Quem tem farelos?* ou do *Auto da Índia*. Camões praticamente acopla ao texto plautino refundido um pequeno auto de extração vicentina, o que, em seu contexto nacional, pode dizer-se que o deixa, contrariando a cronologia, a meio caminho entre Gil Vicente e Sá de Miranda. Estruturalmente, o *Anfatriões* tornou-se desse modo uma obra híbrida, que remonta em parte a Gil Vicente, em parte a Plauto, traço que aliás recorda um processo combinatório – a *contaminatio* – a cujo emprego por Plauto já Terêncio se referira (no prólogo da *Andria*).

Deve-se entretanto notar que, além da homogeneidade métrica e estilística, correspondências há, como indiquei, entre o conteúdo acrescido pelo poeta lusitano, claramente subsidiário, e o oriundo de Plauto, substancial, que permitem ao texto sobrepor a impressão da coerência à da descontinuidade. Certo é, porém, que a obra não escaparia ao crivo crítico de Aristóteles. Para alcançar o padrão de unidade de ação preconizado pela *Poética* aristotélica, Camões teria de ter feito o que não se propôs fazer: entremear de tal maneira na intriga plautina os elementos adventícios, que eles se tornassem, na medida própria, determinativos

de seu curso e fossem por ele determinados, assumindo dinamicamente o sentido de seu movimento dramático. Um tal propósito teria redundado, naturalmente, numa aguda remodelação do texto original.

Mais “aristotélico” se mostra, sem dúvida, o *Anfitrião* de Molière. O prólogo entre Mercúrio e a Noite é elucidativo dos passos iniciais da intriga, que em seguida se detém na cena entre Mercúrio e Sósia. Molière absorve-lhe a seiva cômica como Camões o tinha feito; pelo visto, a nenhum dos poetas pareceu oportuno afastar-se nesse ponto de Plauto. Coincidem ambos, outrossim, em rejeitar o prólogo expositivo do modelo latino (e outras intervenções de igual teor, de Mercúrio e de Júpiter – cena 2 do primeiro ato e início do terceiro –, que resumem o curso subsequente da ação). Molière estrutura seu prólogo de forma dramática, e o faz avançar cursivamente até a chegada de Sósia. Quanto a Camões, a primeira parte de seu texto, mercê do interesse intrínseco que a complica, tem, como vimos, menos o sentido prospectivo de uma introdução que a relativa intransitividade de um auto embrionário.

Não tão plautino como o de Camões afigura-se-me o Sósia de Molière, renovado por meio de uma difícil e desentoadada peripécia conjugal. Cléanthis, sua esposa, inteiramente molièriana, faz enxamear sua mágoa e suas queixas em torno do marido: apoquentações não cogitadas por Plauto, motivadas por Mercúrio. Cléanthis resume-se em servir de correlato de Alcmena, dando oportunidade a Mercúrio, que assim também se renova, de glosar num registro francamente jocoso o mote das dissensões conjugais. Tudo que Molière entretece à sua volta, fazendo-a contracenar com Mercúrio e com Sósia, forma um adendo que, em face dos efetuados por Camões, aponta o aspecto estrutural em que principalmente divergem os dois dramaturgos: o imaginado por Molière não fica aditício, mas entremeia-se de modo correntio na intriga oriunda de Plauto.

Combinatório e aditivo, o princípio estrutural camoniano tem em mira não a unidade, mas antes a variedade. Os componentes autóctones, estranhos a Plauto, não estão entrelaçados à ação nuclear por meio de nexos dinâmicos de tensão, cooperação e subordinação; os liames que a ela os aglutinam são, como ficou

dito, não ativos, mas qualitativos. Ou seja: não propriamente dramáticos, mas prioritariamente líricos.

Há um lirismo epidérmico no *Anfatriões*: reminiscências petrarquistas que nele sobrenadam, momentos melífluos ou efusivos que fazem falar os personagens à moda dos poetas de seu tempo. O lírico, contudo, não lhe pontilha apenas a textura estilística: é intrínseco à arte combinatória com que o poeta coordena e associa os elementos heterogêneos da obra. Um modo de estruturação que se pode advertir, por exemplo, num poema como o seguinte, do próprio Camões (constante das *Rimas* de 1595), em que as estrofes se evidenciam como objetivações gêmeas de um mesmo núcleo significativo (*Obra completa*, p. 481):

Quando me quer enganar
A minha bela perjura,
Pera mais me confirmar
O que quer certificar,
Pelos seus olhos me jura.
Como meu contentamento
Todo se rege por eles,
Imagina o pensamento
Que se faz agravo a eles
Não crer tão grão juramento.

Porém, como em casos tais
Ando já visto e corrente,
Sem outros certos sinais,
Quanto me ela jura mais,
Tanto mais cuido que mente.
Então, vendo-lhe ofender
Uns tais olhos como aqueles,
Deixo-me antes tudo crer,

Só pela não constranger
A jurar falso por eles.

O poeta está preso entre os olhos e as palavras da bela: nestas a experiência o impede de acreditar, mas daqueles o coração não lhe permite dissentir. As décimas são duas maneiras de exprimir esse amor dilemático, esse impulso retesado entre a razão, que o incrimina, e o sentimento, que o absolve e reconfirma.

9

Um dos aspectos marcantes do entrecho de Plauto é o seu desenvolvimento linear. A cena inicial entre Mercúrio e Sósia prolongou-se, em função de seu interesse cômico, de forma que poderá julgar-se, é verdade, um tanto digressiva; mas ambos se acham subordinados à ação principal: o primeiro está de vigia, justamente, para que não ocorra um contratempo como o que o segundo está prestes a provocar. Mercúrio não malbarata a ocasião e tira partido, galhofeiro e incompassivo, das facetas mais frágeis e hilárias do caráter do escravo.

A força do episódio, entretanto, não está pendente apenas da comicidade buliçosa; responde ainda a um estímulo mais íntimo. Mercúrio improvisa em torno de seu duplo – à imitação de Júpiter em relação a Alcmena – um jogo que não está, manifestamente, isento de prazer: o prazer do poder. A cena entre os dois, com sua rixa burlesca e a agilidade que a eletriza, constitui-se num sucedâneo que faz subentender a outra, que lhe é concomitante e em cuja intimidade, é claro, estamos proibidos de imiscuir-nos (mas que Mercúrio nos incita, no prólogo e no decorrer deste mesmo passo, a imaginar), entre Júpiter e Alcmena. Enquanto o filho, no palco, diverte-se com Sósia, o pai regala-se com Alcmena nos bastidores: a rixa cômica é um correlato simbólico, antifrástico, do encontro amoroso. A expressividade do episódio não é devida apenas, portanto, à sua veia bufa, mas ainda ao conteúdo erótico que lhe está subjacente.

Plauto cuida inclusive de filigranar, nas repetidas interjeições de Sósia (nisso às vezes secundado por Mercúrio), um viés alusivo ao sentido latente daquilo que o palco manifesta: ao evocar Pólux, Sósia traz à baila os amores entre Zeus e Leda, lance análogo ao que então se desenrola na alcova de Alcmena; e ao mencionar Hércules (anacronismo jocoso que o dramaturgo lhe consente), acena de modo incisivo ao mesmo momento amoroso. Pólux e Cástor (este especialmente por Alcmena) serão, é verdade, repetidamente evocados ao longo da peça, o que aliás não peculiariza o *Anfitrião*: ao lado de Hércules (a quem nomeia o próprio Anfitrião, no início do segundo ato), são eles encontradiços nas obras de Plauto, onde em geral não passam – nota Pierre Grimal – de “interjeições estereotipadas, quase vazias de sentido”; não contudo nesta comédia, como é fácil verificar³⁵.

No terceiro ato, a cena entre Mercúrio e Anfitrião (vv. 1359-1463 do texto de Camões) oferece-nos uma réplica, tanto por seu sentido implícito quanto por vários de seus aspectos, da que antes se desenrolara entre Mercúrio e Sósia. Comandada de novo por Mercúrio, a disputa que agita o palco sobrepõe-se simbolicamente à palpitação erótica dos bastidores. As recomendações de Júpiter a Mercúrio, à entrada do episódio, indicam-no impressivamente: “Trata de afastar Anfitrião desta casa, quando chegar; imagina o meio que te agrada. Quero que com ele se caçoe, enquanto eu me delicio com esta esposa de empréstimo”³⁶.

Não se equiparam contudo, malgrado as bufonices de Mercúrio, o Sósia e o Anfitrião que esses episódios apoquentam. O Sósia entontecido e achincalhado por seu duplo representa uma espécie de abjeção que difere, visivelmente, das agruras de Anfitrião: este, apesar de tudo, conserva sempre um certo aprumo e gravidade. Sósia, nada mais que um escravo, acha-se ao nível das grosserias e risotas que Mercúrio faz revolutear à sua volta; Anfitrião, ao contrário, não se mostra em momento algum ridículo, e as afrontas que lhe impinge o deus soam tanto mais agressivas e anômalas quanto menos ele se presta ao desfrute.

Camões, quando se põe propriamente a adaptar o texto de Plauto, não deixa, é claro, de lhe assimilar os aspectos burlescos; guarda-se porém de inflá-los e de comprometer, com isso, a direitura da trama original. Foi por certo a clara

e coesa economia do *Anfitrião* que o terá induzido a não lhe mexer na urdidura, dispondo à margem de sua órbita dramática os conteúdos que lhe acrescentava.

O Júpiter do *Anfitriões* é, como antes afirmei, o mesmo de Plauto: não um Júpiter “que só co’o pensamento / governa o Céu, a Terra e o Mar irado”; não, em suma, um poder ou saber supremo, mas um desejo supremo. A supremacia do desejo funda a dimensão onírica e origina o tempo parentético da intriga, o contexto carnavalesco da peça.

É evidente que os deuses de Camões estão mais distantes dele e do seu tempo, que apenas os conserva em sua memória literária e erudita, do que o estavam de Plauto e de seu público. A paródia mitológica está fadada, portanto, na versão camoniana, a perder uma parcela de seu interesse e agucidade; por outro lado, é natural seja essa perda compensada por um saldo de conotações peculiares.

Como a de Plauto, a comédia de Camões representa um mundo momentaneamente submetido e revirado pelo desejo. O brioso e severo general, nimbado de uma vitória que ainda lhe fumaça nas mãos, torna a casa e descobre a esposa, robustecida de virtude romana e adoçada de afeição portuguesa, nos braços de um outro – um deus, para nós, mas para ele simplesmente um outro. Violado, por conseguinte, com o sacramento matrimonial, o estatuto do marido, e espezinhada a virtude da esposa, que, num paroxismo vexatório e desconcertante, lhe foi arrebatada juntamente com a própria identidade. Nome e renome reduziram-se-lhe a nada; defraudado de si mesmo, Anfitrião fica afinal exposto (por artimanha de Mercúrio) ao desacato trocista do próprio escravo. Quanto a Alcmena, pesa-lhe sobre a reputação a sombra ominosa do adultério – que de fato cometeu, embora não lhe possa ser imputado. A virtude sucumbe, com manter-se virtuosa, ao desregramento e ao vício, deixando aberto o palco paradoxal da comédia ao momento carnavalesco onde campeia, encenada por Júpiter, a liberdade utópica do desejo.

A demanda que então se inicia, para Anfitrião, é o resgate da identidade e do estatuto que lhe foram usurpados; para Alcmena, a da própria integridade psíquica e moral. Trata-se, em suma, de restaurar a inteligibilidade e a

regularidade do mundo: desfazer o emaranhado de equívocos e descompassos que fazem aflorar à familiaridade dos seres um estranhamento como o da loucura. As implicações desse propósito – ou melhor, desse imperativo – são o labirinto de surpresas e entrechoques que, alvoroçando até a beira da dissolução a sociedade conjugal, perfaz o principal do entrecho cômico.

Não estivesse disposta entre o divino e o humano, coordenada pela hegemonia do primeiro sobre a normatividade do segundo, a problemática da peça poderia ceder a um peso trágico. Há nela, com efeito, um antagonismo que faz pensar na *Antígona*, de Sófocles – na luta ali configurada entre dois gêneros de leis: as não escritas, tradicionais, de origem divina (assim Antígona as define), e as advindas de uma autoridade política, que o rei faz promulgar. Luta que Hegel resume num conflito entre duas instâncias axiológicas – o Estado e a família – que, protagonizadas com uma intensidade refratária a toda compatibilização ou escalonamento, se arremessam fatalmente na catástrofe. “O choque entre as duas supremas potências morais” – escreve Hegel nas *Lições sobre a filosofia da religião* –, “está apresentado de uma maneira plástica nesse *exemplum* absoluto da tragédia que é *Antígona*. Aqui o amor familiar, o amor sagrado, interior, que corresponde ao sentimento íntimo e é por isso também conhecido como a lei dos deuses domésticos, choca-se com o direito do Estado”³⁷. Um choque fomentado pela rigidez unívoca, pela unilateralidade de cada uma das perspectivas em pauta, e não por desiguais – assinala Hegel – em seu teor de legitimidade. “Se Creonte fosse somente ou essencialmente um tirano” – acentua George Steiner –, “não seria digno do desafio de Antígona (...). Se Creonte não encarnasse um princípio ético, sua derrota não possuiria uma qualidade trágica nem um sentido construtivo. Na apresentação exemplar de Sófocles, essa derrota, em exato equilíbrio com a de Antígona, compreende um progresso”³⁸.

Numa leitura a que não é estranha, sem dúvida, a perspectiva hegeliana, Jean-Pierre Vernant descortina na *Antígona*, por sua parte, uma antinomia entre “dois tipos diferentes de religiosidade: de um lado, a religião familiar, puramente privada, limitada ao círculo estreito dos parentes próximos, os *phíloi*, centrada no lar familiar e nos mortos – de outro, uma religião pública onde os deuses tutelares

da cidade tendem finalmente a confundir-se com os valores supremos do Estado”³⁹. Em consequência, dada a natureza das motivações que as fazem conflitar, nenhuma das atitudes fundamentais que a peça representa, tal como as interpreta o helenista francês, “poderia ser a boa sem admitir a outra, sem reconhecer justamente aquilo que a limita e a contesta”⁴⁰.

Quer isso dizer, em síntese, que a atitude de Creonte não se encontra de fato destituída de fundamentação objetiva. Não se lhe pode, é certo, inquirir a motivação original, mas é também certo que a peça não nos deixa propensos a aplaudir o modo com que a conduz e a amplitude que lhe imprime. Como observa Max Pohlenz, dissentindo frontalmente de Hegel, “se o poeta tivesse tido a intenção de fazer de Creonte o representante de um princípio legítimo, não teria certamente se esforçado em subtrair-lhe, durante o conflito, a nossa simpatia”⁴¹. A conclusão de Pohlenz é incisiva: “o verdadeiro representante da *pólis* não é ele, que, segundo a palavra profética de Tirésias, conduz o Estado ao mais grave perigo, mas Antígona, que conserva o espírito religioso de que depende o bem da *pólis*, e com seu ato quer impedir o crime de Creonte. Ela não sucumbe ao supremo direito da *pólis*, mas ao poder do tirano, que opõe a violência ao direito”⁴².

A essa exegese adere decididamente Albin Lesky. “Desde que Hegel” – escreve o helenista austríaco – “pretendeu encontrar na *Antígona* o conflito objetivo entre duas pretensões justificadas, a do Estado e a da família, reiteradamente foram defendidas interpretações parecidas. Mas a maneira incondicional com que na parte seguinte da peça se condena a Creonte, as torna inconsistentes face ao texto. Antígona luta na verdade pelas leis não-escritas e invioláveis dos deuses, como ela mesma o diz, leis a que a *pólis* nunca deve opor-se. Mas Creonte, com seu ato, não representa, de maneira nenhuma, essa *pólis* cuja voz está unânime ao lado de Antígona; sua ordem constitui arrogância e crime”⁴³.

Vários passos da peça poderiam aduzir-se em favor desse ponto de vista. O que no entanto indicam os comentários de Hegel e de Vernant é que não falta absolutamente legitimidade à inspiração originária de Creonte. O soberano não é

simplesmente um celerado. Seu *erro* reside no modo por que interpreta e põe em prática um princípio em que ele, com efeito, assenta energicamente a estabilidade da *pólis*, a sua própria segurança, e que afinal se compadece, a seu ver, com as atribuições autênticas da soberania. Nesse sentido, Creonte não discrepa do modelo exposto por Aristóteles no cap. 13 da *Poética*: “o de um homem que, sem atingir a excelência na ordem da virtude e da justiça, acaba, não devido ao vício ou à maldade, mas por algum erro, caindo na infelicidade”⁴⁴. Impelido por sua visão particular de um princípio que se lhe apresenta incontrovertível e capital, ao cabo de um tumulto bélico, Creonte, que acaba de ascender ao trono, não consegue furtar-se ao excesso ruinoso que, paradoxalmente, procede de um imperativo intemerato. “O erro do herói” – assinala James Redfield – “é um erro no sentido pleno do termo, mas está adstrito a condutas típicas do homem de bem. Ato ao mesmo tempo livre e condicionado, levado a efeito sob a pressão inexorável das circunstâncias, ele só pode despertar em nós a compaixão”⁴⁵. Essas palavras reportam-se a Heitor, o trágico príncipe troiano, mas não quadram menos ao Creonte dramatizado por Sófocles.

Alimentando-se de uma paridade moral atestável pelo espectador, o litígio entre Anfitrião e Alcmena tornar-se-ia, de fato, desastroso sem a peremptória intervenção de uma instância superior: cada um dos cônjuges tem por igual o respaldo da verdade, que os inclina naturalmente à irredutibilidade recíproca. Acionada pelo estigma do adultério, a reação prescrita ao marido resultaria na desagregação do casal, quando não desandasse em nada mais grave. Desse modo, ensejada por um equívoco, por uma convicção errônea, uma motivação imperativamente justa deflagraria uma ação efetivamente injusta, cegamente dissolutiva, para todos danosa.

Da autoridade de Júpiter dimana a solução do conflito entre a esposa realmente inocente e o marido realmente ultrajado. O processo ruinoso fica destarte suspenso não por meio de sua evolução intrínseca, que deságua num impasse, mas por intermédio de Júpiter, que origina um conflito trágico – potencialmente trágico – e lhe oferece uma solução cômica.

Igualados moralmente por sua verdade comum, Anfitrião e Alcmena não se acham menos justificados diante de Júpiter. E nisso manifesta a comédia, em sua faceta essencial, subjacente ao curso inócuo de seu núcleo conflitual e ao timbre burlesco da ação, o que aproxima e faz infletir para longe do trágico a intriga plautina. Com efeito, as resoluções e atitudes de Júpiter não são justas – são de Júpiter: o divino não está nivelado aos padrões de legitimidade dos homens. “Justa” é pois, à sua maneira, a conduta de Júpiter, mas não o é menos a de Anfitrião e Alcmena, que permanecem perfeitamente adstritos a esses padrões: daí, afinal, sua indignação e sua perplexidade. Semelhante em certo sentido a Alcmena, Júpiter funde em sua conduta a transgressão e a licitude – absorvidas e igualadas em sua soberania. Se Anfitrião se mostra pacificado e se tem por ressarcido em face de Júpiter, não é porque admita ter-se desmedido e se disponha a retratar-se, ou porque incrimine Alcmena, mas porque não pode furtar-se ao reconhecimento da supremacia divina. Isso, aliás, também faz parte de seu código moral. O código sanciona, por conseguinte, a infração do próprio código, e assim consente a solução serenamente cômica do conflito. Solução que sublinha, diante do desejo insopitável de Júpiter, a postura cordata e conformada de Anfitrião.

10

Há no *Decameron* um conto, o segundo da terceira jornada, que refere um artifício análogo ao do Júpiter plautino: uma fraude identitária, engenhada igualmente pela paixão, por meio da qual um reles plebeu, um palafrereiro – mas arguto e bem aquinhado pela natureza –, fazendo-se passar pelo rei, logra insinuar-se no leito da rainha e abraçar-se, como num sonho, em tamanha regalia. Teudelinga, a rainha, não foi portanto menos iludida que Alcmena, e o adultério, apesar de se ter cumprido, não lhe pode tampouco ser imputado. O temerário cavaliário conseguiu, com sua inventiva, uma proeza equiparável às que se fazem, no domínio da poesia, por *agudeza y arte de ingenio*: uma coincidência ou fusão de elementos opostos (que tanto mais aguda e conseguida será, enfim,

quanto mais dessemelhantes os objetos entrelaçados). No caso em apreço, é óbvia a incompatibilidade extrema dos níveis hierárquicos que se entremeiam.

Um artifício amoroso, astuciado pelo desejo contra as discriminações e incriminações da cultura: como a comédia de Plauto, a narrativa de Boccaccio alicia o leitor para o âmbito utópico instaurado pelo triunfo da paixão. Um triunfo que, por um momento, eleva o humilde cavaleiro incomensuravelmente acima de suas rasteiras possibilidades existenciais.

Algo como um portento, portanto, impelido pela audácia e municiado pela astúcia, foi o que levou a efeito o protagonista, a quem faltam radicalmente os meios de que dispõe o poder. Meios que a Júpiter, é claro, sobejam: seu artifício consiste num movimento descendente – do Olimpo a Tebas –, posto em prática de forma infalivelmente discricionária; o do nosso palafrenero – que afinal sai ileso da aventura, graças mais uma vez à sua esperteza – perfaz, ao contrário, uma incrível escalada. Destaca-se assim em sua façanha, demasiado humana e quase divina, uma nota odisséica – uma tácita celebração da sagacidade e do arrojo. Imagem do homem bem diferente, de resto, da que nos sugerem as estremunhadas personagens de Plauto.

Guiado e circunscrito por seu modelo, a comédia de Camões faz ressumar de seus personagens as mesmas características da limitação, da vulnerabilidade humana. Não é porém o que se colige de *Os Lusíadas*, onde predomina a imagem da grandeza, da aptidão de resistência e realização do ser humano. Marca clássica e cristã da humanidade, a precariedade faz ressaltar, na epopéia, o poder de superar-se e de expandir-se dos “barões assinalados”. Trata-se, é claro, de um aspecto próprio do modo epopéico de representar o homem, de cantar-lhe os propósitos e empresas. Em Plauto por um momento aflora, por sinal, nas palavras de Alcmena, um vislumbre do ideal heróico: uma exaltação hiperbólica da bravura, que de tão abrangente a faz incluir qualquer outro bem⁴⁶. Sucede que essa nota heróica, se tem um cariz especial para os contemporâneos do autor – nascido quando estava em curso a primeira guerra púnica e que assistiu a todo o desenrolar da segunda –, a nenhum ponto relevante se aplica das vicissitudes de

seu Anfitrião. Terá sido esse, talvez, o motivo de Camões ter simplesmente ignorado aquele momento da peça.

Similar à capacidade do palafrenero de Boccaccio é a que demonstra – posto que mais arguto que arrojado – o Ligúrio de *A mandrágora*. Em sua comédia, Camões não se despegou de seu modelo: fragmentária, portanto, em relação ao restante de suas obras, é a imagem do humano que dela se irradia.

11

Jorge Luis Borges fez conhecer num de seus contos o singularíssimo projeto de um romancista francês, Pierre Menard, que se propôs reescrever o *Dom Quixote*: não parafraseá-lo ou reelaborá-lo segundo uma perspectiva nova e pessoal, mas re-criá-lo: obter da própria criatividade um duplo exato do que lograra Cervantes de seu próprio engenho e arte. Alguns fragmentos subsistem da empresa descomunal de Menard, que enfim só pouco mais que um sonho se revelou, e Borges pôde compará-los com o original de Cervantes. Apesar da identidade cabal dos textos cotejados, o de Menard, observa Borges, se mostra surpreendente e radicalmente mais rico. A razão dessa riqueza suplementar, desse conteúdo diferencial, é a mesma que não nos permite fazer soar como soava no seu tempo a música de Bach, malgrado a façam executar em instrumentos escrupulosamente restaurados e segundo os parâmetros criativos que lhe são próprios: não se logrará restaurar jamais o ouvido de seu século. O Bach que nos chega aos ouvidos transpôs um complexo itinerário, e vem naturalmente marcado por tudo com que se defrontou na travessia: Beethoven, Brahms e Wagner, por exemplo, e ainda Debussy, Schönberg e Stravínski, entre tantos outros. Nosso Bach se define em sua singularidade por meio da posição que ocupa numa constelação musical profundamente diversa, em suma, daquela em que seus coetâneos o inseriam. E foi isso, afinal, o que por força sucedeu ao *Quixote* de Cervantes ao tornar-se o *Quixote* de Menard. E é o que tinha de passar-se com o *Anfitrião* de Plauto ao converter-se no de Camões.

Tais avatares semânticos fermentam inclusive ao nível da minúcia anedótica. Acerca do *Anfitrião* de Molière, Georges Mongrédien escreve: “A comédia *Anfitrião* levanta um pequeno problema histórico: a aventura de Júpiter e Alcmena é uma alusão às relações de Luís XIV e de Mme de Montespan?”⁴⁷. Robert Jouanny, em sua edição do *Théâtre complet* de Molière, refere a tese – sustentada entre outros por Michelet – que atribuía a comédia a uma encomenda do próprio rei, desejoso de com ela “celebrar seus nascentes amores com a altiva Athénaïs de Mortemart, marquesa de Montespan”⁴⁸. Acresce que o marquês, segundo consta, não teria encarado a coisa com espírito propriamente esportivo.

Quanto a Camões, seu *Anfitrião* está confinado, antes de mais nada, a um Portugal embebido em dogmatismo cristão, implacavelmente custodiado pelos tentáculos inquisitoriais da Fé. Ambiente crispado e tétrico, onde o intelectual surgirá sempre salpicado de suspeita. Com o Parnaso, então, sitiado pela censura e o horizonte cultural balizado pela ortodoxia, terá sido por certo acentuado o teor religioso dos modos de sentir e interpretar, dos hábitos de apreensão, dos critérios de apreciação da literatura. Nesse contexto, acostumado além disso à clareza e severidade das discriminações hierárquicas, a dimensão transgressiva e a índole carnavalesca do *Anfitriões* haveriam de irradiar, quando nada com uma insinuante efetividade subliminar, um apelo e uma inquietude peculiares. Esse é, aliás, como antes sugeri, o fundo de seu fascínio através dos séculos, de Plauto, cuja obra é o mais antigo remanescente literário do tema, até os nossos tempos. Facínio, afinal, que está na raiz da fortuna antonomástica dos nomes de Anfitrião e de Sósia, e que, radicado nas imagens da onipotência do desejo e de sua irrupção subversora no contexto coercitivo e oneroso da cultura, pode ter-se por análogo ao exercido pela lenda de Édipo. Por fim, ainda no plano dos desdobramentos sugestivos e subterrâneos da intriga, não teria sido impossível pressentir, com um frêmito ambíguo e obscuro, por trás da figura de Alcmena, sob as facetas da probidade rigorosa e da maternidade divina, a efígie fugidia daquela cuja maternidade prodigiosamente paradoxal foi por Dante celebrada de forma inexcedível:

Vergine madre, figlia del tuo figlio,
umile e alta più che creatura,
termine fisso d'eterno consiglio,
tu se' colei che l'umana natura
nobilitasti sì, che'l suo fattore
non disdegnò di farsi sua fattura⁴⁹.

NOTAS

¹ Plaute, Terence, *Oeuvres complètes*, p 56. Ao longo deste estudo, Plauto será citado sempre segundo o texto desta edição, que reúne toda a sua obra, acrescida da de Terêncio, em tradução de Pierre Grimal. A completa imprensa desta e das demais obras referidas deve procurar-se na Bibliografia, *in fine*. Proveitosa também me foi – cumpre-me lembrar – a tradução do *corpus* plautino para o espanhol levada a efeito por José Román Bravo. No que toca ao *Anfitrião*, especificamente, há em português, ao que sei, as traduções de Agostinho da Silva e de Carlos Alberto Louro Fonseca. Esta última suprime do texto, por insignificantes, certos elementos que nem sempre me parecem sê-lo. Das comédias de Plauto não se fez ainda, infelizmente, uma tradução integral em nosso idioma.

² A cena final da peça é a suma paroxística desse automatismo basilar.

³ Assim explica Mercúrio – sem o intuito de aceder, é claro, uma nova categoria à *Poética* de Aristóteles – a rubrica *tragicomédia* (*Oeuvres complètes*, pp. 14-15): “Vou dizer primeiro o que pretendo pedir-vos; em seguida, contar-vos-ei o argumento desta tragédia... Por que franzistes a testa? Por ter dito que se trata de uma tragédia? Sou deus, posso mudar isso. Esta mesma peça, se o preferis, farei que de tragédia se mude em comédia, sem que um só de seus versos seja alterado. Quereis ou não? Mas que tolce, de minha parte, aparentar que não sei que o desejais, eu que sou deus. Conheço perfeitamente vossa preferência a esse respeito. Farei, então, que seja uma peça mista, uma tragicomédia. Porque uma obra como esta, em que aparecem deuses e reis, não me parece adequado mudá-la de cabo a rabo em comédia. Então? Como também um escravo tem nela um papel, farei que seja, como disse, uma tragicomédia”.

⁴ *Amphitryon*, vv. 78-92, In: *Théâtre complet*, vol. II, p. 119.

⁵ *A Interpretação dos Sonhos*. *Obras Completas*, vol. IV, p. 271. Essa referência a Freud não implica nenhuma intenção polêmica de pleitear uma interpretação psicanalítica do *Édipo* ou da tragédia grega, ou de psicanalisar o *Anfitrião* de Plauto. Note-se aliás que Freud, sem que a isso se tivesse proposto, aprofunda em sua tese a explanação do efeito trágico – um composto de piedade e de terror – exposta por Aristóteles na *Poética*: a piedade – explica o filósofo – origina-se da infelicidade imerecida, o terror da que atinge o indivíduo que se nos depara como um semelhante, a cujo infortúnio não nos sentimos imunes (*Poética*, cap. 13). Freud, adjudicando a efetividade emotiva do *Édipo* a uma estrutura entranhada que faz sentir o destino de seu protagonista como figuração virtual do nosso destino, redimensiona a explicação aristotélica, que pressupõe uma fundamental similaridade entre o herói e o espectador.

⁶ O momento carnavalesco – frisa Mikhail Bakhtin – representa “o triunfo de uma espécie de libertação provisória da verdade dominante e do regime existente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus”; daí sua linguagem peculiar, que se caracteriza sobretudo “pela lógica original das coisas ‘ao revés’, ‘ao contrário’, das permutas constantes do alto e do baixo (‘a roda’), da face e do traseiro, e pelas mais diversas formas de paródias, travestismos, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufos” (*L’oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, pp. 18 e 19).

⁷ *Oeuvres complètes*, p. 13.

⁸ *O riso*, p. 35.

⁹ Plaute, *Oeuvres complètes*, p. 7.

¹⁰ Em *A comédia dos erros*, Shakespeare combina – “contamina” – as duas peças, agregando à trama de *Os Menecmos* – a que se atém principalmente – certos elementos do *Anfitrião*.

¹¹ Eis o momento crucial dessa desabusão, desse re-conhecimento do mundo a que assoma Menecmo: “Por Pólux, este dia me andou todo de través, e só me trouxe dissabores! O que eu tratava de manter oculto, meu parasita o pôs a nu, deixando-me coberto de vergonha e cheio de medo. (...) Esse tipo, se ainda me for dado viver, hei de arrancar-lhe a vida! Mas que tolo que sou, que dou que é dele uma vida que é minha! É só graças a minha comida, a meu dinheiro, que ele está vivo. Hei de tirar-lhe a alma! E a outra, aquela bisca, não fez melhor do que ele: agiu bem ao jeito de todas de sua laia. Pedi-lhe de volta a mantilha, para devolvê-la à minha mulher, e ela afirma que a tenho comigo. Ah, por Pólux, sou de fato um desgraçado!” (*Oeuvres complètes*, pp. 462-463).

¹² Não porém como resultado dos esforços de Sóicles – como tampouco o é dos de Anfitrião o desenlace de suas tribulações –, mas à conta do acaso e de alguma habilidade intuitiva de Messenião.

¹³ *História da literatura latina*, p. 51.

¹⁴ In: Jacques Le Goff e Jean-Claude Schmitt, *Dicionário temático do Ocidente medieval*, vol. I, p. 621.

¹⁵ O propósito de Nícia, em que assenta o estratagema forjado por Ligúrio, encerra uma tendência autodestrutiva que me sugere compará-lo, por exemplo, com o Jasão de *Medéia*. No segundo episódio da tragédia de Eurípides – o *agon* entre a heroína e Jasão –, quando este expõe as razões de se ter casado com a filha de Creonte, o recente matrimônio rebrilha em seu discurso como o mais afortunado dos sucessos: que outro melhor, com efeito, em meio aos percalços e aflições do desterro, lhe poderia advir? E no entanto esse lance venturoso, como sabemos, é justamente o que lhe acarretará a ruína (ironia que manifesta aquela unidade de

salvação e aniquilamento que, segundo Peter Szondi, é inerente ao trágico). Se olharmos agora para Nícia, veremos um paspalho que se empenha decisivamente no que, com arruinar-lhe a honra e o casamento, seria bastante para lançá-lo às cegas na desgraça; esse empenho, contudo, além de consentir-lhe o que deseja, em nada resulta senão em torná-lo mais risível, acentuando o contraste entre sua presunção, seu título de doutor e a patetice que demonstra.

¹⁶ *La mandragola*, I, 1. In: *La commedia del Cinquecento*, p. 102.

¹⁷ *La mandragola*, V, 4. *Ib.*, p. 147.

¹⁸ Que o diga o próprio misantropo: “de tal modo me andava a cabeça revirada, vendo as variadas maneiras por que vivem as pessoas, vendo-lhes os cálculos interesseiros, que eu nunca teria acreditado que existisse um único ser no mundo capaz de agir gratuitamente, por devotamento a seu próximo. (...) Se todos os homens fossem como eu, não haveria esses tribunais, nem essas prisões onde eles trancam seus semelhantes, não haveria guerras: cada um viveria contente do pouco que tivesse” (*Le Dyscolos*, pp. 53 e 55).

¹⁹ H. Bergson, *O riso*, p. 36.

²⁰ No âmbito dramático, o mais célebre dos misantropos – o Alceste de Molière – revela-se mais ambíguo que o de Menandro; além disso, expungido do tipo de bulha e estridência burlesca em que Cnêmon aparece implicado, muito mais articulado e explícito na exteriorização de sua intransigência censória, de sua rígida postulação moralista, Alceste presta-se menos ao riso que à reflexão.

²¹ *O mérito*, no contexto do *Dyscolos*, é essencialmente moral; no de *A mandrágora*, basicamente vital.

²² Esse quadro atesta o declínio do protagonista cômico enquanto agente planejador e resolutivo, que Lisístrata, por exemplo, personifica à perfeição. Esse declínio, que resulta no divórcio das esferas da finalidade e da atividade prática, é um traço que a comédia latina herdou de suas fontes gregas, transmitindo-o aos que a tomaram por modelo e inspiração. Assim, na *Mandrágora*, como antes indiquei, Calímaco pertence ao plano dos fins, Ligúrio ao dos meios; no *Dyscolos*, Sótrato pensa em acudir a Getas, escravo de seu pai, que, enfrentando-se com Cnêmon, lhe porá por obra a meta amorosa; o acaso, entretanto, enseja-lhe a solução.

²³ *Camões*, p. 195.

²⁴ *Camões*, p. 297.

²⁵ *Luís de Camões – os autos e o teatro de seu tempo, as cartas e seu conteúdo biográfico*, p. 101.

²⁶ Informações consignadas por José Ramón Bravo no estudo introdutório à sua tradução da obra de Plauto (*Comédias*, I, pp. 95-96).

²⁷ Tenha-se presente, acerca da referida difusão quinhentista da comédia plautina, esta nota de José Román Bravo (*op. cit.*, p. 96): “Na verdade, mais que traduções, as comédias de Timoneda são adaptações ou arranjos, tendo em vista sua representação, das comédias de Plauto. (...) Mais adaptações que traduções são também o *Amphitrión* de Pérez de Oliva, que suprime e acrescenta grandes partes à comédia plautina, e, sobretudo, o *Amphitrión* anônimo de 1554, que imita e refunde os *Anfitriões* de Villalobos e Oliva, eliminando e acrescentando a seu talante”.

²⁸ *Cancioneiro geral*, III, p. 138. Atualizei a ortografia do texto.

²⁹ *Obra completa*, ed. de Antônio Salgado Júnior, p. 651. Reportar-me-ei sempre ao texto estampado por Salgado Júnior, dele afastando-me somente num ou noutro pormenor ortográfico.

³⁰ *Ib.*, p. 664.

³¹ *Ib.*, pp. 652-653.

³² *Ib.*, p. 656.

³³ *Ib.*, pp. 658-659.

³⁴ *Ib.*, p. 556.

³⁵ A observação de Grimal consta da “Introdução” às *Oeuvres complètes*, por ele traduzidas, de Plauto e Terêncio (p. XXXIII). Em sua tradução da peça (2^a. ed., Coimbra, INIC, 1986), Carlos Alberto Louro Fonseca elimina todas essas interjeições, inclusive as referentes a Hércules, cujo efeito cômico deveria ter-se-lhe tornado sensível; Grimal as conserva, a fim “de evitar os anacronismos de tom”.

³⁶ *Oeuvres complètes*, pp. 49-50. A cena entre Mercúrio e Anfitrião está truncada: a lacuna, herdada por todos os manuscritos em que se conservou o teatro de Plauto, além de a ter mutilado, esbulhou-nos de quase todo o ato IV. Pode-se entretanto, com razoável segurança, conjecturar seu conteúdo, tanto em função da parte subsistente como de alguns fragmentos que nos chegaram por via indireta.

³⁷ *Apud* George Steiner, *Antígonas*, p. 53.

³⁸ *Ib.*, p. 55.

³⁹ J.-P. Vernant & P. Vidal-Naquet, *Mito e tragédia na Grécia antiga*, I, p. 33.

⁴⁰ *Ib.*, p. 34.

⁴¹ *La tragedia greca*, vol. I, p. 225.

⁴² *Ib.*, p. 229.

⁴³ *A tragédia grega*, p. 133.

⁴⁴ *La poétique*, p. 77.

⁴⁵ *La tragédie d'Hector*, p. 165.

⁴⁶ *Anfitrião*, ato II, cena 9 (*Oeuvres complètes*, p. 36).

⁴⁷ *In*: Molière, *Oeuvres complètes*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, vol. III, pp. 194-195.

⁴⁸ Tomo II, p. 112.

⁴⁹ Dante Alighieri, *La divina commedia*, Paradiso, XXXIII, vv. 1-6.

II

PLAUTO

Obra, ao que se pensa, da primeira fase da carreira de Plauto, originária de um texto de Menandro, a *Cistellaria* é um exemplo acabado da comédia cujo desenlace está condicionado a um reconhecimento: ao descobrir-se a origem de uma personagem, logra-se enfim, providencialmente, corrigir ou completar sua identificação, o que permite restituí-la à condição social que lhe compete e desempençar, de forma conclusiva, o curso da intriga. Tão característica é ela, de resto, desse tipo de entrecho como os *Menecmos* o são do tipo a que pertence: a comédia impulsionada pela recíprocação equivocada das identidades. À perda provisória da verdade identitária – encoberta por obliteração ou equivocação identificativa – remonta, portanto, o substrato comum a ambas as espécies.

Na *Cistellaria* é essencial a motivação amorosa (característica, aliás, iterativa da comédia latina, como o era da comédia grega que lhe serviu de modelo): a demanda originada pelo amor, momentaneamente tolhida, determina o rumo do entrecho, ao buscar a plenitude que se lhe recusa, e o faz afinal arrematar, ao realizar-se.

O protagonista da comédia, Alcesimarco, moço abastado de Sicião, está apaixonado por Selênia, também por ele apaixonada – o que constitui, de fato, o mais doce dos amores, como observa o deus que diz o prólogo da peça. Selênia, no entanto, é filha de uma cortesã – ou melhor, passa por enquanto por sê-lo –, e o pai de Alcesimarco assentou de desposá-lo com uma jovem de sua classe, filha de seu amigo Demifon. Do golpe assim desfechado ao amor de Selênia e Alcesimarco, ensombrecido pela ruptura iminente, nasce a intriga da *Cistellaria*. Trata-se, pois, da luta pela preservação de um relacionamento estabelecido, que uma injunção inopinada ameaça dissolver.

Um deus que diz chamar-se Auxílio (Auxilium) conta-nos os antecedentes da intriga, numa intervenção que neste caso não precede mas arremata o primeiro ato da comédia. O deus faz-nos saber que Selênia não é na verdade filha de Melênide, o que aliás já nos fora revelado, pouco antes, pela própria caftina que a

recolhera e a entregara a Melênide: a jovem, em recém-nascida, fora mandada expor por ordem de sua mãe, que, ignorante de quem fosse o pai da criança, se sentira constrangida a refugar a filha. A adoção de Selênia é um fato que somente Syra – a caftina – e Melênide conhecem; mesmo elas, porém, tudo ignoram de sua filiação verdadeira. Seu nascimento – refere-nos o deus – remonta a um incidente brutal: durante as Dionísias, a mãe fora violada por um moço embriagado, procedente de Lemnos, que os festejos dionisianos haviam atraído a Sicião. O moço, em seguida, esquivando-se ao que fizera, tornou a Lemnos; aí casou-se com uma prima sua, que, tendo-lhe dado uma filha, morreu prematuramente. A partir deste ponto sua vida desdobra-se de forma singularmente circular: vemo-lo voltar a Sicião e vemo-lo desposar, coincidentemente, a mesma mulher – Filóstrata – que, anos atrás, fora por ele violentada; por agora empenha-se o casal em descobrir o paradeiro da filha perdida. O que essa relação, no entanto, silencia, mas que o leitor de hoje já terá sabido por indiscrição do editor ou do tradutor da comédia, é que a filha legítima de Demifon – o moço de Lemnos – é, precisamente, a jovem com que o pai de Alcesimarco pretende desposá-lo: a ignorada meia-irmã de Selênia. O intuito de casar Alcesimarco com a filha de Demifon, separando-o de sua amada, cumprir-se-á, portanto, num sentido inesperado, que a Selênia o unirá definitivamente, quando se reconheça a identidade da moça. Nesse tipo de intriga, povoado de nódulos e meandros insuspeitos, o desenvolvimento da ação corresponde, de fato, a uma tensa e premente desocultação da verdade.

Das comédias de Plauto, a *Cistellaria* é uma das que mais mutiladas nos chegaram: as partes extremas em bom estado, mas a seção medial só muito fragmentariamente legível. O ato I permaneceu intato; compõe-se da narração resumida acima, que vem antecédida – cena 2 – de um breve monólogo da proxeneta, Syra, por sua vez precedido de um diálogo – a cena de abertura – entre Selênia, Syra e sua filha, Gimnásia.

Gimnásia faz a vida a que foi destinada pela mãe: a vida promíscua de qualquer cortesã; a Selênia, no entanto, foi dado consagrar-se inteiramente a Alcesimarco, o único amante a que ela jamais conheceu. Fazê-la sobressair por

contraste com Syra e Gimnásia é um dos propósitos da cena de abertura, cujo tópico principal é o amor confrangido e lastimoso de Selênia.

Selênia é uma personagem ainda indefinida, informe, e sua condição *transitória* fica bem assinalada em face das outras personagens, a proxeneta e sua filha – ambas inequivocamente determinadas –, que com ela contracenam no início da peça. Amorável, a nada aspirando mais que a fazer decorrer a vida junto do amado, quebrantada pelo revés que lho arrebatou, Selênia define-se, por um lado, mediante o contraste com a secura utilitária e a cupidez da caftina, que caracteristicamente sublinha, ao ver-lhe o sofrimento: “o amor, minha Selênia, é preciso fingi-lo; pois, se dás de amar de verdade, logo passarás a pensar mais em teu amado que em teu próprio interesse¹; por outro lado, destaca-se a amorosa Selênia através do confronto com a venalidade promíscua de Gimnásia, nisso, aliás, em submissa harmonia com a mãe, que assim explica sua atitude: “uma cortesã é semelhante a uma cidade próspera: ela não pode manter-se opulenta sozinha, mas necessita para isso de ser visitada por muitos homens”². Por duas vezes, de resto, Gimnásia será confundida com Selênia – pelo pai de Alcesimarco e por Lampadião –, o que também faz avultar, indiretamente, a disparidade entre as duas.

Conquanto não corporificada em qualquer personagem, outra antítese – mais radical que as anteriormente indicadas – emerge neste passo da peça: a que faz discrepar a prostituta da esposa legítima, ou de seu correlato prospectivo, pré-nupcial – a donzela núbil. Desta, aqui representada pela filha de Demifon com que se pretende fazer casar Alcesimarco, também se diferencia caracteristicamente Selênia, que, se não é propriamente uma meretriz, tampouco é a donzela anichada na estrutura familiar, alçada ao casamento pela autoridade paterna.

Em sua situação ambígua, intermédia, que, não coincidente com a da cortesã, tampouco se equipara à da donzela núbil, Selênia aparece, de fato, singularizada pelo amor. Esse, o da jovem amorosa, o papel que a afeiçoa, que lhe explica essencialmente a conduta, no decurso da intriga. Trata-se de uma etapa provisória, assim como o é a da donzela núbil, e cujo sentido é convertê-la cabalmente em esposa. Pode dividir-se o destino de Selênia, por conseguinte, em

três momentos fundamentais: a criança abandonada, a moça amorosa, a esposa integral. Um percurso que passa do limbo a que ela fora relegada ao centro do sistema institucional.

A ambigüidade identitária de Selênia, que perdura até o clímax da peça, abarca implicitamente a imagem singular de um desbaratamento da estrutura social: nela, com efeito, dois extremos hierárquicos se confundem, correspondentes à sua condição originária e à sua situação atual. Uma inevitável ambivalência, em contrapartida, transparece também na conjuntura amorosa entretecida na comédia: à medida que o liga a Selênia e o desaproxima de seu pai, o amor exterioriza-se, para Alcesimarco, como um fator de desintegração social; por outro lado, prendendo-a a Alcesimarco e afastando-a de sua mãe – sua falsa mãe –, o amor demonstra uma tendência, relativamente a Selênia, de reintegração social. A identidade recomposta de Selênia, fazendo-a definir de vez por seu estatuto originário, consumará afinal, tudo restituindo à normalidade, a reintegração postulada – e como que premonitoriamente assinalada – pelo amor.

A aflição de Selênia, exposta no início da peça, distingue-se sobretudo pela meiguice e a prostração; a de Alcesimarco, que marca, simetricamente, o começo do segundo ato, deixa manifesto, em sua veemência, um aspecto burlesco de que Selênia está expungida, e que tende a acentuar-se no curso da ação: provam-no o diálogo subsequente ao monólogo inicial do segundo ato, entre o jovem apaixonado e um seu escravo, e o diálogo entre Alcesimarco e Melênide, subsequente este à parte do texto que mais estropiada se apresenta³.

Na cena entre Alcesimarco e seu escravo, o tempero burlesco reside na inversão que momentaneamente redefine os personagens: exasperado consigo mesmo, Alcesimarco ordena ao escravo que o cubra de impropérios, ao que este responde com um crescendo de objurgatórias ao longo de todo o diálogo. Não tardará que ele se nos apresente atarantado, proferindo disparates, a exemplificar, risivelmente, o proverbial parentesco entre a paixão e a sandice. Ao *pathos* de Alcesimarco não lhe falta sequer, como o demonstra o referido monólogo do segundo ato, o tipo de antítese com que o amor será definido mais tarde, estereotipadamente na lírica européia: “o lugar onde estou” – frisa o infeliz – “é

onde não estou”; “o que deseja, logo não mais o desejo”; referindo-se ao amor, queixa-se: “nada me dá que não me tome”; “o que me aconselha, em seguida o desaconselha”; e assim, inibido e acicatado, rechaçado e atraído, torna-se o amante, em suma, “um e muitos ao mesmo tempo”⁴.

Drasticamente truncado, como indiquei, em sua parte medial, da qual apenas fragmentos subsistiram, o texto da *Cistellaria* não se presta a nada que não seja, em certa medida, um conhecimento aproximativo e inferencial de seu desenrolar. Nos excertos remanescentes do miolo da intriga – a epítase da peça – não se descortina uma confrontação direta de Alcesimarco e seu pai; a este, encontramos-lo em presença de Gimnásia, que ele toma por Selênia, numa cena em que os pruridos sensuais – que o enfrascam na figura do velho lascivo – se entremeiam com o ânimo hostil, que divisa na moça a culpada do descaminho do filho; quanto a Alcesimarco, avesso ao casamento que se lhe quer impor, é evidente que se encontra em desavença com o pai. O amor de Selênia veio enredar-se, por conseguinte, numa crise familiar.

Não constitui a paixão erótica, com efeito, regularmente, o cerne do compromisso que se define pelo estatuto conjugal. Em face da tradição arquetípica, que o pai de Alcesimarco personifica, a ligação entre Selênia e seu amante, a partir do momento em que aspira a estabilizar-se matrimonialmente, se torna anômala, inadmissível. A forma arquetípica é a que resume Jean-Pierre Vernant no texto que cito a seguir, e nela aparecem taxativamente discriminados o liame conjugal e o presidido por Afrodite. “A atração da sedução erótica faz parte” – escreve Vernant – “do casamento, como os arômatas fazem parte do sacrifício; mas não é nem o fundamento nem um elemento constitutivo dele. Ao contrário, permanece ela, em seu princípio, estranha ao vínculo conjugal, a tal ponto que sua presença, posto que necessária – os jovens esposos, no dia do himeneio, são coroados de mirto e borrifados com perfumes –, ameaça o casamento, ao mesmo tempo, de dentro e de fora. De dentro, porquanto a esposa, se se abandona ao apelo do desejo, rejeita seu estatuto de matrona para revestir o de cortesã e desvia o casamento de seu fim normal para convertê-lo em instrumento de gozo sensual. O casamento não tem por escopo o prazer. Sua função é totalmente

outra: visa a unir dois grupos familiares no seio de uma mesma cidade, de modo a proporcionar a um homem filhos legítimos, que pareçam ‘semelhantes a seu pai’, embora saídos do ventre da mãe, e aptos assim a prolongar no plano social e religioso a casa do marido, à qual eles estão vinculados”⁵.

Caótico, portanto, como deixa transparecer o código debuxado por Vernant, é o momento que aflora como o fulcro temático da *Cistellaria*: um relacionamento amoroso que vai medrando de forma espúria, um núcleo familiar que se desestabiliza.

À desavença entre pai e filho acrescenta-se, aguçando a aflição de Alcesimarco e Selênia, a atual separação a que foram constrangidos: decidiu Melênide, em razão das bodas dispostas para Alcesimarco, que a filha deixasse a convivência com ele e tornasse para junto dela. É no decurso dessa mudança, de resto, que tem início a comédia. Por toda a parte, a existência dos amantes encontra-se, desse modo, assediada pela angústia, a ruptura, o conflito.

Ficam assim dilucidados em substância, os determinativos do desenvolvimento do entrecho, que a tradição manuscrita nos entregou mutilado, não porém ininteligível; a peça progride, naturalmente, por meio das virtualidades dramáticas da situação dos amantes, com todo o bulício que ao redor deles se produz, em busca de um clímax conciliatório.

Realçada pelo ritmo bem compassado por que se opera, a anagnórise de Selênia desdobra-se em dois tempos: primeiro Melênide, depois Fanóstrata a reconhecem. Mesmo Melênide, como foi dito, lhe desconhecia a procedência, porquanto também ignorada da proxeneta que lha dera; casualmente, depois de ouvir uma conversa entre Lampadião e Fanóstrata, Melênide vislumbra a verdade, que Lampadião lhe faculta em seguida confirmar. Um pouco adiante, graças aos *crepundia* de Selênia, Fanóstrata logra por sua vez identificar a filha. *Crepundia* – chocalho – designa aqui uma porção de pequeninos objetos que, deixados com um recém-nascido que fosse abandonado, poderiam possibilitar mais tarde a descoberta de sua origem, caso a criança sobrevivesse; guardados numa cestinha – uma *cistella*, donde *Cistellaria* – perdida por uma escrava de Melênide, os *crepundia* de Selênia, achados por Lampadião e identificados por Fanóstrata,

permitirão que se colija das informações prestadas pela referida escrava, que os está procurando, o reconhecimento definitivo de Selênia.

Desse modo, ao casar-se, como deseja, com Selênia, Alcesimarco já não estará em conflito com o pai, que o queria casado com a filha de Demifon. Peripécia decisiva, que faz coincidir afinal o desígnio do filho com o do pai, a verdade identitária de Selênia enseja à intriga, regularizadamente, o desenlace mais espontâneo, mais harmonioso que se poderia imaginar.

2

A intriga cômica assimila a realidade para nela insuflar, em face dos óbices e interditos que a determinam, as requisições do desejo.

Ao primeiro desses pólos – a realidade – pertencem os dispositivos institucionais e consuetudinários – ou simplesmente circunstanciais – que, obstando ao propósito medular na intriga, o envolvem num processo intricado e conflituoso, correspondente ao corpo da comédia; do segundo daqueles pólos – o desejo – originam-se as condições e peripécias que, sem inobservância, afinal, do sistema normativo, neutralizando os fatores de desagregação inerentes à intriga, facultam a seu escopo nuclear a satisfação de sua demanda. Na *Cistellaria* corporifica-se cabalmente esse modelo, que configura, em essência, uma síntese da realidade e do desejo; *Rudens*, uma das comédias mais conseguidas de Plauto, não é menos representativa da mesma estrutura arquetípica.

É intrínseca a esse tipo de intriga uma perspectiva sociopolítica – embebida naturalmente de conteúdo moral – que, condicionada ao estatuto dos personagens, determina reguladoramente as suas relações. Os tipos cômicos não se podem reduzir, evidentemente, a figurações dramáticas, registros caracterológicos; são eles, antes de mais nada, projeções do sistema institucional que os modela, que os escalona e define normativamente. Reportam-se a essa matriz os atritos, inflexões e compromissos da tessitura dramática. Em obras à

feição da *Cistellaria* – creio tê-lo apontado –, a trama amorosa desenvolve-se como contestação e arremata como ratificação da estrutura normativa em que se esteia. Esse aspecto contestatório em nada se assemelha, porém – escusa por certo esclarecê-lo –, à índole polêmica e incisiva, acentuadamente satírica, da comédia política de Aristófanes; consiste apenas no conflito entre a demanda afetiva e os óbices que a antagonizam. O desenlace característico, mais notável pela eficácia resolutiva que pela verossimilhança, cumpre o providencial escopo de diluir o conflito e conservar incólume o sistema normativo que o informa.

Em *Rudens* o desfecho inclui também um reconhecimento – o de Palestra. Raptada em menina e vendida como escrava a um proxeneta, de nome Lábrax, Palestra pertence, em essência, à mesma estirpe de Selênia. Seu protótipo é a personagem que uma eventualidade mofina ou alguma injunção desditosa arrebatou à família, e que cresce ignorante de sua origem, quase sempre relegada a uma existência mais modesta e precária que aquela que lhe prognosticava a sua linhagem. Pode mesmo ocorrer que a ruptura, eclipsando um nascimento auspicioso, a constranja a uma vida aturadamente infeliz e miserável. Um precedente notável desse tipo de destino ou trajetória existencial, encontradiço no repertório temático da Comédia Nova, é o plasmado por Eurípedes numa de suas – consoante a classificação de Kitto – tragicomédias: *Íon*⁶. Assinala-o, precisamente, Pascal Thiercy: “*Íon* reveste uma importância particular na história do teatro ocidental e merece uma atenção especial. Assim como o *Édipo* de Sófocles se converteu no modelo da tragédia ideal, *Íon* exerceu uma grande influência sobre o desenvolvimento da Comédia Nova grega, e por conseqüência, da comédia latina, e assim da comédia ocidental”⁷.

Histórias como a de Selênia e de Palestra, pouco críveis hoje em dia, por certo – pondera Pierre Grimal – não o foram tanto no seu tempo, no ambiente em que floresceu a comédia grega de que é oriunda a latina. “Sabe-se” – escreve o latinista francês, “por exemplo, que, em tempos de pobreza não repugnava às famílias atenienses desembaraçar-se das crianças que se julgavam incapazes de criar ou em que viam um ônus insuportável; as meninas, em particular, eram não raro depositadas na rua ou confiadas a alcoviteiras que se dedicavam ao comércio de

crianças; essas pequenas criaturas, quando sobreviviam, eram destinadas à escravidão”. Outra mazela que arrebatava os filhos aos pais – acrescenta Grimal – era a pirataria; raptos de crianças, aliás – recorda ainda o latinista –, já aparecem na *Odisséia*, o que atesta a antigüidade do fenômeno. Desse modo implantavam-se as condições para que, diminuindo a pobreza dos pais ou crescendo-lhes o remorso, ou porque os filhos conservados tivessem morrido, se buscassem as crianças outrora abandonadas, e que fossem elas eventualmente reincorporadas à família. “A comédia apossou-se desse costume” – assinala Grimal –, “que se prestava a criar situações dramáticas e reviravoltas inesperadas”⁸. Fosse como fosse, porém, o fato é que a revelação identitária, irrompendo no clímax da intriga, não poderia tornar-se uma fórmula inveterada, evidentemente, senão por seu valor dramático.

Em *Rudens*, a protagonista, livre de nascimento e reduzida à escravidão, será salva ao fim de uma disputa atribulada, que, tendo-se deflagrado por causa do amor, a anagnórise fará culminar.

Em torno de Palestra gravitam, visceralmente antagônicos, Lábrax e Pleusidipo; ao primeiro associa-se, de maneira dúbia – que amizade poderia florescer, afinal, entre almas pérfidas e perversas? –, Cármides; associado ao segundo, de modo espontâneo, aparece Dêmones. Tais os elementos antitéticos – em resumo, o interesse de Lábrax e o amor de Pleusidipo – que infundem alento à comédia.

Tendo soçobrado a embarcação em que Lábrax a levava para a Sicília, Palestra veio dar à praia e achou refúgio num templo de Vênus, afavelmente acolhida pela sacerdotisa; acompanha-a Ampelisca, sua companheira de infortúnio. Próxima ao templo está a casa de Dêmones, e Lábrax o aprazara, justamente, para que aí o fosse encontrar Pleusidipo; furtando-se ao compromisso, porém, zarpara para a Sicília, levando a jovem para cujo resgate – razão de todo o trato entre o moço apaixonado e o rufião – Pleusidipo já lhe adiantara parte do preço que o outro lhe havia estipulado.

O naufrágio é o primeiro revés infligido ao proxeneta. Arrastado ao mesmo ponto da costa aonde o foram Palestra e Ampelisca, não tardará que Lábrax as

descubra e tente reavê-las; caberá a Dêmones protegê-las, e a Tracalião – escravo de Pleusidipo – ir em busca do amo e avisá-lo do ocorrido. Até que chegue Pleusidipo, teremos ocasião de testemunhar, instrutivamente, a ganância implacável e a agressividade sacrílega do rufião. Dada, entretanto, a disparidade axiológica dos antagonistas, não seria de aceitar, a essa altura, uma solução conciliatória: por intervenção jurídica demandada por Pleusidipo, Lábrax será condenado e perderá todo direito a Palestra. No início do ato V, vemo-lo referir e lamentar a sentença que se lhe impôs. Resta-lhe, no entanto, Ampelisca; mas tampouco será bem-sucedido em conservá-la. A intriga evolui, desse modo, para um desfecho bifronte: punição do proxeneta, libertação de Palestra e Ampelisca. Serão também manumitidos Tracalião e Gripo. Este, um escravo de Dêmones, cumpre uma parte importante no processo de reconhecimento de Palestra: a arca de Lábrax, contendo, a par dos bens do rufião, uma cestinha com os *crepundia* de Palestra, e que se afundara no mar, tinha sido colhida por Gripo em sua rede, enquanto pescava. Fora esse todo o fruto de suas fadigas, abraços com o mar embravecido; a arca se lhe afigura bastante para a sua alforria e – sonha o pobre-diabo – para uma vida que a partir daí se anuncia opulenta, aliás magnífica. Vira-o, no entanto, Tracalião, que insiste em que se lhe dê metade do conteúdo da arca; a pendência, afinal, vai ter às mãos de Dêmones, que acede ao que agora lhe solicita Tracalião: que se retire da arca uma cestinha que provavelmente lá está, e que pertence a Palestra (já havia advertido o escravo obsequioso, com efeito, que a arca era a de Lábrax). Achada a cestinha, os objetos que encerra farão restituir a Dêmones – que, tendo-os consigo, ouve deslumbrado como Palestra os descreve – a filha que ainda criança lhe fora arrebatada. A isso as bodas de Pleusidipo e Palestra, naturalmente, põem a derradeira demão, projetando para o futuro o regozijo do desenlace.

Não está, portanto, condicionado ao reconhecimento de Palestra, como o está ao de Selênia – e nisso diferem *Rudens* e a *Cistellaria* –, o escopo amoroso da intriga, que tampouco é o mesmo em uma e outra comédia: com efeito, o obstáculo ao amor de Pleusidipo, que Lábrax representa, fora já suplantado ao produzir-se a anagnórise; por outro lado, na *Cistellaria* o que se busca é a

continuidade e legitimação de um relacionamento existente; em *Rudens*, ao contrário, o amor não existe senão como projeto, e a meta é realizá-lo.

De mais a mais, singulariza-se *Rudens* por seu conteúdo moral – ou pelo que aparenta sê-lo. A virtude e o vício chegam mesmo a assumir, nalguns passos da peça, um contorno metafísico que se projeta numa configuração eticamente determinada do destino. Postula essa configuração, em substância, a proporcionalidade entre o valor moral da conduta e o curso da existência: ditoso para os bons, punitivo para os maus, o destino apresenta-se como uma expressão reconfortante da justiça. As trajetórias de Palestra – a par de Pleusídipo – e de Lábrax, os personagens mais impressivamente antagônicos da comédia, podem de fato interpretar-se como ilustrativas dessa concepção – ou dessa fantasia – que pretende vincular as vicissitudes da existência ao senso da equidade. A isso, notadamente, prende-se a primeira parte do prólogo, recitado por Arturo. “Os que, por meio de testemunhos fraudulentos” – explica Arturo –, “promovem processos fraudulentos, os que perjuram no tribunal para negar uma dívida, de todos esses nós mandamos a Júpiter o nome por escrito. Sabe ele cada dia quem aqui merece castigo. Quanto aos que almejam ganhar um processo mediante perjúrio, os maus que obtêm do juiz que lhes seja adjudicado o que não lhes compete, Júpiter torna a julgar-lhe as demandas, e condena-os a multas superiores ao que tinham arrecadado. Crêem os perversos que Júpiter pode ser aplacado com oferendas e vítimas; mas perdem tempo e dinheiro. E o motivo é que não lhe agradam as preces dos perjuros. As do homem piedoso encontrarão mais propícios os deuses que as do malvado. E é por isso que vos advirto, a vós que sois honestos e que viveis segundo a piedade e a lealdade: continuai assim, que vos alegrareis mais tarde de assim haver agido”⁹.

Esse otimismo metafísico, facilmente adaptável ao fundo catártico e salvífico de toda comédia, ganha aliás nessa peça um certo cariz melodramático, inculcado pelo contraste entre a maldade inexorável do vilão – o proxeneta – e a candura e desamparo patético de sua vítima – Palestra. Por outra parte, o tom faceto de Arturo, no excerto transcrito acima, com o vinco irônico que o remata à

medida que faz transparecer o substrato fantasioso daquela figuração do destino, insinua através dela uma expressão desenganada do conhecimento do mundo.

3

Em relação às comédias anteriormente estudadas, destaca-se o *Curculio*, em primeiro lugar, pela importância atribuída ao parasita de cuja alcunha tira a obra o seu título; com efeito, mediante a ação industriosa de Curculio, núcleo dinâmico da peça, atinge a demanda amorosa da intriga – da mesma índole da da *Cistellaria* – o seu desígnio, que a sempre providencial anagnórise vem então ultimar. A própria anagnórise, de resto, sobrevirá em certa medida, como decorrência da operosidade do parasita.

Além de remir a amada das garras de um proxeneta, tem o jovem apaixonado, nesta peça, de afrontar a rivalidade estrepitosa de um soldado furibundo, que enfim, ao dar-se a anagnórise, assume um papel surpreendentemente diverso do que lhe estava até então reservado. Ao soldado e ao parasita junta-se ainda, a individuar a peça em face das duas anteriores, um escravo judicioso – Palinuro –, mas não por isso carente de jocosidade, cuja insistência vã em influenciar o amo – Fédromo – faz ressaltar-lhe a paixão como uma força compulsiva. Tal o que nos mostra, aliás, a cena inicial da comédia.

Fédromo necessita de dinheiro para resgatar Planésia, escravo de Capadócio, um proxeneta; Curculio foi incumbido de conseguir-lho: aqui tem início a intriga. Enquanto não chega Curculio, as cenas sucedem-se como num ritmo preambular, interessadas, mais que tudo, na caracterização dos personagens e no cultivo da expectativa atinente ao desenvolvimento da ação. Como falta a esta peça o costumado prólogo expositivo, estão as cenas iniciais, em certa medida, encarregadas de supri-lo.

A velha Leena, escrava a quem incumbe guardar a casa de Capadócio, caricata em sua afeição inveterada pelo vinho, que, persuadida pela bebida, consente a Fédromo o ensejo noturno de encontrar-se com Planésia (encontros que nada comportam, porém, de impróprio à castidade da jovem); Planésia,

amável e ansiosa do momento de sua libertação (o momento, aliás, de unir-se plenamente ao amado); Capadócio lastimoso e amargurado pela enfermidade; e até um cozinheiro ocasional, que faz de intérprete de sonhos – com tal matéria vai entretecendo o dramaturgo essa parte da peça, até que a chegada de Curculio lhe imprime um acento definido e a faz avançar para o que importa.

Curculio não obteve o empréstimo a que Fédromo o enviara; a viagem, porém, não se lhe frustrou inteiramente: trouxe dela, de fato, informações e meios com que astuciar um estratagemas para resgatar Planésia. O logro que se vai tramarmos tornar-se-á agora a substância principal da intriga – e Curculio, em conseqüência, seu principal agente.

A Curculio ocorrera, em sua viagem, a pasmosa coincidência de conhecer um soldado que comprara a Capadócio, havia pouco, precisamente a jovem por quem Fédromo está apaixonado. O dinheiro da compra fora confiado a um banqueiro de Epidauro, para que fosse repassado ao proxeneta quando um enviado do militar – de nome Terapontígono – se lhe apresentasse com uma carta dele, devidamente selada, solicitando a entrega da jovem. O plano de Curculio é forjar essa carta e selá-la com o anel de Terapontígono, que o prestimoso parasita lhe furtara. O próprio Curculio, de resto, fará de emissário do soldado.

O plano é posto em prática e surte o efeito pretendido: logrados o banqueiro e o proxeneta, Curculio, com o dinheiro de Terapontígono, liberta e leva consigo Planésia. Vencido no entanto o primeiro empecilho, graças à diligência sagaz do parasita, irrompe agora um segundo – o próprio Terapontígono, cuja hostilidade, apesar de tão acentuadamente prolixa quanto inefetiva, infunde à intriga um pulso renovado. O ferrabrás vem tomar satisfações ao banqueiro e ao rufião; destratados por ambos, vexaminosamente, adverte enfim que Curculio, que lhe esbulhara o anel, deve ser o culpado do desaire que lhe acaba de ser infligido. Seu iracundo intuito é agora encontrá-lo.

Entretanto Planésia reconhecera na mão de Curculio o anel de seu pai – o anel furtado a Terapontígono; exige a jovem, secundada por Fédromo, que lhe declare o parasita onde o obtivera. Curculio diz a verdade, já conhecida, aliás, de Fédromo. Algum vínculo então haveria – essa agora a questão – entre

Terapontígono e o pai de Planésia? Nesse ponto aparece o farrombeiro, requerendo a moça que lhe pertence ou o dinheiro que lhe fora tomado; os ânimos se turvam, e a discussão que se instala, desviada por Planésia para o tema do anel, vai dar finalmente a uma descoberta radiosa: Terapontígono, que recebera o anel de seu pai, é irmão de Planésia.

Lateja nessa revelação uma virtualidade funesta, providencialmente esquivada: a do incesto em que poderia ter redundado a paixão de Terapontígono. Essa perspectiva ominosa torna ainda mais impressionante, por certo, o efeito ditoso da anagnórise.

Religada felizmente à sua linhagem, Planésia já pode apoiar-se no beneplácito do irmão para cumprir o convencional arremate da comédia: casar-se com Fédromo. O anel de Terapontígono, furtado por Curculio e transfeito em sucedâneo do dinheiro que lhe fora recusado – dinheiro que teria servido, quando muito, para comprar Planésia –, teve o condão mirífico de, mais que libertá-la, restituí-la à sua dignidade genuína; graças à peripécia identificativa, já agora a posição de Planésia, no tocante à liberdade originária e ao suporte familiar, não difere da de Fédromo. A esta obra, de fato, não seria descabido chamar-lhe adicionalmente *A comédia do anel*.

Também em *Curculio*, à semelhança do que se passa em *Rudens*, depara-se-nos um desfecho dúplice: ao anúncio das bodas de Fédromo e Planésia segue-se a punição do proxeneta, obrigado a devolver a Terapontígono as trinta minas que recebera por Planésia; a isso, com efeito, se comprometera o rufião, comprovadamente, caso fosse verificado ser de origem livre a moça por ele mercadejada.

Curculio desenrola-se em três movimentos principais. Estende-se o primeiro, de índole predominantemente clarificativa e preparatória, até a chegada de Curculio; o segundo abarca o planeamento e a execução do ardil que subtrairá Planésia a Capadócio; o terceiro consiste nas seqüelas do referido stratagem, que fazem defrontar com Terapontígono os beneficiários da sagacidade expedita de Curculio. Chegada a intriga a esse momento, que lhe retempera a tensão e o interesse, já o parasita não lhe pode providenciar o desenredo: o acaso toma o

lugar da astúcia, e a anagnórise enseja aos litigantes a dirimição feliz de sua demanda.

4

Trinummus principia por uma increpação infundada: Cálicles, a quem Cármides confiara a custódia de seus bens e o cuidado de seus filhos, ter-se-ia, ao que se diz, prevalecido dessa situação para despojar o amigo de sua casa, que comprou oportunamente a seu filho, um completo desregrado, para quem o dinheiro assim obtido, de resto, não serviria senão de incentivo para a vida perdulária e dissoluta que, tendo já consumido grande parte do patrimônio familiar, propende a aniquilá-lo. Essa dura reprimenda faz Megarônides a Cálicles, e em torno dela desenvolve-se o primeiro ato da peça.

Assim acoimado, segundo o que na cidade se propala, de tamanha perfídia e oportunismo, Cálicles sente-se compelido a justificar-se: comprar a casa a Lesbônico, o filho estouvado de Cármides, porque o rapaz se dispusera publicamente a vendê-la; não tinha outra intenção, no entanto, que restituir a Cármides o imóvel, quando tornasse o amigo da viagem que empreendera, justamente, para recompor a fortuna que o filho malgastara. Além disso, num dos cômodos da casa está escondido um tesouro, que com ela se teria alienado, portanto, se Cálicles não se tivesse prontificado a agir como agiu. A existência do tesouro é um segredo e como tal, evidentemente, deve conservar-se: Cármides, por precaução, contou-a a Cálicles, e este, para explicar-se, acaba de referi-la a Megalônides; importa que não chegue aos ouvidos de mais ninguém, e sobretudo aos de Lesbônico, que na certa o passaria a dilapidar incontinentemente.

Assim, a vileza suposta oculta uma motivação estritamente generosa; por outro lado, o injustificado das censuras faz avultar a probidade de Cálicles, vítima dos que lhe maliciam o comportamento irrepreensível. Um amigo impecável – tal, com efeito, o título que lhe compete. A explicação defensiva de Cálicles, suscitada

por Megarônides, cumpre o intuito, ademais, de pôr o público a par dos antecedentes da intriga.

Ruinoso para si e para os seus, Lesbônico é assinaladamente um fomentador de desagregação, de decadência; posição antagônica à dele, e como a dele assinalada, é a que assume Cálicles, cujo sentido consiste na preservação do patrimônio, da prosperidade e do prestígio familiar. Enquanto Lesbônico, em sua índole destrutiva, é tangido pela impulsividade hedonística, Cálicles, conservador, é um exemplo rigoroso de observância dos imperativos da amizade, da lealdade que cimenta os compromissos, da honra. Constituem eles, em essência, pólos por meio de cujo antagonismo a comédia se estrutura.

Trinummus singulariza-se pela bitola moralística que determina os personagens e o tecido de suas relações; expressão de uma trajetória exemplar, o curso da intriga orienta-se, essencialmente, pela estigmatização de Lesbônico, que, como elemento deletério – com sua incontinência decadente, sua extravagância perdulária –, tem de ser reprimido e acendrado.

No pólo oposto a de Lesbônico, isto é, no âmbito moral demarcado por Cálicles, situa-se Lisíteles: moço como Lesbônico, de quem é amigo, mas modelarmente virtuoso. Apresenta-se-nos ele na abertura do segundo ato, a discorrer sobre as conseqüências calamitosas do amor. Visto como uma espécie de exorbitância, um desconcerto caracterizado essencialmente pela alienação, o amor subjuga o amante aos interesses da amada, tornando-o implacavelmente explorável, desastrosamente usufruível. Nenhuma outra modalidade moral, nada além do liame predatório, com efeito, descortina Lisíteles na interação amorosa; o amor, como ele o define, tem um sentido inerentemente meretrício. Nas antípodas do amor está a virtude; desta – sublinha Lisíteles – estão pendentes a riqueza, o prestígio, a honra, a fama e a influência: tudo, em resumo, a que aspiram “os bons cidadãos”.

Propõe-se Lisíteles casar-se com a irmã de Lesbônico. Não, evidentemente, porque o mova o amor, a que é infenso Lisíteles; não se está formando nesse caso qualquer trama amorosa: o que está em foco, com efeito, não é tanto o projeto nupcial de Lisíteles, malgrado a sua importância aparente,

quanto as complicações que lança impeditivamente sobre esse projeto a estroinice de Lesbônico.

Desonroso seria que a jovem não fosse suprida de seu dote, ao casar-se. Sensível ao aspecto vexaminoso da proposta matrimonial de Lisíteles, que, impelido pela amizade – outra vez a amizade –, declara-se decidido a acolher a noiva e a abster-se do dote, Lesbônico não se sente inclinado a aprovar o matrimônio; a intemperança, contudo, a tal ponto o consumiu, que lhe falecem os meios com que dotar devidamente a irmã: um impasse, de fato, já que do único bem que lhe resta para compor o dote – um terreno nas cercanias da cidade – está pendente a sua subsistência.

Também a esse respeito pode notar-se um contraste entre Lesbônico e Cálicles. Este, tendo ouvido as queixas de Megarônides, retrucara ao amigo indignado: “isso está e não está em meu poder, Megarônides; não está em meu poder impedir que me critiquem; que não tenham porém razão em fazê-lo, isso está em meu poder”¹⁰. Bem outra é a atitude de Lesbônico em face da proposta de Lisíteles: mostra-se o moço, sem dúvida, cioso do bom nome, da honra familiar; seu cuidado e seus escrúpulos, no entanto, unicamente ao espaço público, à instância judicativa da coletividade; quanto à sua própria conduta, à orientação moral de sua existência, não demonstra Lesbônico qualquer preocupação.

Em torno do casamento de Lisíteles – tornado problemático pela situação de Lesbônico, e que dela, portanto, deriva sua qualidade dramática, sua força motivacional – passa então a ordenar-se a comédia. Sem grande esforço conseguira Lisíteles que o pai, Filtão, anuísse a seu plano; o diálogo entre eles a isso atinente, sentenciosamente moroso, bosquejando uma imagem eticamente condenatória do presente (que glosa o tópico do *mundo às avessas*), evoca o tácito exemplo de Lesbônico – contraposto a Lisíteles – ao abordar o litígio entre a paixão e a virtude: “Os que derrotam seu desejo” – pontifica Filtão – “serão sempre tidos por muito superiores aos que são pelo desejo derrotados”¹¹. Senhor de si, seguro de não ser “escravo do desejo”, Lisíteles submete à apreciação paterna seu projeto matrimonial, expressão magnânima por Lesbônico. “Há um jovem ateniense” – diz o rapaz –, “de excelente família, um de meus amigos e

camaradas, que administrou seus negócios com pouquíssima prudência e discernimento, meu pai, e eu queria fazer-lhe um favor, se não vês nisso nenhum inconveniente”¹². A imediata reação do pai é contestar o valor de semelhante amizade, já que Lesbônico não se lhe afigura digno dela. A isso, perante a insistência ponderada do filho, acrescenta o velho algumas advertências de ordem geral, características de seu tradicionalismo admoestador e providente; ao fim, porém, não apenas autoriza o casamento, como acede a propô-lo ele mesmo a Lesbônico.

Filtão encarna a paternidade de forma atilada e indulgente; nele, como indica a cena anterior, o zelo educativo sobreleva o rigor autoritário. Em Lisíteles encontramos, por seu turno, um filho idealmente adstrito aos parâmetros paternos; ele próprio o sublinha, de resto: “Sempre, desde o início da adolescência até este momento, segui com a mais estrita obediência as tuas ordens e os teus preceitos, meu pai”¹³. De fato, uma consonância exemplar.

Filtão apresenta sua proposta a Lesbônico, que prontamente a rechaça. Porfia o ancião em fazê-la aceitar, e o moço dispõe-se a dotar a irmã com o terreno referido acima, o último de seus haveres. Tal não é, porém, o intuito de Filtão, que insiste em fazê-lo aquiescer ao projeto de Lisíteles; logra-o afinal, e posto que o jovem permaneça vacilante, insatisfeito com o ajuste, é no sentido por ele assinalado que inflete o entrecho.

A insatisfação de Lesbônico, que aparentemente se estava dissipando, recrudescer em seguida. Trata então de convencê-lo o próprio Lisíteles, que lhe exprobra os excessos e os erros cometidos e o exorta enfaticamente a reabilitar-se; para isso, justamente, serviria o auxílio que lhe quer prestar. Lesbônico subscreve as reprimendas do amigo; recusa-lhe, porém, a proposta, cuja repercussão aviltante não lhe parece de suportar. Por sua textura preceptiva, constitui essa discussão o momento mais substantivo da comédia. A disputa fica indecida.

A Cálicles parece-lhe também imperativo que a jovem tenha um dote. Megarônides, que lhe endossa o ponto de vista, sugere-lhe a solução: usar-se-á para isso o tesouro secreto de Cármides, e, para que secreto permaneça o

tesouro, contratarão um tipo ladino, que se faça passar por enviado de Cármides e que entregue a Cláicles – depois de apresentar-se a Lesbônico – a soma destinada ao dote; uma carta endereçada a Lesbônico, que Megarônides se incumbirá de forjar, explicará ao moço o encargo do emissário, fazendo-o acreditar junto dele.

Tem lugar neste ponto o único lance propriamente burlesco da comédia. Sem a ninguém ter prevenido de seu retorno, Cármides chega de chofre à casa e depara, coincidentemente, com o emissário “por ele despachado” a Cláicles e Lesbônico. A cena (a segunda do ato IV), por seu recheio risível, sujeita-se menos ao curso da intriga que ao intuito de valer por si mesma; demora-se, com efeito, em explorar a comicidade do mensageiro, da trama em que o tipo se vai enredando à medida que multiplica inverdades e incongruências diante de um interlocutor que já lhe conhece a impostura (e que, para deleite do público, está empenhado em fazê-lo falar). Cármides identifica-se enfim para o outro, a quem trata de desmascarar, depois de se ter posto a par de sua missão; exige-lhe a devolução do dinheiro que lhe teria confiado; com incredulidade a princípio, depois com exasperação, o mensageiro furta-se ao velho, destrata-o francamente e parte.

Entra então Estásimo, escravo de Cármides; ou melhor, irrompe espalhafatosamente no palco, como o fazem amiúde os escravos. Sem dar por Cármides, que se pôs a um canto para escutá-lo, Estásimo passa a discorrer sobre o tópico crítico já noutras passagens da peça afluído: a decadência do presente, que se foi degradando, tomado pela corrupção, a injustiça, o desmando, em face dos bons tempos de antanho. Cármides, que com assentimento prazeroso o escutava, acaba por reconhecê-lo; feitas as saudações de praxe, dispõe-se a entrar em casa, e Estásimo tem de lhe avisar que a casa já não lhe pertence. As queixas do velho, premido entre a surpresa e a aflição, fazem sair à rua Cláicles, que, levando-o para dentro, se apresta a acalmá-lo e a explicar-lhe o corrido, coisa a que se pode poupar, evidentemente, o espectador.

A conclusão da peça é já de todo previsível: casar-se-á Lisíteles com a filha de Cármides; esta receberá, consoante o requerido pela honra familiar, um dote opulento. Uma circunstância imprevista, no entanto, insinua-se no desfecho:

também Lesbônico deverá casar-se, e essa decisão, anunciada abruptamente por Cármides – a esposa escolhida é a filha de Cálicles –, tem mais que tudo o sentido de um corretivo; Lesbônico acolhe-a, de fato, como parte de um programa de regeneração moral, ao qual protesta consagrar-se. Direcionar regularmente o desejo, ao invés de deixar-se conduzir anarquicamente por ele: esse, em substância, o sentido básico da terapia prescrita a Lesbônico.

Com essa perspectiva regeneradora, sobre a qual se restaura o vínculo entre pai e filho, termina a comédia. *Trinummus*, com efeito, ao contrapor Lesbônico a Lisíteles, faz avultar o segundo como modelo e meta do primeiro. Bem delineada, sem dúvida, está a antítese entre os dois; demasiado brusca, entretanto, parece-me a maneira por que se representa a mutação – posto que incipiente – de Lesbônico.

5

Truculentus salienta-se por seu escopo exacerbadamente satírico. Tem o tópico da degenerescência moral, expressivamente plasmado em *Trinummus*, um papel prioritário nesta peça. Dos personagens masculinos que gravitam em torno de Fronésia, subjugados a seus encantos, pode dizer-se, de fato, que são da mesma matéria de que é feito Lesbônico. À diferença da anteriormente comentada, porém, distingue-se essa comédia por concentrar-se na figura da cortesã, na irradiação insidiosa e corrosiva de seus sortilégios; além disso, nenhum movimento purificador ou regenerativo determina a intriga, neste caso: a crítica mordaz parece ter sido o projeto medular do dramaturgo.

A obra é fundamentalmente ilustrativa – estigmatizadora – do modo e da esfera de atuação das meretrizes: de seus expedientes especiosos, sua ganância inexorável, seu ascendente funesto; complementarmente, demonstram os amantes as conseqüências calamitosas da paixão. Três são os que retrata a comédia. Diniarco, o que primeiro se apresenta, encontra-se relegado, por se lhe

terem exaurido os haveres, a uma espécie de confidente de Fronésia; sua ruína prefigura a dos dois outros. A Diniarco lhe ficou, dos arroubos eróticos, uma dobrada amargura: o descalabro econômico e a penúria amorosa; sua figura desaprumada tanto mais frouxa e desprezível se mostra, aliás, quanto menos capaz de resistir, apesar de lhe conhecer as conseqüências, aos apelos da paixão. Funda-se nisso, de resto, um contraste notável entre o amante e a meretriz: esta, com efeito, com sua lábia e sua experimentada perícia na sedução, distingue-se pelo pleno domínio de si, ao passo que sua vítima se revela avassalada pelo desejo. Tal interação esquemática dos elementos feminino e masculino, ativo e exitoso o primeiro, passivo e defraudado o segundo, é característica essencial desta peça.

Fronésia, secundada por Asfásia, sua escrava, comanda a intriga com sua avidez, seu cinismo, sua desenvoltura astuta e aliciante; depois de se ter cevado nos bens de Diniarco, aplica-se a escorchar dois outros amantes: o soldado Estratófanos e Estrábax, um jovem camponês, que malbarata a riqueza arduamente amealhada pelo pai. Assinala-se como elemento destoante nessa maranha o escravo de Estrábax, Truculento; sua oposição acrimoniosa a Fronésia e Asfásia está principalmente destinada, entretanto, a sublinhar-lhes o poder.

Para melhor espoliar o seu soldado, Fronésia atribui-lhe a paternidade de um menino que finge ter parido: conseguiu-lho uma amiga, e Fronésia nada mais sabe de sua origem. Desse menino descobrir-se-á mais tarde que é filho de Diniarco; essa revelação, porém, nenhum influxo exerce sobre o curso da intriga: Diniarco, obrigado a casar-se, já se tornara indiferente para a cortesã; o soldado, ao terminar a comédia, ainda não deu pelo ludíbrio, e está mais que nunca empenhado – dadivosamente empenhado – em conquistar a preferência da amada. O tema enseja a Fronésia, contudo, um monólogo muito expressivo (ato II, cena 1), que lhe manifesta a cupidez ardilosa de maneira exacerbada.

Faz parte dos expedientes de Fronésia acirrar a rivalidade dos amantes. Diniarco ainda insiste em acercar-se dela, mas pouco lhe resta para consegui-lo; Estrábax é agora a presa principal; Estratófanos não desiste, porém, de pleitear-lhe a preferência. A disputa assim entretecida, demanda desassisada e perdulária

do prazer, é o componente nuclearmente dinâmico da intriga. Nada sobrevirá, de resto, que altere a progressão linear dessa pendência, dessa insistência: no arremate, Estratófanes e Estrábax são ambos acolhidos por Fronésia, que tem por mais sensato, por enquanto, não mesquinhar a nenhum deles a ocasião de arruinar-se. A unidade da intriga – aliás pouco vívida – reside, com efeito, no movimento em que se objetiva e corrobora, ilustrativamente, o predomínio de Fronésia.

Excepcional ou surpreendente, além das bodas de Diniarco, é apenas a mudança em que incorre Truculento, que sucumbe aos atrativos de Asfásia. Emerge desse modo, em certa medida, um contraste entre o escravo de Estrábax e Diniarco: este é constrangido ao casamento (fato porém que não lhe afeta, visivelmente, o caráter), aquele cede finalmente à luxúria. Já aliás em *Trinummus* aparece assinalada, como vimos, a antítese entre desregramento e matrimônio.

O final da peça celebra a vitória de Fronésia, ainda mais abrilhantada pela capitulação de Truculento. Deste pode dizer-se, com efeito, que experimenta uma transição inversa à de Lesbônico: não uma renovação ou reorientação moral ascendente – que em *Trinummus* é o resultado da desabusão, do conhecimento escarmentado da existência, da intervenção responsável de agentes corretivos –, mas, ao contrário, o nivelamento do indivíduo dissidente à homogeneidade corrompida e acapachada. *Truculentus*, em certo sentido, é uma anti-comédia.

NOTAS

¹ Plaute. Terence. *Oeuvres complètes* (tradução de Pierre Grimal), p. 316.

² *Ib.*

³ *Ib.*, pp. 327-329.

⁴ *Ib.*, p.320.

⁵ *In*: Marcel Detienne, *Les jardins d'Adonis*, 3. ed., Paris, Gallimard, 2007, p. 211. Concebido como prefácio para o livro de M. Detienne, o ensaio de Vernant passou na ed. cit. a figurar ao fim do volume, subordinado ao título “Une interprétation de Jean-Pierre Vernant”. Consta também do livro *Mithe et société en Grèce ancienne*, do mesmo Vernant.

⁶ H. D. F. Kitto, *A tragédia grega*, vol. II, pp. 221-253.

⁷ *Les tragédies grecques*, p. 115.

⁸ P. Grimal, “Introduction” às *Oeuvres complètes* de Plauto e Terêncio, p. XX.

⁹ *Oeuvres complètes*, pp. 841-842.

¹⁰ *Ib.*, p. 949.

¹¹ *Ib.*, p. 955.

¹² *Ib.*, p. 956.

¹³ *Ib.*, p. 955.

III

TERÊNCIO

A *Andria* é uma típica comédia de intriga amorosa e desenlace promovido pela anagnórise. Substancialmente análoga à *Cistellaria*, de Plauto, assenta a peça de Terêncio num conflito entre pai e filho: este, apaixonado por Glicéria, tem de fazer frente à decisão paterna de desposá-lo com a filha de Cremes, amigo antigo e de seu mesmo nível social; o casamento, de resto, tanto mais oportuno se afigura a Simão quanto menos de aceitar a ligação de Pânfilo com Glicéria. Estrangeira, segundo consta, e irmã de Crísis, uma cortesã procedente de Andros, Glicéria apresenta-se ao zelo paterno de Simão como um elemento hostil – tal, com efeito, como se apresenta ao amor de Pânfilo o propósito de seu pai. Preservar a relação entre os jovens apaixonados – pois Glicéria não o é menos por ele que Pânfilo por ela – constitui, desse modo, o escopo capital da comédia.

Ao plano de Simão veio interpor-se, no entanto, um contratempo: ao saber do relacionamento entre Pânfilo e Glicéria – que revela uma feição inadmissivelmente conjugal –, Cremes já não lhe pretende conceder a mão de Filomena. Tendo-o ocultado ao filho, objetiva Simão, fazendo-o crer que está iminente o casamento apalavrado, obter do jovem – caso ele se disponha a desobedecer-lhe – um motivo de peso para afinal pôr cobro àquela intimidade exorbitante com Glicéria. Caso, porém, Pânfilo aceda à imposição paterna, outra será a tarefa de Simão: fazer desistir de sua recusa o pai de Filomena.

Nesse ponto, quando está em curso o estratagema de Simão, é que tem início a comédia. As informações do parágrafo precedente constam da cena de abertura, um diálogo entre Simão e Sósia. Este, um liberto de Simão, que apenas neste passo aparece, deixa transparecer em seu laconismo uma solicitude e sensatez abrilhantadas, aqui e acolá, de reflexos gnômicos. A cena, quase inteiramente insuflada pela narrativa de Simão, é pouco mais que um monólogo: a Sósia compete apenas conferir-lhe, no papel de um ouvinte oportuno mais que propriamente de interlocutor, uma tênue estrutura dialogal.

Revela o relato de Simão, em formato diminuto, o mesmo processo crescente de esclarecimento que informa a trajetória inteira da intriga: refere

Simão os erros com que se tinha iludido, repetidamente, na interpretação da conduta do filho, até que se lhe deparasse a verdade. Além de indicar os antecedentes da intriga, deixa entrever o dramaturgo, dessa maneira, o afeto desvelado do pai, finalmente manifesto na prontidão com que ele reporta o comportamento do filho a motivações dignas e auspiciosas. A tenacidade de Simão, com efeito, não demonstra qualquer tendência despótica; sua índole é a do pai diligente que, convencido de que o filho necessita apoio corretivo e orientação, se prontifica a oferecer-lhos.

A Pânfilo, similarmente, nada se lhe pode atribuir que o configurasse como amante destrambelhado e filho insubmisso, desembaraçado de medida e de escrúpulo na perseguição de seus desejos. Há na peça uma passagem que o caracteriza perspicazmente. Pânfilo acaba de inteirar-se de seu casamento com Filomena, que se supunha suspenso e que, ao contrário, deverá realizar-se nesse mesmo dia (artifício, como sabemos, em que Simão está empenhado em fazê-lo crer); no entanto, malgrado a indignação que lhe inspira a atitude do pai, tal é a forma com que ele exprime seu desconcerto e acabrunhamento: “Ah, se o tivesse sabido há mais tempo... que teria feito? Se me perguntassem nesse momento, diria que teria feito alguma coisa para não fazer isso! Agora, porém, por onde começar? Tantas são as preocupações que me sacodem, para todos os lados, e que me oprimem! O amor, a piedade por Glicéria, a inquietação que me causa este casamento, e o respeito a meu pai, que até hoje permitiu com tanta benevolência que eu fizesse quanto entendesse fazer. Terei de me opor à sua vontade? Infeliz de mim! Não sei que fazer”¹. Por grande que seja o seu amor por Glicéria, ele não lhe oblitera o respeito e o reconhecimento devidos ao pai. Refratário aos excessos, seu caráter bem afeiçoado, premido entre o desejo e o dever, enovela-se em angustiosa hesitação.

Singular também é o perfil da bem-amada. Desde o primeiro vislumbre, na imagem dela que nos transmite Simão (ato I, cena 1), Glicéria aparece como uma jovem excepcional; Pânfilo, no modo apaixonado com que a ela um pouco adiante se reporta (ato I, cena 4), confirma e alarga a impressão debuxada por Simão: notável pela aparência, pela “beleza nobre e distinta” (palavras de Simão), Glicéria

destaca-se igualmente por sua “alma bem formada e talhada para o bem e a honra” (palavras de Pânfilo). A essas qualidades acresce, vincando-lhe a figura rutilante, o amor genuíno que a liga a Pânfilo, e que Crísis aliás assinala, agonizante, em termos lembrados por Pânfilo ao fim do primeiro ato: “se ela sempre te pôs, e a ti somente, acima de tudo o mais, se foi sempre dócil para contigo, em todas as coisas, eu a ela te dou como marido, amigo, tutor, pai” ².

Em face da ofensiva de Simão, Pânfilo não encontra outro anteparo além do que lhe pode oferecer Davo. A habilidade do escravo de Simão – variante do tipo ardiloso e empreendedor também representado, por exemplo, por Curcúlio ou Psêudolo – é sem dúvida um dos dispositivos mobilizadores da intriga. Pânfilo acode a seus estratagemas com a urgência aturdida dos apaixonados, nos quais é sintomático que a influência do intelecto diminua à medida que aumenta a da paixão; de mais a mais, à gente de escol não lhe agrada rebaixar-se ao nível pedestre de tais maquinações e perfídias. Estas, com efeito, quanto menos condizentes com uma alma bem-nascida, tanto mais se acomodam à natureza do escravo. O feitio de um tipo como Sósia, a quem Simão declara ter manumitido por sua conduta meritória, por Sósia o ter servido “com os sentimentos de um homem livre” ³ – a saber, com fidelidade e disposição retamente obsequiosa –, se por um lado contrasta com a espécie pífia representada por Davo, por outro mostra um escravo que tanto mais digno se revela, de fato, quanto menos propriamente escravo. Sósia, desse modo, apresenta-se como uma exceção; a virtude por que ele se distingue, característica do homem livre, constitui uma faceta accidental na matéria de que é feito, essencialmente, o escravo. Taxativa, a esse propósito, é esta nota de Donato ao passo da *Andria* a que estou me referindo: “Tudo o que é bom é próprio do homem livre, e tudo o que é mau, do escravo” ⁴.

Diante do empenho resolutivo de Simão, contrário a Glicéria, converte-se o escopo amoroso de Pânfilo em recalcitração, transferindo sua meta às manhas de Davo, que, no papel que lhe é próprio, serve de meio prático aos objetivos de Pânfilo. Por meio de situações reiteradamente agonísticas, estruturadas pela tese paterna e a antítese filial (secundada essa última pela sagacidade operosa de

Davo), articula a intriga a interação de seus núcleos dinâmicos: o esforço corretivo de Simão, a reação defensiva de Pânfilo, a diligência artilosa de Davo compõem, desse modo, a trama medular da comédia, fazendo-a evoluir e conferindo-lhe coesão e vivacidade dramática.

De uma série de dados pouco ou nada consentâneos com a situação nupcial anunciada, Davo infere com finura que as bodas que fazem tremer e descoroçoar o noivo desamoroso – ainda mais aflito em razão da gravidez de Glicéria – nada mais são que um simulacro. Pouco depois, entretanto, acedendo Cremes à insistência de Simão, a ficção matrimonial converte-se em realidade – e o perigo que parecia temporariamente suspenso torna a mostrar-se iminente, com a agravante, agora, de se ter Pânfilo declarado, por indicação de Davo, dócil à decisão paterna. De fato, transigir sobre o casamento, sabendo-o simulado, era um jeito para Pânfilo de obviar um confronto com o pai, que buscava a desinteligência para o punir; além disso, era uma forma, de acordo com Davo, de por enquanto aquietá-lo. Outro foi, porém, o rumo para onde enveredaram as bodas: a perspicácia de Davo possibilitou-lhe, no momento preciso, atinar com o intuito rebuçado de Simão; não lhe poderia contudo predizer, evidentemente, o curso que tomariam os acontecimentos. Não há, por mais enérgico e sagaz, quem prevaleça sobre a imprevisibilidade da vida.

Nasce porém nesse momento o filho de Pânfilo e Glicéria; a nova estratégia engenhada por Davo consiste em pôr Cremes ao corrente do fato. Cremes, como era de esperar, dispõe-se a cancelar novamente o contrato nupcial, e enquanto expõe e justifica sua atitude a um Simão obstinado em dissuadi-lo, aparece Críton: a ele incumbirá destrinçar, finalmente, as dificuldades e desavenças em que se havia enredado a comédia.

Os esforços de Davo não lograram, afinal, inserir-se no curso da ação com a destreza eficaz que Pânfilo necessitava; tiveram eles um alcance, quando muito paliativo, mais não decisivo. Decisiva é a intervenção, no fecho da peça, de Críton, que aduz as informações necessárias à identificação de Pasíbula. Ao despegar-se de Glicéria, retornando do demorado exílio que a afastara de si mesma, Pasíbula possibilita à intriga o cumprimento congraçado de todos os desígnios – de Simão e

de Cremes, de Pânfilo e inclusive de Carino: efeito providencial do desocultamento da verdade.

Ao longo de toda a peça, Glicéria permanece arredada de si mesma; quando aliás se pensa no que teria sido o curso normal de sua vida, mais sensivelmente se adverte o nível precário e marginal de sua situação. A identidade desvelada, que lhe faculta restaurar a condição social originária, tudo lhe devolve – inclusive o que lhe compete por ser procedente de Atenas – que a fortuna lhe arrebatara. Contrariamente ao que se verifica, por exemplo, no *Édipo* de Sófocles, a verdade identitária é causa para Glicéria de uma peripécia finalmente salvífica. Depois do penoso inverno que a manteve exilada de seu ser social, o desenlace da comédia celebra a revivescência primaveril de seu retorno a si mesma.

Um senso escarmentado da soberania da Fortuna – da pequenez humana em face da instabilidade do mundo – permeia, caracteristicamente, o desenrolar da comédia. Encarecido pelas vicissitudes que o ameaçavam, o desfecho feliz representa, com efeito, a satisfação de um desejo, o clímax de uma demanda angustiosamente modulada – não, porém, a culminação de um propósito que se tivesse posto em prática. As inflexões do enredo, feito de fluxos e refluxos, retificando equívocos e baldando expectativas, favorecendo ora uma, ora outra das partes em litígio, são sintomáticas de uma perspectivação genérica da vida: resulta a existência humana – mostra-nos o entrecho da *Andria* – menos do que decidem ou projetam os indivíduos do que daquilo que lhes sobrevém.

O reconhecimento de Glicéria – a ressurreição de Pasíbula – reduz à unidade duas postulações que se apresentavam como contraditórias: Pânfilo, realizando ao mesmo tempo seu próprio desiderato e o do pai, casar-se-á com a filha de Cremes; o dissídio que o deixava aflito e incerto, entre Simão e Glicéria, compelido a uma escolha que se faria sempre em detrimento de um dos pólos de sua vida – o núcleo familiar, a realização amorosa –, dissolve-se com a elucidação da identidade da amada. Inimizados ao longo da comédia, o dever e o querer – a *norma* coletiva e a *forma* individual – reconciliam-se no desenlace, e o universo dilacerado recobra afinal sua integridade.

A estrutura fabular das comédias de Terêncio remonta basicamente a duas situações arquetípicas (ou melhor, ao foco dinâmico por elas originado): um amor que forceja por realizar-se, evoluindo em meio aos obstáculos que se lhe deparam; um amor que se empenha em subsistir, perseverando em meio às forças que o podem ou pretendem desbaratar. As duas situações podem amalgamar-se na mesma comédia, formando o plano principal e o secundário da intriga: assim, na *Andria*, avulta no primeiro plano a luta de Pânfilo para preservar sua ligação com Glicéria, enquanto em posição subalterna vai fermentando Carino o seu sonho de unir-se com Filomena. A dúplice intriga amorosa verifica-se reiteradamente em Terêncio; só a *Hecyra* escapa a essa fórmula estrutural. A problemática amorosa, no entanto, em vez de diferenciar-se, como na *Andria*, em duas situações fundamentais, pode consistir simplesmente na duplicação da mesma situação básica: a do amor que aspira a consumir-se. As postulações e peripécias dos amantes, por outro lado, em nenhuma das outras comédias de Terêncio encontram-se entrelaçadas como na *Andria*, em que as vicissitudes de Pânfilo se refletem determinativamente sobre a sorte de Carino; vínculos existem sempre, por certo, entre os amantes e a evolução de seus propósitos, mas não com o grau de intimidade ou dependência que revelam, graças à posição especial de Filomena, os existentes entre Pânfilo e Carino.

*

O que na *Andria* perdura ao longo da intriga como possibilidade adversa, que somente no fecho da obra se dissipa, na *Hecyra* é a situação já de início implantada: apaixonado por Báquis, uma cortesã, o Pânfilo dessa comédia deixou-se levar pelo pai a casar-se com Filúmena, resultando daí a ruptura entre ele e Báquis. As bodas, porém, não consumaram a união efetiva dos cônjuges: durante meses, Pânfilo conservou-se arredado sexualmente da esposa, dominado pela nostalgia da ex-amante. Entendeu Báquis, entretanto, de tomar para com ele uma

postura fria e altiva, e esse rigor incompaciente fez aos poucos sobressair, no espírito de Pânfilo, o “natural nobre” da esposa, que “tolerava todas as mágoas e todas as desfeitas que lhe fazia o marido, e dissimulava as ofensas” (consoante o relato de Parmenão, na cena introdutória da peça. Resultou daí que o amor do jovem se fosse transferindo, espontaneamente, da amante para a consorte, de modo que o que se fizera sentir como um fardo acabou por converter-se numa relação realmente imbuída de afetividade.

Desse modo, o triângulo problemático envolvendo o pai, o filho e a meretriz já se encontra, neste caso, superado; uma nova figura formou-se, cuja estabilidade, no entanto, está a pique de desmantelar-se. Aparentemente, uma obscura desavença entre Filúmena e Sóstrata – sua sogra – é a origem do novo conflito, que, ao iniciar-se a comédia, vai emergindo entre Pânfilo e a esposa; ver-se-á mais tarde que o motivo é de fato outro; o que por agora importa, no entanto, é a fixação preliminar do escopo fundamental da intriga, que consiste na preservação do casamento de Pânfilo e Filúmena – isto é, na suplantação do trauma que ameaça desbaratá-lo, e cujo efeito funesto só mediante a decifração de sua verdade poderá ser debelado.

Sucede que Filúmena está grávida, a ponto de dar à luz, não o podendo estar, porém, senão em virtude de algum relacionamento anterior ao início de suas relações com Pânfilo. Para ocultá-lo, a jovem – que está aliás disposta, ao que parece, a fazer expor a criança – foi acorrer-se à casa dos pais, dando azo a que se reportasse sua decisão – drástica e grave – à incompatibilidade com Sóstrata. E a esta, com efeito, atribuirá Laques, caracteristicamente exasperado, numa ralhação a que não falta um travo preconceituoso, a responsabilidade do ocorrido.

Coincide com o parto de Filúmena o regresso de Pânfilo, que estivera ausente de Atenas por incumbência do pai. Neste ponto irrompe a ruptura entre os cônjuges – já renunciada pela conduta alarmante de Filúmena –, pois Pânfilo, não o podendo compreender senão equivocadamente, vai inteirar-se – do modo, aliás, mais abrupto – de que a esposa, da qual não se tinha notícia de estar grávida, acaba de tornar-se mãe. Fica assim definido o direcionamento da intriga, que prolonga as conseqüências dessa ruptura para conduzi-la, de forma

tensamente convencional, e num tom que, de resto, se distingue pela rarefação do elemento burlesco (sobriamente restrito a Parmenão), à conclusão esclarecedora.

“Ninguém como eu experimentou jamais, estou certo, as amarguras causadas pelo amor. Como sou infeliz!”⁵. Essas palavras, as primeiras que ouvimos a Pânfilo, dão o tom de sua presença cênica: um tipo patético, embebido cansativamente em lamúrias, que se sente perseguido pelo infortúnio. É força admitir, porém, que não lhe faltam motivos de queixa: depois de convalescer dos maus-tratos de Báquis, depara-se-lhe agora o novo abalo, cuja causa manifesta terá a função de agudizar dramaticamente a crise que é o núcleo dinâmico da intriga; por outro lado, as lamentações do jovem deixam ver uma índole que não se distingue, sem dúvida, pela energia e a combatividade.

Na *Hecyra* é menos relevante a ação – pouco ágil e substantiva, de fato – que os caracteres e suas reações ao que lhes sobrevém – ou, mais exatamente, à situação que, centrada em Filúmena, a partir daí se irradia e organiza ao redor dela, que por sinal nunca aparece em cena, os demais personagens.

Pânfilo, premido entre os próprios sentimentos, que deve silenciar, e o imperativo de manter oculto o parto da esposa, finge imputar o desarranjo conjugal às relações entre Sóstrata e Filúmena, aproveitando a explicação já por outros aventada, e acreditada aliás pelo próprio Laques. Dividem-no, com efeito, o amor por Filúmena e a circunstância melindrosa que entre eles se interpôs, infensa a seu mais íntimo desejo – o de conservar-se ao lado da esposa. Sabe Pânfilo, de resto, por lhe ter contado Mírrina – a mãe de Filúmena –, que a jovem fora vítima de um estupro pouco antes do matrimônio; ignora-se quem tenha sido o autor da violência; quando um acaso feliz permitir identificá-lo, fazendo desaparecer a ruptura entre os cônjuges, a comédia terá atingido sua meta medular.

Antes, porém, que se descubra que o mesmo Pânfilo é o culpado da agressão feita a Filúmena, que nenhum homem conheceu, portanto, senão ele, a expansão da crise conjugal, da turbulência e da amargura por ela provocadas, será o nutrimento da intriga.

Malogra, em primeiro lugar, o intuito de esconder de Filipo – o pai de Filúmena – a existência da criança; por outro lado, atribuir a paternidade a Pânfilo

– alternativa que se impõe, neste caso – implica dar razão do sigilo em que foi mantida a gravidez, problema tão espinhoso como incontornável. Por sorte, entretanto, o próprio Filipo vai excogitando e expondo uma justificativa, fundada na antipatia de Mírrina pelo genro – análoga àquela, relativa a Filúmena, imputada por Laques a Sóstrata –, à qual pode Mírrina, convenientemente, apegar-se.

Outra dificuldade apresenta-se a Mírrina, em seguida: prevenir qualquer vinculação entre o recém-nascido e o fato de Filúmena e Pânfilo não se poderem reconciliar, coisa que lhe parece a mais provável. Portanto, não lhe resta senão expor-se pacientemente à crítica irada do marido e escolher, dos males, o menor, a fim de poupar quanto possível a filha. Filipo chega mesmo a atribuir-lhe o propósito de fazer desaparecer a criança, que teria o condão de trazer mais solidez ao casamento por ela indesejado. Se, porém, lhe falta de fato o desejo de conservar a criança, é em virtude da ocorrência traumática que lhe deu origem; além disso, não lhe parece crível que Pânfilo chegue a admitir que se faça passar por seu, publicamente, um filho que não o é. Mírrina revela-se, com efeito, particularmente ciosa da reputação da filha e da família.

A ocultação da verdade é também a tarefa imediata em que Pânfilo, por seu turno, está empenhado; para isso, é preciso insistir na versão – penosa para Pânfilo por sê-lo para a mãe – segundo a qual Sóstrata é a causa do afastamento de Filúmena. Extremosa e solícita, ela decide-se a dirimi-la: apresta-se a ir para o campo com o marido, deixando desimpedida a casa para a nora. Pânfilo, é claro, recusa-se a consentir na mudança, ainda menos de aceitar por ser decorrente de uma inverdade; o sacrifício materno, no entanto, não foi urdido para desenvolver-se dramaticamente (Sóstrata, de resto, não torna mais ao palco depois desta cena); sua função consiste em acentuar, ao mesmo tempo, o caráter da mãe e a amargura aturdida do filho. Alastrou-se portanto a crise, como se vê, para todos os lados. E chega a seu ápice quando, sabedor afinal do nascimento do menino, Laques investe contra a intenção afirmada por Pânfilo de separar-se da esposa, visto que ter-lhe ocultado a gravidez – pretexta o jovem – constitui uma prova intolerável de desamor. Tal não é, contudo, o que lhe dita o coração, a que ele antepõe o zelo da honra: o amor sucumbe ao dever.

A solução virá de Báquis, a quem Laques liga a atitude de Pânfilo, julgando que lhe perdura ainda a paixão pela meretriz; assenta por isso de intimá-la a apartar-se do filho, e dessa maneira a faz intervir na intriga. O episódio transcorre fora das vistas do público, na casa de Filipo, onde Baques foi ter com Mírrina e Filúmena. Seu fito é esclarecê-las acerca de suas relações com Pânfilo: afiançar-lhes – como Laques lho pedira – que interrompera todo contato com o jovem após o seu casamento. O que daí, no entanto, resulta, providencialmente, é a peripécia que faz reconhecer Pânfilo como o agressor de Filúmena.

Báquis fora obsequiada pelo amante com um anel que ele tomara a Filúmena, ao violá-la; Mírrina identifica o anel, que ela sabe que fora arrebatado à filha naquela ocasião; Pânfilo – explica Báquis – foi quem lho dera, tendo-lhe referido então que o tomara de uma jovem que acabara de violentar (perturbado e impelido pelo vinho): por meio desse expediente convencionalíssimo, tudo enfim se clarifica – para Mírrina e Filúmena e, logo depois, também para Pânfilo – e ficam dispostas as bases para a reconciliação do casal. Generosa e reconhecida, é de notar, revela-se Báquis em sua solicitude apaziguadora; e Pânfilo, que ouvimos lastimar-se ao longo de toda a obra, exclama no final: “Quem é mais feliz, mais amado dos deuses do que eu?”⁶.

Dois, na verdade, são os Pânfilos desta peça (e o contraste entre o lastimoso e o radiante, somado ao que há entre a cortesã e a esposa, concorre para acentuar a dualidade): o que violou Filúmena, o que a desposou. O reconhecimento e a superação do primeiro pelo segundo constitui, no plano moral, o sentido profundo do itinerário dramático da *Hecyra*.

NOTAS

¹ Plaute. Terence. *Oeuvres complètes* (tradução de Pierre Grimal), p. 1058.

² *Ib.*, p. 1059.

³ *Ib.*, p. 1050.

⁴ Citado por Angel Cappelletti em sua tradução da comédia de Terêncio: *La Andriana*, Madrid, Aguilar, 1969, p. 74.

⁵ *Oeuvres complètes*, p. 1285.

⁶ *Ib.*, p. 1310.

IV

LUDOVICO ARIOSTO: *IL NEGROMANTE*

BERNARDO DOVIZI DA BIBBIENA: *LA CALANDRIA*

Consabida e amplamente estudada é a importância de Ariosto no processo de revivescência vernacular da comédia latina. Seu exemplo e sua influência foram decisivos na definição e irradiação desse caudal dramático que, imbuído de lúcida intenção renovadora, vai aportar em Portugal com Sá de Miranda, discípulo confesso do autor da *Cassaria*.

Representada em 1508, em Ferrara, a *Cassaria* é a primeira tentativa dramática de Ariosto, que no ano seguinte faz encenar, sempre em Ferrara, sua segunda comédia, *I Suppositi*. Ainda em 1509 inicia a redação de sua terceira comédia, *Il Negromante*, que no entanto só será concluída em 1520, quando o dramaturgo a retoma para atender a Leão X, que, tendo visto no Vaticano, em março de 1519, uma representação de *I Suppositi*, solicitara a Ariosto uma nova comédia. A obra não foi contudo encenada no Vaticano; sê-lo-á em Ferrara, em nova versão, em 1528, ano em que também estréia a quarta comédia de Ariosto, *La Lena*. Uma quinta peça, *I Studenti*, na qual o autor trabalhou entre 1520 e 1525, ficou inconclusa.

No prólogo de *I Suppositi* deixou Ariosto uma indicação sumária e precisa de seu projeto como dramaturgo. Especifica ali as fontes em que se foi abeberar a sua peça: o *Eunuco*, de Terêncio, e os *Cativos*, de Plauto. E então assinala, com ênfase programática: “não somente no tocante aos costumes, mas ainda no que entende com os argumentos das fábulas, pretende o autor, com todas as suas forças, fazer-se dos antigos e celebrados poetas imitador. E assim como a Menandro e Apolodoro e os demais gregos seguiram aqueles em suas comédias latinas, assim não quer nas suas, em vulgar, desprender-se das maneiras e procedimentos dos escritores latinos. Como vos disse, do *Eunuco*, de Terêncio, e dos *Cativos*, de Plauto, extraiu parte do argumento dos seus *Suppositi*; fê-lo, porém, com tal moderação, que os mesmos Terêncio e Plauto, inteirando-se disso, não o levariam a mal, e não o teriam por furto, mas o chamariam de

imitação poética”¹. Esta, pois, a fórmula colimada pelo autor – seu conceito de *imitação poética*: temperar a adesão aos modelos com a inventividade autoral.

Uma das mais conseguidas obras de Ariosto, e plenamente representativa de seu projeto dramático, *Il Negromante* é, na opinião de Guido Davico Bonino, “a primeira comédia de Ariosto suficientemente madura”². Consiste essa maturidade, antes de mais nada, no equilíbrio atingido entre a radicação latina e a motivação moderna: o autor faz reviver a matriz antiga no ambiente social e cultural de seu tempo; infunde-lhe, em suma, uma atualidade significativa agudamente própria.

A comédia de Bernardo Dovizi da Bibbiena – *La Calandria* – que se associa à de Ariosto em meu comentário, estreada em Urbino em 1513, várias vezes reapresentada nos anos seguintes em diversas localidades, é uma das realizações de tomo do mesmo movimento a que pertence *Il Negromante*; a razão por que ela aqui se liga à de Ariosto ficará explicitada em minha análise. Não apenas a leitura da *Calandria* reflete-se elucidativamente sobre a comédia ariostesca; por sua qualidade intrínseca, por sua extensa e fecunda repercussão, a obra de Dovizi é por certo das mais expressivas do complexo artístico em que se insere.

2

A atuação do Astrólogo – chamemo-lo assim, se bem que a ciência em que é exímio (a da trapaça) o credencie a vários outros títulos, enumerados por Nibbio no início do segundo ato – consiste basicamente em orquestrar, em proveito próprio, os propósitos e aspirações com que os outros personagens o defrontam. A estes podemos dividi-los em dois grupos, organizados respectivamente em torno de Lavínia e de Emília. O primeiro, formado, de par com Lavínia, por Fazio, Cintio e Temolo, aspira à anulação do casamento de Cintio com Emília, a fim de defender e fomentar a ligação – só dos integrantes desse grupo conhecida – de Cintio com Lavínia. O segundo grupo, composto, ao lado de Emília, por Máximo, Abúndio e sua mulher, acode ao Nigromante – outro dos títulos do Astrólogo –

para fazer vingar o matrimônio de Emília com Cintio. Por seu turno, Camilo, conquanto não pertença explicitamente a nenhum dos referidos grupos, liga-se espontânea e indiretamente ao de Lavínia, já que, abrasado de aturada paixão por Emília, visa a separá-la de Cintio.

Entre os dois grupos, nutrida por seu antagonismo, progride a intriga, centrada na ação insidiosa do Nigromante, que polariza, acicata e direciona os interesses especificados acima. A ele, com efeito, igualmente recorrem, crédulos e esperançosos, tanto os que estão por Emília como os que lutam por Lavínia. Sua estratégia, em consequência, seria avassaladoramente efetiva, se nada houvesse e ninguém surgisse para obstá-la: esse o papel da fortuna; essa a vocação de Temolo, o servo ardiloso de Cintio, que emerge como antagonista do Astrólogo. Assim, a lide original entre as facções de Emília e de Lavínia desdobra-se, em certa medida, numa disputa entre Temolo e o Nigromante, e desta afinal decorre – com um capital concurso da fortuna – o desenlace da comédia.

Tendo-se tornado o eixo da intriga, o ponto para onde convergem os desideratos de uns e de outros, o Astrólogo, com a lábia e os ardis em que é perito, com o arrojo implacável que a cobiça lhe incute, determina a substância sucessiva da ação, em interação principalmente com Cintio e com Camilo. A estes, como de resto a todos, à exceção de Temolo, conferiu Ariosto uma credulidade azada ao palavrório do embusteiro: tanto mais persuasivo e abusivo ele fica quanto mais simplórios os que o têm por veraz. Quanto a Temolo, um salutar ceticismo, não isento de ironia, desde o primeiro momento define em relação às artes e poderes do Nigromante. Prestimoso seria, e para todos propício, esse foco de lucidez dubitativa e sagaz.

Quadro satírico de Ariosto mostra uma gente supersticiosa, inperspicaz, movendo-se ao sabor de aspirações mistificadas, que malbarata seu dinheiro para promover o próprio dano. Cindidos em sua conduta, porquanto neles a ação e a intenção se contradizem, Cintio e Camilo acreditam-se prestes, respectivamente, a desvencilhar-se e a apossar-se de Emília, agora apaixonada por Camilo – segredo unicamente a ele revelado –, depois de lhe ter sido indiferente por cinco anos de “serviço” amoroso ininterrupto. À própria Emília não consta, contudo, essa guinada

amorosa, obra mirífica do Astrólogo, em que Camilo se embebe embevecidamente.

A arte do Nigromante, alquimicamente eficaz, está em transmutar o desígnio alheio em nutrimento de seu próprio desígnio. É essa alquimia que mobiliza a intriga cômica: as aspirações de Cintio, de Camilo e de Máximo (e dos mais que a eles se ligam) mudam-se em afluentes dos estratagemas do Astrólogo, e é por via das determinações dele que a ação entre os personagens passa a desenrolar-se. Configura o dramaturgo, desse modo, um microcosmo atarantado, inçado de equívocos e abusões, regido por um trampolineiro ominoso.

Sem dúvida, o ascendente do Astrólogo sobre Camilo – sua presa principal, por mais substancial –, Máximo e Cintio semelha, em certa medida, o de Tartufo – outro rematado impostor – sobre Orgon. Uma diferença expressiva reside, no entanto, em que a fé nos poderes do Astrólogo não se aplica em idêntico grau a seu caráter: tanto Fazio e Cintio, por um lado, quanto Camilo, por outro, têm para si que o meio de dispô-lo abafejar suas intenções é fazê-las mais palatáveis a seu apetite pecuniário. Se lhes fosse dado ouvir, como o é aos espectadores, a preleção em que o Nigromante discorre sobre as diferentes espécies de animais e de humanos, cotejados segundo o proveito que deles se pode extrair – passagem eloqüentemente identificativa do personagem –, compreenderiam essas almas crédulas que não há interesse para o Embusteiro que não seja o seu próprio, nem escrúpulos que o pudessem tolher³.

O prestígio do Astrólogo tem o condão de naturalmente expandir-lhe a capacidade predatória. Contratado por Máximo para dar cura à impotência de Cintio – simples artifício para dissolver-lhe o casamento com Emília, a esposa que lhe fora imposta, de improviso, quando, em segredo, o moço já se tinha casado com Lavínia –, o Nigromante desperta incontinentemente o temor de Fazio e de Cintio, crentes de que ele lhes descobrirá o estratagema, e de igual modo o interesse de Camilo, que pretende induzi-lo a dar por incurável o marido de sua amada. O olho sôfrego e escolado do Embusteiro vai assim destrinchando e compondo as oportunidades que se lhe oferecem: Camilo conta-lhe sua paixão, Cintio o motivo

de seu fingimento. Cumpre-lhe apenas, afinal, classificar as presas e decidir a maneira e o momento de abatê-las.

Camilo é o tipo do amador meloso, pusilânime, que supre com as palavras o que falta em iniciativa; na fala arrebicada nota-se-lhe a tintura petrarquista. Nenhuma dificuldade encontra mestre lachelino – esse o nome do Astrólogo – em convencê-lo do demudado amor de Emília (o que, de resto, se deve creditar menos à astúcia do intrujão que à parvoíce de sua vítima. Para a casa de Máximo – onde vivem Emília e Cintio –, precisamente para a alcova da amada, encerrado numa arca, é expedido Camilo pelo Astrólogo, para uma suposta noite de paixão clandestina; e na arca ficaria metido até que, tornando-se-lhe aquilo insuportável, tivesse de fazer-se descobrir, com as conseqüências ignóbeis e danosas que o embuste, presumivelmente, acarretaria. Nesse ínterim, minucioso e imperturbado, o Nigromante lhe estaria pilhando a residência, autorizado que fora por Camilo a lá instalar-se por aquela noite. Concluída a rapina, mestre lachelino e Nibbio - o criado do larápio – sumiriam em segurança, favorecidos inclusive pelo tumulto que Camilo, na certa, saindo de sua arca, acabaria desatando.

Esse o plano principal do Nigromante, levado a efeito no quarto ato e nesse mesmo ato, por intervenção expedita de Temolo, malogrado. Da arca, e de sua finalidade esotérica, precavidamente foram inteirados todos os que com Máximo residem, já que não se poderia abri-la, nem aliás tocá-la, conforme faz saber o Nigromante, sem gravíssimo dano a quem o faça. Fazio acredita-a embebida de poderes mágicos – “mirabile virtude” – que farão prosperar o casamento de Cintio e Emília; urge-lhe, por conseguinte, arredá-la de seu destino; confundindo astutamente o criado do Nigromante, Temolo consegue desviá-la da casa de Máximo para a de Fazio, aonde vai dar, destarte, sem o saber, e sem que o saibam os que para ali o conduzem, o mísero Camilo.

Ter penetrado oculto na casa de Fazio possibilita a Camilo, convertido em ouvinte clandestino, inteirar-se do segredo da ligação de Cintio com Lavínia. O que era um expediente contra a ameaça que parecia avançar sobre Cintio e Lavínia, portanto, acaba ensejando, afinal, uma peripécia ainda mais decisivamente comprometedora. Neste ponto a tensão entre os grupos implicados

na intriga, um a favor de Emília, o outro de Lavínia, chega a seu clímax. A ação assume um cariz agudamente indagativo: que farão Máximo e Abúndio, postos ao corrente de tudo por Camilo, em relação ao marido de Emília, que também o é de Lavínia, e que para o ser somente de Lavínia simulava a impotência que deveria separá-lo de Emília? Desses dois matrimônios, o desejado por Cintio e o que lhe fora imposto, qual subsistirá? A reação de Abúndio, exposta logo na abertura do último ato, é categórica: a conduta de Cintio não pode ser encarada sem rigor, nem é admissível que fique impune.

A reviravolta salvífica, liberalmente benfazeja, se efetiva – como é usual nesse tipo de entrecho – mediante um reconhecimento que, por longos anos diferido, ocorre no momento em que são mais necessárias as suas conseqüências. O risco a que se expõe o dramaturgo ao proceder dessa forma, é submeter demasiadamente à verossimilhança às postulações da intriga cômica. Com insuflar no espectador essas postulações, com incutir-lhe eficazmente a demanda de harmonia e plenitude que é intrínseca à comédia, pode-se torná-lo, com efeito, mais desejoso do desfecho que sensível à maneira como ele se produz: minimiza-se desse modo a dissonância do inverossímil, imprimindo-se-lhe um feitiço cursivo e aceitável. Tal, em suma, o método que Ariosto, atento à lição de seus modelos latinos, aplica ao curso conclusivo de sua intriga.

A duas metas visa o arremate da comédia: em primeiro lugar, resguardar e expandir a felicidade conjugal de Cintio e Lavínia, sem contudo infligir infortúnio ou desonra a Emília e aos que a ela estão ligados (por vínculo familiar ou afetivo); em segundo lugar, aplicar ao Nigromante a punição que lhe é devida.

O que faz diferir, essencialmente, o casamento de Lavínia do de Emília é faltar ao segundo a comunhão amorosa que vivifica o primeiro. Este, por outro lado, é um fator de conflito social, como aquele o é de conflito emocional. A solução adotada pelo dramaturgo sobre conservar intato o amor de Cintio e Lavínia, oferece a Emília a compensação de um marido que verdadeiramente a ama, a Máximo restitui a filha que ele há muito buscava, sem motivo que daí advenha para Abúndio de ressentir-se por sua honra e pela sorte de Emília; para tanto, basta a Ariosto fazer reconhecer Lavínia como a filha de Máximo.

No momento em que mais vulnerável parecia a união de Cintio e Lavínia, quando era mais opressivo o perigo que fazia ansiar por sua conservação, o referido reconhecimento chega como um lampejo providencial: uma solução, de fato, à maneira das forjadas por um *deus ex machina*.

Preferiu Ariosto, à diferença do que fez Terêncio, por exemplo, na *Andria*, excluir do espaço cênico as circunstâncias do reconhecimento: a Máximo cabe relatar o episódio, convencionalmente prodigioso. Nada há nele que não pertença a uma persistente tradição: informações verossímeis, posto que truncadas, e que se completam com as reminiscências de quem as ouve; objetos identificativos; a semelhança, enfim, da filha com a mãe. O nome original da moça, encoberto pelo curso acidentado de sua vida, é então exumado: Lavínia passa de novo a chamar-se Hipólita. A *anagnórisis* resolve-se no renascimento social de Hipólita.

No *Tartufo*, a derrota do impostor termina por entregá-lo aos rigores da justiça; na obra de Ariosto semelhante castigo é por vezes aventado, mas aquilo a que se assiste, no final, é o logro com que Temolo escarnece o Nigromante, e que deixa à mostra, retrospectivamente, o semblante irônico de suas pretensões: impossibilitado, com efeito, de ao menos reaver o que possuía, e pelo próprio Nibbio abandonado, vemo-lo partir a toda pressa, acossado pela hostilidade de tudo que lhe augurava uma colheita opulenta. Assim, concluída essa derradeira purgação, finaliza a comédia de Ariosto, exibindo alegremente, ao cabo de uma travessia tormentosa, o rosto incólume do amor, da honra, da justiça.

*

A situação angustiosa de Cintio, atenazado entre o casamento por ele escolhido e aquele a que foi compelido, remonta sem dúvida a Terêncio, ao Pânfilo que, na *Andria*, está similarmente premido entre Glicéria e Filomena. Preservar essa ligação com Glicéria ameaçada pela decisão paterna de casá-lo com Filomena, é para Pânfilo, como o é para Cintio resguardar sua união com Lavínia, comprometida pelas núpcias decididas por Máximo, o objetivo dramático

fundamental. E tanto em Terêncio como em Ariosto há para cada uma das moças indesejadas, Filomena e Emília, um jovem que lhe tem amor verdadeiro – Carino e Camilo, respectivamente – e ao qual será dado, afinal, desposar-se com a amada.

Na esfera dos ascendentes latinos, o parentesco com a *Andria* é por certo o mais substancialmente indigitado pelo texto de Ariosto. Em vista, porém, a elementar similitude existente entre a *Andria* e o *Phormio*, onde também uma união secreta, decidida pelo filho, é desaceita pelo pai e afinal ratificada ao revelar-se a identidade da moça desposada, pode estender-se ao *Phormio* a qualidade modelar que distingue a *Andria* em relação ao *Nigromante*. Remonta entretanto à *Andria*, exclusivamente, a trama urdida por Ariosto entre Camilo e Emília: com efeito, a Emília separa-na de Cintio, que não a quer, para casá-la com Camilo, que a ama; na peça de Terêncio, Filomena, prometida a Pânfilo, que a rejeita, será desposada com Carino, de quem é amada. Outra particularidade terenciana, esta procedente da *Hecyra*, é a abstenção sexual praticada por Cintio. Na *Hecyra*, contudo, a inatividade erótica é consequência espontânea de um amor que perdura, e que será aliás suplantado; no *Nigromante*, ao contrário, trata-se de um ardil com que se pretende pôr fim a um casamento compulsório. Além disso, o estratagema terá na intriga de Ariosto implicações capitais: com efeito, ao acudir ao *Nigromante*, dando-lhe ocasião de pôr em prática suas intrujices, Máximo está buscando um remédio para a impotência de Cintio.

Como os personagens de Terêncio e Ariosto, em essência, são o que a intriga lhes determina que sejam, o parentesco da matéria entrechada na *Andria* e no *Nigromante* implica, naturalmente, que aparentados sejam os caracteres antigos e modernos a que foram atribuídos papéis correlatos. Pai e filho, em Ariosto, estão um para o outro nas mesmas posições que a autoridade repressiva e o desejo defensivo estabelecem na intriga terenciana; em qualquer das peças, o conflito entre eles será dissipado com a revelação repentina que arremata a intriga. Em Lavínia se renovam, visivelmente, a sorte atribulada e a situação patética que eram de Glicéria, a par do renascimento identitário ao fim da peça. Emília é tão incaracterística quanto Filomena. Camilo tem de Carino, além do final feliz, a veemência passional e a inaptidão prática. Fazio pode ser tido, em certa

medida, por derivado de Crísis, ou porventura por ela sugerido, mas a correlação é neste caso menos linear que nos anteriormente assinalados. Margarita e a ama, assim como Lippo, são figuras evanescentes; naquilo para que servem, assimilam-se ao Sósia terenciano: por meio deles ou com sua ajuda, algumas informações úteis são transmitidas ao espectador. Os pais de Emília não são menos incidentais. Quanto a Temolo, prontamente reconhecível, é o escravo ardiloso da comédia latina e tem, ao mesmo tempo, inequivocamente, seu modo próprio de sê-lo, que o afasta da esfera paradigmática à medida que o defronta com o que há de mais original no texto de Ariosto: o Nigromante e seu oportunismo insidioso. A figura do Astrólogo tornou-se, de fato, em certa medida, determinativa da de Temolo. O memorável embusteiro, é verdade, não foi inteiramente plasmado por Ariosto; seu protótipo encontra-se na *Calandria*, de Bernardo Dovizi da Bibbiena; não menos verdade, porém, é que Ariosto soube avivá-lo e fazê-lo seu. Por outro lado, se não se podem precisar, deixam-se supor e pressentir, na vibração dramática e satírica do Nigromante, os estímulos que o autor terá colhido em seu próprio ambiente social.

Benardo Dovizi afeiçãoou seu nigromante, por nome Ruffo, como um impostor que vive de tirar proveito dos poderes que lhe creditam, os quais ele próprio, de resto, pondo o público ao corrente de quem é, se incumbe de capitular de ilusórios, tachando de crédulos e tolos os que nele acreditam. Fúlvia, amante de Lídio, é quem no trecho da *Calandria* introduz o nigromante: sentindo arrefecer a paixão do amado, deseja que Ruffo a faça reavivar-se. Situada entre o domínio erótico e o dos espíritos, a área de atuação do nigromante é em Dovizi a mesma que em Ariosto.

O título da peça resulta de chamar-se Calandro o marido de Fúlvia. Além dos cornos, a veia satírica do autor pôs-lhe na cabeça uma coroa de qualificativos escarninhos: sciocco, castrone, pecora, becco, lavaceci, babuasso, bacarizzo, asino, goccione, buaccio (e outros provavelmente haverá); em resumo, um marido como o teriam desejado qualquer amante ou comediógrafo. De resto, francamente caricata, a paspalhice de Calandro, sua característica mais conspícua, deixa ver que ele foi concebido precipuamente como um tipo risível,

que se presta ao desfrute; à diferença, por exemplo, da de Messer Nicia, da *Mandrágora*, que pertence à mesma linhagem dos maridos enganados, a parvoíce de Calandro tem menos uma função dramática que um valor simplesmente satírico. É útil, sem dúvida, para dar a Fúlvia ocasião de dedicar-se com mais desenvoltura à volúpia; o modo, entretanto, como o tratam Lídio e Fessênio é animado, antes de mais nada, pelo gosto impiedoso de estribar-se em sua patetice para ridicularizá-lo (o mesmo gosto, assim exemplificado no palco, que terá o público, afinal, em rir-se do basbaque)⁴.

Acresce que a zombeteira sorte de Calandro fê-lo enamorar-se de Lídio: ao vê-lo travestido de mulher – artifício usado por Lídio, justamente, para ir ter em segurança com Fúlvia –, Calandro por ele – isto é, por ela – apaixonou-se. A jovem diz chamar-se Santilla. Fessênio, que se fez criado de Calandro por decisão ardilosa de Lídio, é o medianeiro em que ele fia a obtenção do que deseja: tornar-se amante de Santilla.

Há porém outra Santilla na comédia: a irmã gêmea de Lídio, dele desgraçadamente separada ainda na infância, e que vive em Roma – onde está ambientada a intriga – travestida de homem; Lídio é o nome com que se rebuçou. Dois Lídios, duas Santillas fazem assim rodopiar, em torno de Fúlvia e de Calandro, a trama arrevesada que Dovizi engenhou, e cujo plano, em substância, se esmera em entremear de motivos e sugestões do *Decameron* o núcleo estrutural de duas comédias de Plauto – os *Menecmos* e o *Anfitrião*. Escusa assinalar que os irmãos, insciente cada qual do destino do outro, estão longe de supor que a mesma cidade agora os abriga, e assim também os que com cada um deles se relacionam, contínua ou casualmente.

Entre estes figura o nosso nigromante. Sabemos já o feitiço que lhe foi encomendado e a intenção com que ele se dispõe a simulá-lo. Incorrendo, contudo, num equívoco a que a comédia, com sua baralhada identitária, fatalmente o predispunha, Ruffo comunica o propósito de Fúlvia não ao Lídio verdadeiro, que ele desconhece, mas ao fingido – Santilla –; propõe-lhe um conluio que a ambos seria proveitoso, e a “ele”, ademais, prazeroso. Prazeroso não o poderia ser, de fato; Santilla, entretanto, trata nesse momento de esquivar-

se ao casamento com Virgínia, concertado por Perillo, o pai da jovem, a isso decidido pelo profundo apreço que sente não por ela, precisamente, mas pelo moço em que ela se travestiu. Premida e aturdida pela resolução de Perillo, a quem deve o tê-la remido da prisão e tê-la generosamente amparado, Santilla, posto que de início hesitante, acaba acedendo à proposta de Ruffo. Esta, aliás, pelas implicações que semeia, demonstra aquilo em que consiste, precipuamente, a função do nigromante nesta comédia: ser mais um fator de fomentação dos equívocos que entre Lídio e Santilla se vão produzir.

Por sua parte, Fessênio e Lídio – o verdadeiro – decidem-se a dar curso, chocarreiramente, à paixão de Calandro: fazem-no crer que sua Santilla também por ele anda abrasada; para isso, basta que lho assegure Fessênio. Acrescida à tolice de Calandro, à credence de Fúlvia, à paixão aflora como um fator decisivo de vulnerabilidade.

Esse amálgama buliçoso de motivações, momento projetivo da comédia, erizado de tensões e expectativas, desdobra-se em meio aos quiproquós e peripécias que o jogo identitário dos gêmeos origina. Trata-se, em substância, da mesma fórmula que determina a trama dos *Menecmos*: intenções e atitudes que se frustram ou se desvirtuam, que desandam surpreendentemente em atritos e rupturas, por terem sido, de forma automática e misteriosa, redefinidas e redirecionadas pela situação fundamental que as articula, decorrente do baralhamento identitário dos gêmeos. Forma-se desse modo um contexto em que o agente está a cada passo exposto a perder-se, a descobrir-se incapaz de conduzir racionalmente seus propósitos, tornando-se uma espécie de títere das circunstâncias e vicissitudes em que se vai enredando.

Sistematicamente adversa a Calandro, a intriga dovisiana fá-lo afinal ser pilhado pela esposa com uma prostituta, quando cuidava deleitar-se com Santilla (a *sua* Santilla); o lance, insidiosamente tramado pro Fessênio, deixa o marido entregue às contumélias da consorte e ainda lhe faculta estadear a própria retidão em face da luxúria ultrajante de Calandro. Fúlvia, por seu turno, por pouco não é apanhada em flagrante por Calandro, quando estava prestes a pôr termo á penosa abstinência em que o amante a deixara: descobriram-na com Lídio os irmãos de

Calandro, e mandaram-no chamar incontinentemente; antes que chegasse o marido, no entanto, Fessênio – o tipo providencialmente sagaz da comédia – acha um meio de subtrair Lídio do quarto de Fúlvia e fazê-lo substituir por Santilla, frustrando assim, vexaminosamente, a gana punitiva de Calandro, e furtando os amantes às gravíssimas conseqüências que o adultério lhes acarretaria. Fúlvia sai, destarte, intata daquele transe, mas fácil se lhe tornando encontrar-se doravante com o amado.

O aspecto talvez mais agudamente cômico da peça é a aflição estarrecida de Fúlvia ao descobrir, quando Santilla se lhe apresenta, fazendo-se passar por Lídio, que Ruffo, a quem ela credita o mérito de lhe ter devolvido o amante, incorrera no erro calamitoso de convertê-lo em mulher. Tranqüilizando-a, promete-lhe o nigromante restituir a Lídio a virilidade desastrosamente amputada, coisa que Fúlvia, aliás, terá de fato comprovar.

Momentos de aberta comicidade são também aqueles em que Fessênio explica a Calandro como o fará conduzir, sem risco de ser descoberto, ao leito da amada: estratégia consistirá em ocultá-lo numa arca. Esta, porém, talvez não seja suficientemente grande para contê-lo: será preciso amputar-lhe alguma parte do corpo, que depois lhe seria restituída mediante uma fórmula mágica. Levando bem para além da verossimilhança a patetice de Calandro, Fessênio o faz acreditar na aplicabilidade de seu plano; desiste de empregá-lo, no entanto, quando o outro se mostra incapaz de repetir devidamente a fórmula restauradora. Com igual desembaraço o fará crer, pouco depois, que na arca estará morto, e passa instruí-lo e exercitá-lo nos procedimentos por que logrará ressuscitar.

Quanto aos irmãos, cabalmente benfazejo mostra-se-lhes o entrecho da *Calandria*, que lhes concede afinal reencontrar-se, a exemplo do ocorrido com os Menecmos plautinos. Outra não fora, de resto, a esperança de Lídio, desde que ouvira dizer que a irmã estava viva, e não fora senão o intuito de achá-la que o trouxera a Roma. Além disso, num arremate característico, anunciam-se na cena final as bodas de Santilla com Flamínio, filho de Fúlvia e Calandro (a mãe prometera ao amante desposá-los, caso Santilla fosse encontrada) e as de Lídio com a filha de Perillo, que com Santilla, a quem resgatara em Constantinopla e

cuja verdadeira identidade sempre lhe ficara encoberta, pretendia, como sabemos, casá-la.

A conjuntura que chamo de *momento projetivo* consiste, na comédia de Ariosto aqui estudada, na situação conseqüente ao casamento imposto por Máximo a Cintio e à tentativa que faz este último para dissolvê-lo. Nesse contexto tenso, a fim de lhe expandir as potencialidades dramáticas, Ariosto introduz seu nigromante de um modo bem mais expressivo e efetivo, de fato, que aquele reservado a Ruffo por Dovizi. O tipo, em essência, permanece o mesmo; é de notar, contudo, que Ariosto o tornou mais definido, mais impressivamente individuado, e fê-lo migrar da periferia para o centro da intriga.

Graças a essa mudança, mestre Iachelino manifesta uma aptidão determinativa que Ruffo não possui. Sua astúcia faz avultar a de Temolo e, concomitantemente, torna mais expressiva a tolice dos que por ele se deixam deslumbrar; o obscurantismo nele encarnado, além disso, imprime um valor especial à suspicácia com que Temolo o encara. Sua derrota tem um sentido punitivo, purgativo do mal que o intrujão representa e semeia, e serve de escarmento aos simplórios que a ele sucumbiram. Dada, com efeito, a importância que lhe compete, mestre Iachelino, ao contrário de Ruffo, é um dos tópicos a que visa o desfecho de *O nigromante*: episódica em Dovizi, a crítica da credulidade e da superstição integra assinaladamente o plano dramático e o escopo satírico de Ariosto.

A par da ação do Nigromante, e a ela conectado, está o transe de Cintio, como vimos, entre a vida a que foi coagido e aquela que teria preferido. Em sua faceta essencial, abstratamente considerado, coincide esse conflito com o que pulsa no cerne da primeira das *Sátiras* de Ariosto, que aliás ressalta em seu verso final uma disposição que, malgrado a dessemelhança entre o substrato biográfico da sátira e a matriz latina da comédia, poderia atribuir-se a Cintio: a de recuperar “la libertà mia prima”. Entrelaçada à increpação da credulidade, da superstição, do obscurantismo, aparece a crítica da opressão pessoal como um dos tópicos cruciais de *O nigromante*.

A violência a que se sente submetido o autor, na Sátira I, é a que deriva desse desconsiderar entre os encargos que lhe acarreta a posição de servidor do cardeal Ippolito d'Este, a especificidade de suas aptidões e méritos artísticos, sua vocação e dignidade de poeta, em suma – e de poeta que, em 1517, quando a sátira foi escrita, já dera à estampa o Orlando furioso. Aos destinatários da Sátira I – que tem como as restantes feitiço epistolar – adverte Ariosto, referindo-se a Ippolito:

Se avvermi dato onde ogni quattro mesi
ho venticinque scudi, né sí fermi
che molte volte non mi sien contesi,
mi debbe incatenar, schiavo tenermi,
ubligarmi ch'io sudi e tremi senza
rispetto alcun, ch'io moia o ch'io me 'nfermi,
non gli lasciate aver questa credenza;
ditegli che più tosto ch'esser servo
torro la povertade in pazienza.

Se, porém, assim se recusa ao que reputa uma subordinação indiscriminada, não se mostra Ariosto, por outro lado, avesso a pôr o seu talento a serviço do cardeal:

Il qual se vuol di calamo et inchiostro
di me servirse, e non mi tòr da bomba,
digli: "Signore, Il mio fratello è vostro".

A liberdade a que se pega o autor consiste, em suma, em fazer reconhecer e preservar, em face da autoridade que a descaracteriza, a sua individualidade de escritor. Trata-se, pois, nesta primeira das sete sátiras que nos deixou Ariosto, da resistência a um poder discricionário, que ao poeta se lhe apresenta hostil, aflitivo,

como aflitiva e hostil, em *O nigromante*, é para Cintio a resolução que lhe deu Emília por esposa.

Associado, basilarmente, ao tema da luta contra uma situação opressiva, surge o vínculo amoroso, conforme se viu, como outro dos tópicos primaciais de *O nigromante*: não visam as diligências de Cintio, com efeito, senão a conservar incólume o seu amor⁵.

Dovizi dispôs a temática da *Calandria* em torno do conflito entre matrimônio e adultério: noutros termos, entre o modelo institucionalizado e o desejo transgressivo, a norma coletiva e o impulso individual. No contexto suscitado por semelhante conflito é que tem lugar a intervenção de Ruffo, adstrita ao desejo de Fúlvia. Um terceiro motivo medular, que se soma ao dissídio entre o compromisso matrimonial e a paixão erótica, é o do amor fraterno, que também contrasta, por sua vibração afetiva, com o liame nupcial. Com efeito, o reencontro dos irmãos – que enseja, ademais, a ressurreição social da identidade de Santilla – põe no fecho da peça uma nota francamente efusiva. Ao reconhecer a irmã, Lídio exclama: “Oh, sorella cara, da me tanto desiderata e cerca! Or son contento, or ho adempiuto il desiderio mio, or più affano aver non posso”. E Santilla: “Deh, fratel dulcissimo! Io pur te vedo e sento. A pena creder posso che tu desso sai, vivo trovandoti ove io per molto lunga stagion te ho pianto. Or tanto maggior letizia mi porta la salute tua quanto io manco la aspettavo”⁶. Tão substantiva é a união entre os irmãos que a ausência de um deles infunde no outro o sentimento de uma fragmentação existencial e remissível. Dir-se-ia serem eles, em sua individualidade, as duas partes avulsas de um todo. Já a identidade que adotam a travestir-se, deixa de fato transparecer, no fundo, desejo de suprir a ausência com o simulacro.

Em contraste com tudo que na peça é manifestação dissolutiva e conflituosa, o amor de Lídio e Santilla sublinha, fazendo eco ao dos Menecmos de Plauto, a essencial significação humana e social da estrutura familiar. Uma advertência compensatória se irradia, desse modo, sobre a imagem degradada e descosida que assume na comédia o casamento, visto que, evidentemente, o matrimônio é o princípio institucional a organização familiar.

Impossível, contudo, é esquivar-se à constatação, no quadro das relações humanas entretido por Dovizi, de uma escala fundamental. Com efeito, das três modalidades de relacionamento íntimo assinaladas na *Calandria* – o liame matrimonial, erótico e o fraterno –, é a existente entre os irmãos, sem dúvida, a mais límpida, sólida e entranhada. E além disso a que, incontaminada do elemento sexual, mais próxima está, idealmente, da reciprocidade cristã. Aturadamente anelado, o reencontro dos irmãos, expressão genuína da vocação soteriológica e festiva que informa o paradigma cômico, é o ponto culminante da *Calandria*. A par disso, a informação relativa aos esposais de Lídio e de Santilla, a que pouco depois o texto se reporta, soa a uma circunstância aditícia.

NOTAS

¹ L. Ariosto, *Commedie*, vol. I, pp. 105-106.

² “Introduzione” a *Il teatro italiano*, II: *La commedia del Cinquecento*, tomo I, p. XVI.

³ *Il Negromante*, ato II, cena 2, vv. 646-680.

⁴ A sétima cena do primeiro ato, ou a sexta do segundo, ilustram bem o que acabo de assinalar. Calandro, cabe aliás lembrar, é personagem cujo protótipo se encontra na novelística de Boccaccio. Guido Davico Bonino destaca, por especialmente presentes à gestação da *Calandria*, as seguintes novelas do *Decameron*: IX, 5; VII, 9; VII, 4; III, 6; III, 8; VII, 8 (*Il teatro italiano*, II: *La commedia del Cinquecento*, tomo primo, p. 4).

⁵ Talvez não seja de todo supérfluo alinhar uma nota sobre as razões biográficas da Sátira I de Ariosto. Em 1517 o cardeal Ippolito d’Este, a cujo serviço se encontrava o poeta desde 1503, assentou de mudar-se a Agria (Eger, na Hungria), a fim de tomar posse da arquidiocese local. Ariosto deveria incorporar-se ao séquito do potentado; preferindo, no entanto, permanecer em Ferrara, provocou profunda exasperação ao dignitário, que não se coibiu de trevejar seus sentimentos. A sátira I especifica as razões que teve o poeta para proceder como o fez. Destas, contudo, excluiu o autor a ligação amorosa com Alessandra Benucci – com quem afinal se casará em 1527 –, silenciando convenientemente um dos motivos de peso – se não o principal – que o impeliram àquela decisão. Não seria descabido concluir que a situação de Ariosto, nesse momento, não estava muito distante da de Cíntio.

⁶ *Il teatro italiano*, II, p. 86.

V

SÁ DE MIRANDA: *OS ESTRANGEIROS*

Foi a partir de 1526, após retornar de sua célebre estada na Itália (para onde partira em 1521), que Sá de Miranda começa a pôr por obra o seu projeto de reforma das letras portuguesas, orientado e incentivado pelo pujante movimento de renovação, de revivescência dos arquétipos greco-latinos, que para as terras italianas, justamente, o aliciara. Recorde-se que Erasmo, em carta a Anne de Verre, de quem espera o apoio pecuniário que lhe possibilite pôr-se a caminho da Itália, afirma ter-se-lhe tornado necessária a viagem, antes de mais nada, “para dar à minha pequena ciência a autoridade dessa ilustre estância”¹.

De regresso daquelas paragens rutilantes, desiderato de tantos intelectuais e artistas de seu tempo, escreve então Sá de Miranda, porventura em 1527, a comédia *Os estrangeiros*, materializando um objetivo ponderoso: Transplantar para Portugal, “cabo do mundo”, a exemplo do que tinham efetuado, em língua italiana, autores como Ariosto e Bernardo da Bibbiena, o paradigma cômico latino, constituído pelas peças de Plauto e de Terêncio. Estes são, por sinal, a par de Ariosto, os dramaturgos a que se reporta o poeta, assim especificando seus modelos, no texto em que oferece sua obra ao cardeal D. Henrique.

No prólogo de *Os estrangeiros* fala a própria comédia; ciente de ser uma estrangeira, isto é, de tudo que a distingue do que em Portugal se tem costumadamente por teatro – o auto vicentino, em primeiro e prestigioso lugar –, antecipa a personagem o desconcerto, talvez o desdém zombeteiro, com que há de por certo acolhê-la um público incapaz de a identificar. Sá de Miranda está a acentuar, com efeito, o ineditismo de sua empresa; por outro lado, não se inibe de indigitar a ignorância da platéia, ao fazer-lhe uma preleção – breve, é verdade – acerca da origem grega da comédia, de sua transplantação para Roma e do brilho com que aí floresceu, da sorte funesta que lhe veio da derrocada do fastígio romano, e da exumação recente, enfim, que a fez assomar de novo aos palcos, e aos da Itália, primeiramente, donde está vindo ela a este “cabo do mundo”, Portugal, em que haverá talvez quem a deseje, confundido por seu nome, comê-la². Epítome chistoso, e um tanto presunçoso, porventura, reminescente dos

prólogos polêmicos de Terêncio, em que se adverte o intelectual enfronhado nos modelos dramáticos antigos (e nos modernos que os imitam) e mais que tudo empenhado, contra a veia plebéia dos autos, em fazê-los prosperar em solo português: abona-os, de resto, a ilustre genealogia greco-latina, aduzida oportunamente pelo autor. Marca dessa intenção programática é a observância estrita, em *Os estrangeiros*, das unidades de ação, de tempo e de lugar; outra característica relevante é o emprego da prosa, neste caso em lugar da redondilha e dos chamados versos de arte maior, e a mais a divisão da peça em cinco atos.

No prólogo de sua *Calandria*, assinala Bernardo da Bibbiena: “Voi sarete oggi spettatori d’una nova commedia intitolata *Calandria*: in prosa, non in versi; moderna, non antiqua; vulgare, non latina”³. “Moderna” quer dizer coetânea do autor, na ambientação, com tudo que isso acarreta à determinação dos caracteres, da temática, da linguagem, etc., o que, de fato, não obsta à assimilação do paradigma antigo, plautino e terenciano. Somada essa última às características apontadas por Bernardo da Bibbiena, obtém-se, com efeito, o programa sumário da comédia como a concebia Sá de Miranda, a comédia do Renascimento, também denominada *comédia erudita*.

2

A cena de abertura de *Os estrangeiros* põe em foco uma relação pedagógica laboriosa e claudicante: Amente, nosso jovem apaixonado – isto é, obcecado, “endoidecido” pela paixão, como aliás sugere o seu nome –, manifesta o agastamento que lhe inspira Cassiano, que, incumbido de olhar por ele e educá-lo – é seu aio –, insistentemente o acompanha e o adverte. “Não suspires, crê-me” – assegura-lhe Cassiano – “que te hei-de seguir como a tua sombra”. “Essa” – retruca-lhe o moço – “não me segue polo escuro, e tu si”⁴. Não por inércia ou negligência, portanto, é que não têm êxito pleno as advertências do aio a seu pupilo; o fato é que lhe falta a energia necessária para vencer-lhe a resistência, que a idade fomenta e a paixão exacerba. Sobre o aio, com efeito, projeta-se um reflexo do pai, o que porém não basta para assegurar-lhe prontamente a eficácia.

É de lembrar, de resto, que a ausência do pai, com o conseqüente relaxamento ou extravio que acarreta à conduta do filho, é um tema realçado por Terêncio, por exemplo, no *Phormio*.

Cassiano persevera – discorda, exorta, argumenta; Amente, por seu lado, reitera as queixas e a indignação; da cena fica a impressão de um debate inconcluso – e que inconcluso ficará, até o final da comédia –, que logra salientar em Amente, de forma dramaticamente adequada, uma exorbitância a que é preciso acudir com prontidão.

Cassiano permanece em cena – e aí aliás permanecerá ao longo de todo o primeiro ato – para transmitir-nos algumas informações necessárias à inteligência da peça. A disparidade entre os tempos presentes e os passados, mais íntegros estes, é o tópico por onde ele introduz o seu relato dos destemperos de Amente, e que serve ademais para caracterizá-lo, patenteando-lhe o conservadorismo. “A doudice não sabe ter meios” – queixa-se Cassiano, referindo-se genericamente aos jovens. “A tantos são chegados, que gracejam e dizem que já não costumamaios, como se fossem trajos curtos, ou longos, e dos velhos dizem que cantam por ua corda e fabordão. Oh! pois que música a sua deles, e que contraponto! Muitos escárnios, muitas mentiras, pouca verdade, menos vergonha!”⁵. Quanto a Amente, ficamos sabendo por intermédio de Cassiano que o moço se apaixonou em Palermo, onde ficaram retidos ele e seu aio, quando iam a caminho de Rodes; daí lhe vem a “doudice” que tantos cuidados tem imposto ao mentor. O nome da amada sabê-lo-emos na cena seguinte. O monólogo de Cassiano fecha-se com uma alusão incisiva a Calídio, “mancebo de serviço”, cujo convívio com Amente é visto com apreensão pelo aio.

Entram então Alda e Ambrósia, que aliás somente aqui aparecem; seu papel resume-se em comentar a proposta matrimonial feita pelo Doutor Petrônio a Bertrando, que tem sob sua custódia a bela Lucrecia, por quem – como diz Alda – “tantos aqui andam bebendo os ventos”⁶: com efeito, além de Petrônio, estão enamorados da moça um soldado – Briobris – e o já nosso conhecido Amente. Dois rivais tem Amente, portanto, e nisso consiste a situação fundamental da comédia. Sofre o jovem diante da perspectiva sinistra do casamento de Lucrecia

com Petrônio, que é abastado e já se declarou disposto a aceitá-la “em camisa” (isto é, sem dote). De resto, a ameaça de um casamento compulsório – como na Andria, por exemplo – pairando ensombrecedora sobre a paixão juvenil, constitui um tópico iterativo na matriz cômica a que se filia Sá de Miranda.

É de notar o cunho pedestre do linguajar de Alda e de Ambrósia, urdido pelo dramaturgo como expediente caracterizador. A Alda, por exemplo, a quem ouvimos dizer que tantos “andam bebendo os ventos” por Lucrécia, responde Ambrósia com essa pontada – uma antanáclase – de tom chulo: “Assi queira Deus que não se solte tudo em ventos”⁷.

São passagens como esta que fizeram dizer a Luciana Stegagno Picchio, tendo excessivamente por ibérico, porventura, o que já era da tradição latina e do modelo italiano: “Embora a ação dos *Estrangeiros* decorresse em Palermo e as personagens ostentassem nomes de feição clássica (Amente, Devorante, Petrônio, Cassiano), o todo exalava ainda um saboroso perfume ibérico, composto de grosseiros jogos de palavras, de piscar de olhos, de concessões a um público plebeu acostumado às chalaças vicentinas, tão caseiras, tão pejadas de história local⁸. Ao veio assim descrito pertencem contudo, por certo, as quadras “improvisadas” por Devorante e por Calídio, cujo valor é puramente burlesco. Um exemplo de Calídio, com que ele, aliás, procura espicaçar Devorante⁹:

Se és quebrado, se és inteiro,
que assi vás aos foles dando;
dás à cabeça escornando,
se és touro, ou velho sindeiro

Dar aos foles (expressão alusiva aos mesmos ventos referidos por Ambrósia), escornar, a par da oposição entre touro e sindeiro (sendeiro, “cavalgadura velha e ruim”), são maneiras de motejar o indivíduo idoso, inapto para o amor, idôneo para corno.

Terminada a cena entre Alda e Ambrósia, fica outra vez sozinho Cassiano, que, estando de parte, pontuara de alguns comentários a conversa precedente, e

que agora os prossegue, ponderando com objetividade pragmática a intenção matrimonial do Doutor: um negócio – julga o crítico – “de siso, não pera ele, mas pera Bertrando e pera a moça também, se ela é sesuda como diz a velha”¹⁰; e bom sobretudo para o propósito principal do aio, por afastar de Amente a adorada Lucrécia. Não poderia passar Cassiano, ademais, sobre a atitude de Petrônio sem a sua censura característica: “Ah! que queremos forçar tudo, e a natureza também! Velho namorado com moça fermosa e empolada, não há i para dous dias!”¹¹. Um funesto prognóstico para o Doutor, aliás, e tanto mais prometedoro para a moça, a quem não “há-de falecer outro melhor empenado, com quem logre o que lhe o velho deixar”¹².

A cena final do primeiro ato é pouco mais que excrescente. Traz para o palco, no entanto, um personagem a que não falta certa fração de comicidade – e nisso se cifra, por certo, seu interesse; além disso, Dório – o tipo em questão – vem pôr mais uma vez em destaque a “doudice” de Amente. Este, com efeito, tê-lo-ia ameaçado, por Dório, que é casamenteiro, ter intercedido junto a Bertrando por algum pretendente de Lucrécia; o temor excessivo do personagem, de fato, é seu traço mais acentuadamente risível. A cena, posto que alguma coisa acrescente à imagem de Amente, é mais que tudo um momento chistoso, e de resto sem ressonância, já que a este casamenteiro, vemo-lo aqui pela primeira e última vez.

O início do segundo ato concentra-se em dois novos personagens, Briobris e Devorante; o primeiro é a versão mirandina do militar fanfarrão, o Terapontígono da *Cistellaria*, o Pirgopolinices do *Miles gloriosus*; o segundo o é do parasita – não porém do parasita à Curcúlio, operoso e sagaz: sua estirpe é antes a do Penículo dos *Menecmos*, lisonjeiro e aviltado, obsessivamente absorto – seu nome o evidencia – nas requisições do próprio estômago.

Briobris, sabemo-lo já, é um dos que “anda bebendo os ventos” por Lucrécia: rival portanto de Amente. É aliás de lembrar que a rivalidade entre o soldado e o jovem apaixonado, como vimos, está bem entretecida no *Curculio* plautino. Além das proezas marciais, o brioso Briobris presume de inexcedivelmente engenhoso, e tão anelante se mostra de elogios quanto

Devorante de um jantar: “mais vão que a mesma vaidade” – no dizer deste último – “e mais namorado de si mesmo que Narciso”¹³. Como rival de Amente – e também de Petrônio –, Briobris revela-se pouco diligente e decisivo, já que mais ansioso de gabar-se e ouvir-se gabar por Devorante que de qualquer outra coisa. Briobris é principalmente um foco de comicidade – ou pretende-se que o seja –, e outro tanto pode dizer-se de Devorante, que no entanto se torna, a partir da abertura do segundo ato, o personagem mais assíduo no palco: uma figura aglutinadora, quase onipresente. Jamais aparece o gabarola, de resto, sem que o tenha a seu lado.

O farrombeiro é um tipo que se desconhece a si mesmo; o cerne de sua comicidade é a ironia: nele a exposição presunçosa dos méritos reverte em manifestação involuntária da própria vileza e nulidade. Muito mais lúcido e desabusado é o parasita. Cínico e oportunista, Devorante é um pequeno predador que se prevalece da fatuidade do soldado – que ele aliás indigita em vários apartes incisivos – para prover à própria subsistência: “trabalhoso ofício” – acentua ele –, “que tem sempre o mantimento em mãos alheias”¹⁴. Depois do diálogo inicial do segundo ato, Devorante, exatamente como o fizera Cassiano no ato anterior, fica só para falar ao público, para esclarecê-lo suplementarmente acerca desse mesmo e de seu soldado. O monólogo como expediente de clarificação, segundo o modelo latino, audível apenas para os espectadores ou também para outro ou outros personagens, é empregado por Sá de Miranda em toda a peça. Sobre Briobris, em que ele encontra no entanto, ao menos em parte, seu mantimento, Devorante mostra-se cáustico. “Vem da guerra” – comenta o parasita – “e destes seus a que chamam sacos, onde roubam a Deus e aos santos. Vós porém vede como falais, e não lhes chameis roubos, senão olhai por vós; sacos si, quantas vezes quiserdes. Quem me mete a mim com seus pontos de honra? Venha donde vier, ganhasse-o como quisesse, sou pola ventura seu confessor? Come, bebe, joga, e é de mulheres, aqueles tais são os meus homens. O mal ganhado mal se há-de despender. Vivamos todos. É de louvaminhas: farto-o delas. Quer contar suas mentiras, aparelho os ouvidos, encho-o de vaidade, e ele a mim, que não sou tão espiritual, enche-me disso que se vende na praça”¹⁵. O

comentário, como se vê, elucidativo sobre o soldado, não o é menos em relação ao próprio comentador.

Acomodatício e conversável como de resto o demanda seu próprio “ofício”, Devorante com praticamente todos os demais personagens está em contato (conquanto jamais coincida em cena com Amente, dir-nos-á o próprio Amente que ele já foi “dos seus”); contudo, além de patentear-se a si mesmo, como fator de comicidade, sua atuação consiste em ser um interlocutor oportuno, fecundo em ensinar a quem quer que seja um pretexto para falar, mas de todo supérfluo no tocante à situação fundamental: associado embora a Briobris e a seu anelo amoroso, nada, com efeito, o vemos fazer ou projetar nesse sentido, à semelhança aliás do próprio soldado; lá para o fim da peça, é verdade, Briobris – secundado por Devorante – dispõe-se a arredar Petrônio de seu caminho, mas de seu gesto palavroso coisa alguma afinal resulta.

Ao monólogo de Devorante segue-se um monólogo de Cassiano, e a este outro de Amente (cenas 3 e 4), ambos atinentes a Lucrécia, isto é, à problemática medular da comédia, mas que nada revelam que faça evoluir a situação instaurada. Uma carta achada por Cassiano, enviada a Amente por Lucrécia, é o tema que faz monologar o aio, que apenas reitera, em suma, enquanto lê para o público trechos da referida carta, seu desígnio de apartar o pupilo da amada.

Não faz a carta senão aludir, indiretamente, à circunstância infeliz do casamento a que Lucrécia será provavelmente compelida, e portanto à perda desoladora a que será compelido o jovem apaixonado. Perde-a Amente, ao sair açodadamente de casa e sobre isso versa o seu monólogo – e sobre o refrigério que nas palavras da amada encontra o seu coração. Sua fala melíflua e melancólica é interrompida pela chegada de Calídio, que dá início à cena seguinte.

De Calídio sabemos já que não é pessoa grata a Cassiano. Seu papel corresponde ao do escravo ardiloso do paradigma latino; seu modo de o ser, porém, não passa de um reflexo pálido do modelo. Como confidente e cúmplice de Amente, Calídio está em oposição frontal a Cassiano: o que este, com efeito, procura frustrar, o outro se empenha em favorecer.

Más notícias, neste passo, traz Calídio à mente: “o Doutor aperta muito o negócio”, explica o “mancebo de serviço”; Bertrando mostra-se irresoluto (“cala e passeia”); a mulher, no entanto, que está “a ambas mãos polo casamento”, porfia em persuadi-lo. Destina-se sobretudo a cena, desse modo, a fazer agravar a angústia de Amente.

Retira-se Amente, Calídio permanece no palco e Devorante, entrando, abre uma nova cena – das que nenhuma relação possuem com a conjuntura nuclear, e que outro fito não têm que fazer, se possível, rir o espectador. Para isso principalmente servem, de resto, os dois personagens; para isso as quadras recitadas no fecho da cena, uma das quais – a de Calídio – transcrevi anteriormente. A réplica de devorante, que vem tipicamente agastado por ter-se-lhe malogrado o jantar, é a seguinte:

Eras pêra alfeloeiro,
que vai cascavéis tocando.
Bem sei que foste apalpando,
mas não és bom chocarreiro.

Agora é Calídio quem sai, fica em cena Devorante e torna Briobris, de sorte que o segundo ato termina tal como começara – com um diálogo entre o soldado e o parasita. O passo nada acrescenta á pintura dos dois personagens: sempre bazófia o soldado, adulator o parasita, que segreda à platéia, a intervalos, como antes também o fizera, ácidas glosas à fanfarrice de Briobris.

O terceiro ato é fundamentalmente consagrado a Petrônio, a quem faz o autor, antes de mais nada, por meio de um monólogo, apresentar-se ao público. Na dedicatória da obra ao cardeal D. Henrique, refere-se o próprio Sá de Miranda à personagem como “tomada de Ludovico Ariosto” (isto é, como avatar do Cleandro de *I suppositi*); seu papel consiste, prioritariamente, em ser a mais grave ameaça ao amor de Amente. Procurou portanto o dramaturgo, como agora se percebe, articular de forma simétrica o desenrolar da comédia, dedicando aos três vértices de sua situação basilar – Amente, Briobris e Petrônio, dispostos como

rivais em torno de Lucrecia –, respectivamente, os três primeiros atos da obra, fazendo aparecer cada um dos antagonistas, com estrita pontualidade, na abertura da parte que lhe pertence: Amente e Briobris, similarmente, por meio de um diálogo a que sempre se segue em função clarificativa, um monólogo do interlocutor que os acompanhava, Petrônio mediante um solilóquio que, tendo embora a mesma função dos de Cassiano e Devorante, nos atos 1 e 2, evita repetir a fórmula que nesses atos fazia anteceder de um diálogo o monólogo.

Petrônio apresenta-se-nos melancólico e meditativo, enfrascando num verso latino, que Rodrigues Lapa localiza nas *Metamorfoses* de Ovídio, e que apostrofa a ação destrutiva do tempo, a sua amargura de ter sido arredado pela guerra de seu lar: procedente de Pisa, Petrônio vive exilado em Palermo. Conforta-o contudo esta certeza: também os vencedores dos pisanos, os florentinos, conhecerão mais cedo ou mais tarde o descalabro: “Não se começaram em nós, nem acabarão em nós, estes jogos da fortuna”¹⁶. Desse modo debuxa Sá de Miranda a gravidade convencional e epidérmica do pernonagem, salpicada de uma que outra sentença ou citação latina, e desse modo o conduz ao que de fato importa assinalar: seu amor por Lucrecia e seu propósito de desposá-la. A esse respeito, já ouvimos acentuar Cassiano a diferença etária, inatural, entre os futuros cônjuges: “Ah que queremos forçar tudo e a natureza também! Velho namorado com moça fermosa e empolada, não há i para dous dias!”¹⁷. Outro contudo é o espírito obviamente com que o Doutro avalia o seu projeto amoroso: “Quanto a casar por amores, e mais nesta idade” – pondera ele, numa postura caracteristicamente egocêntrica –, “digo que nela me é mais necessário algum contentamento, quando me os outros todos vão desaparecendo”¹⁸. Na cena seguinte, falando com Sargenta, abonará seu propósito com Aristóteles: “segundo o Filósofo, no casamento o homem há-de ter boa vantagem de anos à mulher”, porquanto lhe são necessários “mais siso e mais experiência como quem há-de governar”¹⁹. Petrônio, em suma, é um avatar – descolorido e truncado, é verdade – do velho lascivo do paradigma latino: do pai de Alcesimarco, por exemplo, que logramos entrever na *Cistellaria*, ou do Lisidamo da *Casina*. Sua figura é irônica no mesmo sentido em que o é a de

Briobris; a cada um deles, com efeito, seria lícito e oportuno recordar o preceito apolíneo: “Conhece-te a ti mesmo”.

Sublinhar a essencial dimensão irônica de Petrônio é o escopo prioritário da cena seguinte, entre o Doutor e Sargenta; outra função, de resto, não tem ela, que só neste momento aparece. Velado para o Doutor, patente para o público, o escárnio de Sargenta faz transparecer a tolice estremunhada e canhestra do velho apaixonado. “Duas sortes de homens” – vem ela dizendo – “há no mundo que se possam servir, ou muito parvos ou muito namorados, e ainda os namorados tem grande ventagem. Quanto tempo há que sirvo meu amo sem medrar um vestido, nem ua boa palavra, que custa menos. (...) Vem o velho e namora-se: logo fui vestida e privada”²⁰. Ao referir Petrônio o parecer do “Filósofo” sobre a conveniência de ser o marido mais velho que a esposa, replica ironicamente Sargenta, em aparte: “Muito releva o que quer o Filósofo para o que elas querem”²¹. De fato, em todos os sentidos, encontram-se os dois em planos opostos, e o cuidado interesseiro de entreter em seu sonho o Doutor aproxima Sargenta do papel de Devorante.

E é por sinal Devorante quem surge em seguida; vem tomar o lugar de Sargenta, que diz para si (isto é, para o público), ao divisá-lo: “Que dita tamanha vir quem nos espartisse! (...) E a si co'estoutra mezinha, ele fica doudo de prazer e eu vou em paz”²². Com “mezinha” refere-se Sargenta, ironicamente, ao parasita, ou melhor, a seu talento para a dissimulação lisonjeira, que serve, para Petrônio, de aconchegá-lo em sua fantasia, e, para os espectadores, de indigitar-lhe a inanidade.

Devorante vem ruminando seu tema obsessivo, que afinal o identifica comicamente: a preocupação alimentar. No diálogo do parasita com o Doutor, tirante alguma referência ao projeto matrimonial em curso, nada há que não seja, basicamente, ocasião de reiterar a fatuidade de Petrônio: a passagem não objetiva ser senão ilustrativa e, de quando em quando, também hilariante. Eis um trecho expressivo da patetice de Petrônio em face da ironia de Devorante.

Dev. – Que tudo se acha em ti: sisos, graças e galantarias.

Pet. – De ti me vem, que me alevantas os espíritos; mas, falando de siso, grandes privilégios tem as mulheres dos Doutores, se os elas entendessem.

Dev. – Que negra consolação, principalmente para as belas mal maridadas! E assi os outros homens, em vosso respeito, certo que se podem chamar corpos sem almas.

Pet. – Donde singularmente vão inferindo os nossos Doutores que se não pode doutorar um homem morto.

Dev. – Isso é certo?

Pet. – Certíssimo.

Dev. – Que mais queres? Eis o que se diz da cabra morta: não diz mé.

Pet. – Espantas-te? Pois nota mais que, cabendo nas mulheres tam altos títulos, como é Condessas, Duquesas, Rainhas, Imperatrizes, etc., mas doutoras isso não, por mais letras que tenham.

Dev. – E essas não tem espírito?

Pet. – *Subtiliter*, Devorante; mas respondendo *breviter*, declaro-me, que o do espírito que disse, procede *negative*, *non affirmative*.

Dev. – Todavia a mulher do cavaleiro tam pouco se chama cavaleira, nem escudeira a do escudeiro.

Pet. – Porque não são Amazonas que tragam armas e escudo; e por isso logo das nossas disse, por mais letras que saibam. Que te parece?

Dev. – Não sei, lá vos entendeis. Grande vida levais!

Diante disso, não se pode esperar senão que repita o espectador, aproximadamente, o que afirma Calímaco de messer Nícia, o doutoralmente papalvo personagem de *A mandrágora*, de Maquiavel: “benchè sia dottore, egli è el più semplice ed el più sciocco uomo de Firenze” (se bem que seja doutor, não há homem em Florença mais simplório e mais tolo).

Ao atoleimado Petrônio, unicamente, pertence a próxima cena, um monólogo que se inicia com o tema do casamento, de sua gravidade crucial (“Dês que homem nasce té que morre, não trata cousa de mor peso que a do seu casamento”), e vai dar a uma digressão acerca da primazia da ciência jurídica

sobre todas as outras, dos que a professam sobre os que destas se ocupam. “Só o Jurista” – pontifica o Doutor – “pode andar c’o peito alto e satisfeito do seu saber, quer seja pera concertar as cousas desta vida, quer da outra”²³. Entre aqueles a que prevalece o Jurista, enumera Petrônio, justificando lapidarmente sua própria superioridade, os teólogos, os filósofos (“mal avindos uns c’os outros com suas barbas e gravidade”), os poetas (que “tudo põem em flores, polo fruto não espereis”), os oradores, os astrólogos, os físicos – ou seja, médicos – e os artistas.

Interrompe o doutoral solilóquio a chegada de Guido, irmão de Petrônio. Trata-se, assim como Sargenta, de um personagem transitório, que Sá de Miranda utiliza para arrematar este ato, e que apenas uma sucinta notícia acrescenta à situação axial da comédia, relativa à prévia ligação entre Petrônio e Lucrecia: a notícia, com efeito, antecipa imprecisamente uma circunstância decisiva, mas, por outro lado, em nada concorre para a sua descoberta. Petrônio pede a Guido informações acerca “daquela nossa minina”, menina que outra não é, como mais tarde se verificará, senão Lucrecia, de algum modo, portanto, ligada a Petrônio; explica Guido ter achado, na Sardenha, um “ paesano e conhecente” que a vira em Florença, voltando a vê-la em Roma, o que faz externar a Petrônio uma nota acrimoniosa contra a sede da cristandade: “Em Roma! Ora a dá por perdida de tudo!”²⁴. Esta nota crítica e aquela notícia são, efetivamente, tudo o que se pode respigar na passagem em apreço.

Caracterizados estão, desse modo, os personagens principais (devendo-se advertir que Lucrecia permanece à distância, pouco definida, furtada à vista do espectador a fim de tornar-se-lhe mais viva à imaginação) e perfeitamente configurada a situação fundamental da comédia, para cuja estrutura contenciosa resta somente descobrir a solução. A isso destinam-se os dois últimos atos da peça.

Um fato marcante informa e direciona o desenrolar do ato IV: a chegada a Palermo de Galbano, pai de Amente, que acode ao chamado instante de Cassiano. É Calídio quem se apresenta, no início da segunda cena, à maneira caracteristicamente espalhafatosa de tantos escravos plautinos, para anunciar a

Amente o ocorrido; depara no entanto com Cassiano, que lá estava a desafogar, de si para si, a dor que lhe provoca o sofrimento do pupilo (“De me não poder mais ter às lágrimas, me saio cá pera fora”), atitude que lhe demonstra, mais uma vez, tanto a desvelada ternura quanto a impotência. O breve diálogo entre Calídio e Cassiano resume-se nisso: participar a este último – e sobretudo ao espectador – que acaba de aportar em Palermo Galbano; o monólogo subsequente de Calídio (cena 3) destina-se antes de mais nada a fazer entrever, por meio do temor que manifestamente inspira ao cúmplice de Amente, a figura grave, vigorosa e severa do recém-chegado (que de pronto contrasta, desse modo, com a de Cassiano). É já possível antecipar, com efeito, a ação drasticamente resolutiva que Galbano está incumbido de levar a cabo.

Ainda mais fortemente antecipada fica a imagem de Galbano pelo modo como ela se reflete nas reações do filho à notícia de sua chegada. No extenso diálogo entre Amente e Calídio (cenas 4 e 6), que se entremeia momentaneamente com um monólogo esgarçado de Devorante (cena 5), o respeito timorato pelo pai, associado à franqueza e à probidade, deixa Amente tanto mais próximo de Galbano quanto distanciado de Calídio.

Este último – forcejando enfim por não desmerecer do tipo latino, ardiloso e expedito, que nele dessoradamente se reproduz – propõe a Amente um estratagema – extraído aliás de *I suppositi*, de Ariosto – para poupá-lo à punição paterna, previsível e, de resto, mais temível para o próprio Calídio que para Amente. Nenhuma consequência advirá da proposta, que não faz senão frisar o contraste entre os interlocutores – entre o amoralismo pragmático de Calídio e a hesitação escrupulosa e aflita de Amente, imbuída de uma moralidade que, afinal, não é mais que a interiorização do modelo paterno. Antes de evadir-se, com efeito, transido da própria culpabilidade, diz Amente a Calídio; “Perdoa-me, Calídio, e lembra-te de mim, que se não pode sofrer o rosto do pai a que tens errado”²⁵. A seguir, um excerto da cena²⁶.

Cal. – (...) És moço, ensina-te a acudir sempre ao mor perigo.

Am. – Não tenho rosto contra a verdade.

Cal – Acharás logo muitos que o tenham, e ficar-te-ão com grande vantagem *in agilibus*, como dizem estes práticos.

Am. – Logo a mentira se estrema da verdade.

Cal. – Antes se vieram a aparecer tanto, que cada dia se passa ua por outra.

Am. – Triste de mim, que farei?

Cal. – Se queres conselho, nega, e se não, entrega-te.

Am. – Como hei de negar cousa tam sem dúvida?

Cal. – Negando (dizem eles) se faz tudo duvidoso.

Am. – Mas não se faz por isso torto do direito, nem direito do torto.

Cal. – Antes que isso se declare, um juiz é suspeito, outro ocupado, outro vagaroso. Isto não é tempo de mimos, teu pai não pode tardar.

Am. – De que me velarei em tamanho aperto?

Cal. – Do desavergonhamento sobre todas as cousas. Brada, jura, esbravea, queixa-te, chama por justiça, olha pera o Céu.

Am. – Morreu-me o coração de todo.

A derradeira cena deste ato é finalmente a pressentida e temida materialização de Galbano, que chega acompanhado de um “servidor” seu, Vidal; prosseguem os dois sua conversa, enquanto Calídio, que ficou de parte, os escuta. Galbano vem exasperado e disposto a pôr cobro, sem tardança nem indulgência, aos desmandos que lhe foram relatados (por Cassiano, que sabemos ter instado com ele, por carta, para que acudisse); Vidal mostra-se moderado e contemporizador, e não tem mais que fazer senão dissentir neste ponto de Galbano, fazendo-nos apreciar mais acentuadamente a inteireza e direitura, a têmpera rija do páter-famílias; Calídio, com reações audíveis apenas para a platéia, manifesta sua adesão a Vidal e sua aversão atemorizada a Galbano. No fecho da cena, Calídio, que enfim se decidira a ir ter com os outros dois, é conduzido à força para dentro de casa, onde lhe será ministrado um rigoroso corretivo. Confirma-se desse modo a severidade estrita que determina a figura paterna – exemplarmente paterna – de Galbano.

A outro personagem decisivo – não porém tanto quanto Galbano – está primacialmente reservado o quinto e último ato da peça: Reinaldo, pai de Lucrécia. Já a primeira cena o faz aparecer, fazendo-o seguir-se, imediatamente, a Galbano: deixa-os contíguos a comédia, marcando-lhes desse modo a correlação funcional.

Não se assemelham no entanto os dois pais. Reinaldo apresenta-se patético e desarrumado, tetricamente transido da morte da esposa e da sorte incerta da filha; sua esperança é achar-lhe o paradeiro; seu medo, que também a ela tenha a morte arrebatado. “Sem ela, como passarei isso que fica de vida? O mor bem que neste mundo tive, que foi a mãe desta moça, a morte mo levou dias há, e da filha que me em seu lugar ficava, se mo também tem levado, fê-lo cruelmente comigo, que me não deixou nesta vida a que possa alevantar somente os olhos”²⁷.

Reinaldo havia confiado a guarda da filha a Petrônio; os reveses que desterraram de Pisa o Doutor, entretanto, acabaram por privá-lo de notícias da filha; informado de que Petrônio se instalara em Palermo, para cá deslocou-se também ele, carreando seu luto e sua porfiada esperança.

Ao tom grave do monólogo de Petrônio contrapõe-se a irrupção irada e lastimosa, pedestremente burlesca, de Calídio, que deblatera contra os maus-tratos que mandou aplicar-lhe Galbano. A reaparição momentânea de Calídio outro valor não tem, de fato, que servir de contrapeso ao monólogo precedente, além de repisar, afinal, o que já de sobra nos ficara demonstrado: o caráter enérgico de Galbano.

A Calídio seguem-se Briobris e Devorante, agora resolvidos a arrostar com Petrônio, a arrojá-lo em definitivo para longe de Lucrécia, intuito que aliás em nada resultará, esfumando-se, como antes assinalei, com o trovejar sintomático da fanfarrice do soldado

A Devorante (que no palco permanecerá até o fecho da peça) tenta Reinaldo, na cena seguinte, interrogar sobre o Doutor, pois lhe escutara o nome entre as trovoadas de Briobris; não conseguindo, contudo, que o parasita lhe

revele seu endereço, prossegue em seu caminho, que o furta de vez à vista do espectador.

É então Galbano quem retorna, para defrontar-se com Devorante; nada porém que não seja supérfluo ou digressivo articula o diálogo que daí se segue.

Entra em seguida Cassiano; vem desacompanhado; e o que ele nos vai revelar, em tom admirativo e prazenteiro, é a peripécia com que afinal se dissolvera a disputa em torno de Lucrécia: propícias a Amente estão agora as circunstâncias. “A um trouxe cá um filho perdido” – sublinha Cassiano –, “ao outro ua filha, que perdera muito há! (...) Doutra parte, tendo o Doutor concertado seu casamento, chega Reinaldo e acha neste próprio dia, nesta hora, neste ponto, que Lucrécia, aquela que a todos nos tem dado tanto trabalho, é a sua própria filha, que andava buscando por mar e por terra, e sobre tudo que é afilhada do mesmo Doutor. Assi lhe pudera ser inda mais e não se sabe a tempo. O coitado que não via já o dia nem a hora, e que estava co’a boca aberta para papar a moça, ficará assi co’ela às moscas. E polo contrário, meu criado Amente, que lhe era já posto o cutelo na garganta, esperando só polo pregão, vem a fortuna, melhor casamenteira muito que Dório, e negocea-lho tudo a pedir de boca”²⁸. A isso não deixa Cassiano, à sua maneira característica, de ajuntar uma observação genérica acerca “das cousas deste mundo”, das quais “uas parece que se alcançam a poder de negociação e viva diligência, outras por só dita e bom acerto”²⁹.

A cena 7, que sucede a um rápido monólogo de Devorante, reúne a este último Amente e Calídio; esvaído está, no entanto, o Amente lastimoso e descorçoado que se nos apresentava até este momento; em seu lugar, numa metamorfose similar à do Pânfilo da *Andria* terenciana, assoma agora um jovem esperançado e risonho, inebriado pelas vicissitudes que lhe favorecem o propósito amoroso. Duas quintilhas “improvisadas”, a primeira por Devorante, que objetivou espicaçar Calídio, a segunda pelo reptado Calídio, põem enfim uma nota francamente galhofeira e desanuviada neste passo final da comédia³⁰.

Calídio, j’eu vi outro homem
mais são das costas que ti.

Por que te torces assi?
Pulgas sei que te não comem,
vergões pode ser que si.

Tal a provocação de Devorante, alusiva ao castigo mandado aplicar a Calídio por Galbano; a essas redondilhas replica o “mancebo de serviço” com as seguintes, atinentes ao qualificativo emblemático de Devorante, impresso em seu próprio nome:

Devorante, que se tanja,
que se cante em Paraíso,
não é aquela a tua granja,
pois se lá fala de siso,
e não é terra de manja.

Um arremate urdido portanto a preceito, embebido em regozijo e conagraçada pilhéria. Segue-se-lhe apenas uma nota informativa do representador, derradeira inflexão da comédia, tão significativa quanto sucinta: “Não foram necessários rogadores, nem arengas: o filho lançou-se por terra aos pés do pai, ele c’os olhos cobertos d’água alevantou-o, de ua parte e da outra as lágrimas supriram por palavras. A cea fez-se prestes. Ao Doutor e ao soldado não falecarão outros amores. As outras festas hão se de fazer em Valença de Aragão”³¹.

3

Sá de Miranda estruturou o desenrolar de *Os estrangeiros* mediante a inserção sucessiva de seus personagens principais no espaço cênico, tratando de que cada um dos atos fizesse emergir, regularmente, um novo personagem, que se torna seu motivo predominante. Assim: ato I, Amente; ato II, Briobris; ato III, Petrônio; ato IV, Galbano; ato V, Reinaldo. Os três primeiros atos, como antes assinaiei, articulam o problema, os dois últimos elaboram-lhe a solução.

Desse modo dispostos, sujeitos a semelhante planificação serial, ficam sem dúvida bem delineados os personagens; como no entanto não lhes foi concedida qualquer ocasião de interagir – refiro-me aos acima indicados –, as motivações que os correlacionam se deixam claramente explicar, não porém representar, ou seja, tomam um sentido antes temático que propriamente motivacional, mingando, em consequência, o dinamismo dramático da obra (noutros termos, torna-se ela menos cabalmente dramática que discursiva).

De fato, as criaturas de *As de Miranda* projetam-se no palco de forma não tanto ativa quanto passiva: a evidenciação dos caracteres prevalece sobre a representação da conduta, o ser sobre o fazer. Preceitua Aristóteles, no capítulo 6 da *Poética*, ao tratar das partes de que se compõem a tragédia e de sua importância respectiva, que devem subordinar à ação os caracteres: “a tragédia” – frisa o filósofo – “é representação não de homens mas de ação (...), e o fim visado é uma ação, não uma qualidade”³²; ou seja, não é a finalidade da ação revelar ou realçar os caracteres, mas função dos caracteres fazer progredir a ação. Em *Os estrangeiros*, ao contrário, a pintura dos personagens, por um lado, e por outro a plasmação de uma conjuntura – o contexto contencioso que os articula – formam o escopo e a matéria precípua das cenas. O poeta, com efeito, configura uma situação problemática, especificando a posição que nela ocupa cada um dos personagens principais: nisso consiste a substância dramática da obra; uma inflexão repentina – a chegada de Reinaldo, que reencontra a filha, e a de Galbano, que resgata e reavia o filho – põe termo à situação configurada – conclusão, destarte, que não decorre de um movimento intrínseco à própria situação, gerado pelas forças que conflitam em seu interior, mas que apenas lhe sobrevém adventiciamente, e da qual tomamos conhecimento por meio do relato de Cassiano. (ato V, cena 5) e, complementarmente, através da intervenção final, exterior ao contexto dramático, do Representador.

Definidos pelo lastro mnemônico que os vincula à matriz latina, os tipos mirandinos tornaram-se legatários de uma ação que lhes pertence virtualmente, por intrínseca a seus caracteres, mas que não chega ao que fosse, na trama arquitetada pelo autor, a sua efetiva concretização. Torna-se a intriga, desse

modo, mais uma evocação que uma revivescência do arquétipo latino: de fato, duas dimensões a integram, uma explícita – esquemática e desfibrada – e outra implícita, à qual a primeira permanentemente se reporta, ao invés de assimilá-la e fazê-la reviver. A estratégia embaidora proposta a Amente por Calídio (ato IV, cena 6), o propósito palavrosamente de Briobris contra Petrônio (ato V, cena 3), a presença avulsa de um tipo como Dório (ato I, cena 5), que no papel de casamenteiro poderia situar-se funcionalmente na constelação entretecida em torno de Lucrécia, mas que nada faz senão queixa-se de Amente a Cassiano, são exemplos frisantes de uma ação a que se acena e que fica, afinal, enfrascada em sua própria virtualidade.

Experiência dramática epigônica, não são no entanto *Os estrangeiros* uma obra menos mirandina, menos representativa, por seu fundo, seu significado essencial, do âmbito ideativo e moralístico em que se inscrevem as produções mais próprias e expressivas do autor. A convicção do papel crucial da autoridade, que a comédia objetiva, no plano familiar e educativo, por meio de Galbano, constitui, por exemplo, o tópico que, alçado agora ao plano político e social, informa um dos poemas mais notáveis e característicos de As de Miranda – a “Carta a el-rei D. João”.

Fundamental, em *Os estrangeiros*, é a gradação que se produz entre Cassiano, Devorante e Galbano, na qual está cifrado o escopo significativo da comédia – sua dimensão semântica medular. Cassiano apresenta-se como um sucedâneo imperfeito, esforçado mas inefetivo, de Galbano: se o amor não lhe escasseia, falta-lhe o rigor que, na personalidade do pai, o contrapesa e conforma, temperados ambos num equilíbrio ideal: a severidade determina os meios, a afeição define os fins. Sintomático, com efeito, é o cansaço com que ele declara a Amente: “quam mal te ensinou a minha mansidão!”³³. Quanto a Devorante, sua figura abjeta evidencia apenas o oportunismo lisonjeiro, especioso, que se confunde bastardamente com a amizade; na relação com o outro, abstém-se de tudo que não seja grato e abonador, confeitando desse modo o que não passa, no fundo, de indiferença e intrujice: o oposto, portanto, da verdadeira amizade, e também o oposto da autêntica tarefa pedagógica, em que é essencial o cuidado

corretivo, crítico, exortador. “A complacência engendra amigos, a verdade, ódio”: dessa observação de Sósia, no ato I da *Andria*, de Terêncio, fez o nosso parasita um dos preceitos básicos de seu “trabalhoso ofício”. A Devorante movem-no os interesses, que naturalmente não fazem caso de qualquer moralidade; próximo dele está Calídio, que se presta de forma instrumentalmente operosa à paixão de Amente. É de supor, aliás, que um papel similar ao de Calídio fosse antes desempenhado por Devorante, de quem diz Amente ter já pertencido, em época mais amena, ao círculo de seus relacionamentos assíduos (“já também foi dos meus em mais bonança”). Em essência, configura Sá de Miranda, fazendo-a protagonizar por Amente, uma situação que se define pelo desconcerto e a deliquescência, a fim de sublinhar, no desfecho, através da intervenção drástica e providencial da autoridade paterna, o antídoto que Cassiano não lhe fora capaz de ministrar (e que ao moço apaixonado, obviamente, não seria possível achar por si só).

O tópico educativo, que, como se vê, forma o cerne da peça, torna-a sem dúvida remanescente dos *Adelfos*, de Terêncio; em certa medida, o contraste entre Dêmia e Micião, representativos de duas orientações pedagógicas antagônicas, reflete-se na disparidade que Sá de Miranda faz ressaltar entre Cassiano e Galbano; por outro lado, num movimento exemplar, o Amente aturdido pela paixão, que se foi extraviando por falta da idônea e salutar repressão diretiva, contrasta com o jovem que, no arremate da peça, conforme refere o Representador, “lançou-se por terra aos pés do pai”. Tal a efetividade salvífica da intervenção paterna, que normaliza o desejo, expungindo-o de todo fermento anômalo e transgressivo, e lhe promove a correta e pacífica socialização.

Descortinam portanto *Os estrangeiros* um capital intuito didático, cujo sentido é assinalar a importância prioritária da autoridade, da disciplina estrita e vigilante; esta, no entanto, não se deve confundir com a severidade implacável, despótica, como o pretende demonstrar, pontualmente, a notícia que arremata a comédia: “o filho lançou-se por terra aos pés do pai, ele c’os olhos cobertos alevantou-o, de ua parte e da outra as lágrimas suprimam por palavras”. Depois de se lhe ter patenteado, nas cenas precedentes, a índole enérgica e rija, irrompem

especialmente expressivas essas lágrimas de Galbano: sobre manifestarem, evidentemente, a ternura que lhe tempera o rigor censório e exortativo, equivalem elas, de mistura com as do filho, a uma ablução, rito catártico e regenerador.

O valor supremo e salvífico da autoridade – da soberania real, neste caso – é o eixo temático que, como antes indiquei, faz entroncar com *Os estrangeiros* a “Carta a el-rei D. João”³⁴. Nela, com efeito, advoga Sá de Miranda a mais rigorosa centralização do poder, a cuja exercício pleno e inflexível estão condicionadas a implementação da justiça e a manutenção da integridade do reino. Acena inclusive o poeta, em sua retórica enfaticamente monarquista, à concepção que assimila ao corpo humano a sociedade, pondo o rei por cabeça – escusa dizê-lo – do organismo social³⁵.

A dignidade real,
que tem o mundo a direito
(sem ela ter-se is mal),
é sagrada, é natural:
deixemos medo e proveito.

As vossas velas, que vão
dando quási ao mundo volta,
raramente contarão
gente de algum rei solta:
sem cabeça, o corpo é vão.

Tais as estrofes 7 e 8 da “Carta”, que cito segundo o texto fixado por Rodrigues Lapa³⁶; nos versos que transcrevo a seguir (estrofes 11-13), além de insistir no argumento dos citados acima, sublinha Sá de Miranda a importância do uso “terapêutico” da severidade governativa, que o monarca combinará criteriosamente com a magnanimidade e a temperança, para que o rigor não degenera em tirania:

Um rei ao reino convém;
vemos que alumia o mundo
um sol, um Deus o sustém;
certa a queda e a fim tem
o reino onde há rei segundo.

Não, a sabor das orelhas,
arenga cuidada e branda;
abastem as razões velhas:
a cabeça os membros manda,
seu rei seguem as abelhas.

A seu tempo o rei perdoa,
a seu tempo o ferro é mezinha;
grandeza e condição boa
ao lião deram coroa
entre a gente montesinha.

A respeito, aliás, desse último tópico, isto é, o consórcio do castigo e do perdão, é lapidar a estrofe 33:

Pena e galardão igual
o mundo em peso sustém;
é ua regra geral:
a pena se deve ao mal,
o galardão ao bem.

A pena se deve ao mal, e outro não há mais deletério que o que atente, de uma ou de outra maneira, em maior ou menor medida, contra a inteireza e a

irredutibilidade da soberania: repressão acerada recomenda o poeta contra tudo que se oponha ou se furte ao poder do monarca.

Esses apontamentos, poucos embora, bastam no entanto para mostrar, afinal, a densidade significativa de *Os estrangeiros* no contexto da produção de Sá de Miranda, no complexo de suas concepções éticas e sociais; não se trata, por conseguinte, apenas de um experimento dramático inaugural, relevante unicamente pela novidade, conquanto o seja principalmente por isso, por se ter constituído, como assinala Luciana Stegagno Picchio, no “instrumento histórico de uma reforma”³⁷.

4

O amor, em *Os estrangeiros*, tal como o personifica Amente, é uma exorbitância sobre a qual se exerce o pulso regularizador da autoridade paterna. Entregue a si mesmo, desembaraçada de todo zelo repressivo e retificador, o amante está fadado a desgovernar-se, talvez perder-se calamitosamente. Em nossa comédia, com efeito, a representação não visa a articular dramaticamente o itinerário de sua consumação, mas a acentuar o esforço de purgação normalizadora a que é preciso submetê-lo. Apanágio do pai, a intervenção terapêutica, ao fazer sobressair, como vimos, o valor axial da soberania paterna, põe Galbano no centro da estrutura semântica da comédia.

O amor como desgoverno, desregramento, alienação, é um tópico demasiado difuso para que se lhe possa apontar, numa obra como os estrangeiros, a exata procedência. É óbvio que Sá de Miranda o encontrou na comédia latina, onde está reiteradamente representado o protótipo de seu Amente – o jovem que, tomado pela paixão, desgarrar tipicamente da órbita paterna. Antes de *Os estrangeiros*, porém, já o amor fazia pulsar o estro mirandino, oferecendo-lhe motivos de turbamento, de amargura, de alienação; atestam-no as peças de nosso poeta incluídas no *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende, que veio a lume em 1516.

Nada de original há na configuração temática desses poemas. O amor é um poder que avassala, dilaceradoramente, quem dele não cuide de acautelar-se:

Cerra a serpente os ouvidos
à voz do encantador;
eu não, e agora com dor
quero perder meus sentidos;
os que mais sabem do mar
fogem d'ouvir as sereas.
eu não me soube guardar;
fui vos ouvir nomear:
fiz minh'alma e vida alheas.

A alienação amorosa mais vincada se faz na cantiga seguinte, moldada sobre a imagem do poeta perdido de si mesmo:

Coitado, quem me dará
novas de mim onde estou?
pois dizes que não som lá,
e cá comigo não vou.

Tod' este tempo, senhora,
sempre por vós perguntei,
mas que farei, que já agora
de vós nem de mim não sei?
Olhe Vossa Mercê lá
se e tem, se me matou,
porque eu vos juro que cá
morto nem vivo não vou.

Repisa o mesmo tópico a peça seguinte, uma das mais célebres do autor, e das mais expressivas, por certo, na figuração do âmagô dilacerado³⁸:

Comigo me desavim,
vejo-m' em grande perigo;
não posso viver comigo
nem posso fugir de mim.

Antes qu'este mal tivesse,
da outra gente fugia;
gora já fugiria
de mim, se de mim pudesse.
Que cabo espero ou que fim
deste cuidado que sigo,
pois trago a mim comigo,
tamanho imigo de mim?

Note-se, de resto, que o tópico em tela, embora não fosse invenção de Petrarca, foi por seu influxo convertido em voga de tal modo profusa, que deu mesmo azo a paródias do tipo da que faz Gil Vicente na *Romagem dos agravados*, em que o amaneirado Colopêndio, malferido pelo amor, assim se desafoga³⁹:

Porque tais carreiras sigo,
e com tal dita nasci
nesta vida em que não vivo,
qu'eu cuido que estou comigo,
e ando fora de mi.

Quando falo, estou calado;
quando estou, entences ando;

quando ando, estou quedado;
quando durmo, estou acordado;
quando acordo, estou sonhando;
quando chamo, então respondo;
quando choro, entones rio;
quando me queimo, hei frio;
quando me mostro, m'escondendo;
quando espero, desconfio.

Dou somente um excerto da fala de Colopêndio, que se alonga por 50 versos, desnovelando um clichê de que o soneto “Pace non trovo, et non ò da far guerra”, de Petrarca, é um antecedente especialmente ilustre. Desarranjo entranhado, malogro e desventura, assim se apresenta, em suma, o amor na produção em “medida velha”, e assim também, de resto, predominantemente, em todo o restante de sua obra, em que o amor apaixonado, como sublinha T. F. Earle, “será um mal sem remédio, ou só remediável na medida em que se possa escapar-lhe”⁴⁰.

Angustiosa e malaventurada, com efeito, a atmosfera amorosa que manifestam os sonetos mirandinos, não obstante os laivos de neoplatonismo que se podem descortinar – assinala José V. de Pina Martins⁴¹ – em dois deles: “Em tormentos cruéis, tal sofrimento” e “Quando eu, senhora, em vós os olhos ponho”. Este último é, sem dúvida, o soneto mais luminoso de Sá de Miranda: a beleza da amada, na exaltação ensimesmada que suscita ao poeta, faz aturdir-se-lhe o coração, a língua emudecer-se, e o deixa “tresvaliando, como em sonho” – estranho ao mundo circunstante, acima da existência comezinha. A singularidade, portanto, reside no surto embevecido em que se resolve, neste caso, o desconcerto.

O sentido angustiosamente obscuro e dilacerado desse desconcerto é no entanto a nota que quase sempre se ouve a nosso sonetista. Em “Desarrezoado amor, dentro em meu peito”, por exemplo, o conflito entre amor e razão exprime-

se com a clareza de um exercício expositivo, e em “Del Tibre embuelto al nuestro Tajo ufano” o coração que não cessa em sua loucura é representado por Sísifo:

Que Sísifo quereis más embebido
en sus trabajos y loca pefía?
eislo arribado al monte, eislo bolvido.

Noches tras noches van, día tras día;
no pido a Amor piedad, consejo pido;
mandame loquear como solía.

Ao contrário, paradoxalmente, do que em regra acontece nas experiências que se revelam enganadoras e danosas, a alma apaixonada é incapaz de extrair da dor e do malogro uma atitude cautelar e defensiva⁴²:

Que este corazón tan ofendido,
tantas vezes llegado a la su muerte,
cómo lo pone así todo en olvido?

NOTAS

¹ *Apud* Léon – E. Halkin, *Erasmo*, p.41.

² “Sá de Miranda, o humanista, até se rebaixava a repescar para a palavra comédia o velho e desacreditado étimo dos gramáticos tardio-latinos (Diomedes, *comédia*, de *comedere*: ‘comer’)” – L. S. Picchiu, *História do teatro português*, p. 117.

³ *La commedia del Cinquecento*, tomo primo, p. 9.

⁴ *Obras completas*, vol. II, p. 126.

⁵ *Ib.*, p. 126.

⁶ *Ib.*, p. 128.

⁷ *Ib.*

⁸ *História do teatro português*, p. 116.

⁹ *Obras completas*, vol. II, p. 142. A pontuação que proponho não é exatamente, neste passo, a da leitura de Rodrigues Lapa.

¹⁰ *Ib.*, p. 129.

¹¹ *Ib.*

¹² *Ib.*

¹³ *Ib.*, p. 137

¹⁴ *Ib.*

¹⁵ *Ib.*, p.138

¹⁶ *Ib.*, p. 145.

¹⁷ *Ib.*, p. 129.

¹⁸ *Ib.*, pp. 145-146.

¹⁹ *Ib.*, p. 148.

²⁰ *Ib.*, p. 146.

²¹ *Ib.*, p. 148.

²² *Ib.*

²³ *Ib.*, p. 152.

²⁴ *Ib.*, p. 153.

²⁵ *Ib.*, p. 162.

²⁶ *Ib.*, p. 161.

²⁷ *Ib.*, p. 165.

²⁸ *Ib.*, p. 172.

²⁹ *Ib.*

³⁰ *Ib.*, p. 176.

³¹ *Ib.*, p. 177.

³² *La poétique*, p. 55.

³³ *Obras completas*, vol. II, p. 125.

³⁴ A esse texto fundamental consagrei o ensaio “Sá de Miranda: leitura da ‘Carta a el- rei D. João’”, estampado na *Revista Camoniana*, 3ª série, vol. 15 (2004); reproduzo o referido ensaio em apêndice a este estudo, limitando-me a repetir neste ponto algumas de suas conclusões.

³⁵ “Do século XII ao XVI (...), a analogia pela qual a sociedade é descrita – uma analogia ao mesmo tempo fundamental e lugar-comum – é a mesma. (...) É a do corpo humano. (...) A sociedade, como o corpo humano, é um organismo composto de diferentes membros. Cada membro tem a sua própria função, a oração, ou a defesa, ou o comércio, ou o cultivo do solo. Cada um deve receber os meios condizentes com a sua posição e não deve reivindicar nada além disso. Dentro das classes deve haver igualdade; se alguém tomar para si a subsistência de dois, o seu vizinho não terá o suficiente. Ente as classes deve haver desigualdade, pois de outro modo uma classe não pode executar sua função, ou – pensamento estranho para nós – gozar de seus direitos. Camponeses não devem tentar prejudicar seus superiores. Senhores não devem despojar camponeses. Artífices e mercadores devem receber aquilo que os sustentará em suas ocupações, e não mais (R. H. Tawney, *A religião e o surgimento do capitalismo*, pp. 37-38).

³⁶ Sá de Miranda, *Obras completas*, vol. II, pp. 35-51.

³⁷ “Para nós, hoje, o valor dos textos dramáticos de Sá de Miranda reside apenas na sua função de instrumentos históricos de uma reforma” (L. S. Picchio, *História do teatro português*, p. 118).

³⁸ “Cerra a serpente os ouvidos”. In: Rodrigues Lapa, *Florilégio do Cancioneiro de Resende*, p. 9. “Coitado, quem me dará”: ib., p. 10. Há dessa cantiga duas outras versões, que Carolina Michaëlis estampa nas pp. 12 (“Já agora quem me dirá”) e 535 (“Que é isso? onde me lançou”) de sua edição das *Poesias* de Sá de Miranda. Lapa, em sua edição das *Obras completas* (vol. I, p. 7) de nosso autor, traz apenas a versão constante da *princeps*, dada a lume em 1595 (“Que é isto? Onde me lançou”). “Comigo me desavim”: Carolina Michaëlis (p. 15) consigna esse poema segundo a versão do ms. P, reproduzindo as variantes do *Cancioneiro geral* e da *princeps*; Lapa (p. 9) apenas esta registra. O texto que cito é o publicado por Resende, com algum ajuste ortográfico; também os dois anteriormente transcritos, de resto, o foram com uma que outra alteração.

³⁹ Gil Vicente, *Obras completas* (ed. De Costa Pimpão), p. 328. Atualizei a grafia do passo citado.

⁴⁰ T. F. Earle, *Tema e imagem na poesia de Sá de Miranda*, p. 70.

⁴¹ Ver nas *Poesias escolhidas* de Sá de Miranda as notas de Pina Martins, organizador da antologia, a esses sonetos (pp. 112 e 118).

⁴² Os sonetos a que faço referência encontram-se, respectivamente, nas pp. 292, 301, 293, 291, 299, 288 e 298 do vol. I das *Obras completas* (ed. de R. Lapa) de Sá de Miranda.

VI

SÁ DE MIRANDA: *OS VILHALPANDOS*

A segunda comédia de Sá de Miranda, *Os Vilhalpandos*, data de 1538. Dez anos haviam decorrido desde a composição de *Os estrangeiros*, e nesse lapso a inatividade dramática do autor indica, presumivelmente, não ter ele encontrado estímulo bastante em seu meio para perseverar como dramaturgo. Por outro lado, Sá de Miranda, ao compor *Os Vilhalpandos*, já se encontrava instalado no Minho, num ambiente e numa situação menos propícios, sem dúvida, ao teatro que ao cultivo solitário da poesia, que se projeta então sobre o mundo, como sabemos, de maneira amargurada, cáustica e desmistificadora – máxime sobre o sentido em que se ia adulterando, a seu juízo, a realidade portuguesa em que lhe coube viver. A esse escopo essencialmente crítico prendem-se também, de resto, *Os Vilhalpandos*, que, de fato, em comparação com *Os estrangeiros*, mais vinculados se mostram da veia satírica do autor.

Os dispositivos estruturais da segunda comédia são ainda os seguidos, normativamente, na primeira: uma intriga coesa e regularmente comprimida no tempo, circunscrita a um espaço cênico estável, repartida em cinco atos e escrita em prosa, de acordo com os esquemas da comédia latina e da comédia italiana que a reviveu.

A intriga está ambientada na Itália, como o estava a de *Os estrangeiros*; Roma, no entanto, é a cidade agora escolhida. Talvez os aspectos escabosos do entrecho induzissem o autor a afastá-lo de Portugal; certo é, porém, que nenhuma cidade se prestava melhor que Roma à mordacidade anticlerical que permeia a comédia.

Numa das narrativas do *Decameron* – a segunda da primeira jornada – um judeu, de nome Abraão, instado por um amigo cristão, que muito o estimava, a acolher-se ao credo que o poderia salvar, assenta de ir primeiro a Roma para depois, instruído pelo que a cidade lhe revelasse de sua vida moral e espiritual, tomar porventura o caminho que o amigo lhe inculcava. Este, Giannotto, tendo-lhe dito Abraão seu propósito, ficou sobressaltado e sentiu-se descoroçoar, já que do exemplo de Roma não poderia advir, de fato, a uma pessoa virtuosa e bem-

intencionada, qualquer estímulo que não fosse contrário à projetada conversão. A conclusão do conto é, no entanto, paradoxal. Em Roma, com efeito, viu Abraão o que Giannotto cuidou, desalentadamente, que veria; sobre o Santo Padre, o clero e os cortesãos, concluiu o que era inevitável que concluísse. “Deus deve castigá-los a todos sem exceção. Falo-te assim” – explica o judeu a Giannotto – “porque não me pareceu ver em nenhum desses clérigos qualquer santidade, devoção, caridade, dignidade, em suma, nada de bom: a luxúria, a avareza, a gula e outras coisas parecidas ou piores (se pode havê-las piores num ser humano) parecem ser lá tão apreciadas, que antes julguei ter caído numa oficina de obras diabólicas do que na casa de Deus! A meu ver, o vosso pastor, e por conseguinte todos os outros que vêm depois dele, parecem consagrar todos os seus esforços a reduzir a nada e a expulsar do mundo a religião cristã, de que deviam ser os alicerces e os responsáveis. Mas, como vejo que tal finalidade não foi atingida e que a vossa religião se vai estendendo dia a dia, projetando uma luz cada vez mais deslumbrante, julgo compreender que o Espírito Santo é, com toda a justiça, o seu alicerce e o seu responsável, porque ela é mais santa e verdadeira do que qualquer outra”. Da corrupção da Igreja deduz Abraão, num gesto imprevisível, a santidade em que ela está assente; isso o decide afinal a trocar de religião: “se me mantive surdo e insensível aos teus pedidos, recusando fazer-me cristão, digo-te agora com a maior franqueza que nada me impedirá de me converter à tua fé”¹.

Roma, em sua pujança pontifícia e na opulência de seus vícios, era de há muito, portanto, um tema pisado e repisado; nem foi Sá de Miranda, aliás, quem primeiro a trouxe para o palco português. Todo leitor de Gil Vicente lembrar-se-á da Roma do *Auto da feira*, composto provavelmente em 1528 (1527 é a data que lhe atribui a *Copilaçam*, a primeira edição conjunta da obra de Gil Vicente). Nele, a uma Roma faustosa e escarmentada, desejosa de “paz, verdade e fé”, que as vem mercar à feira, responde severamente o Serafim²:

Senhora, a quem Deus dá guerra,
grande guerra faz a Deus,
que é certo que Deus não erra.

Vede vós que lhe fazeis,
vede como o estimais,
vede bem se o temeis;
atentai com quem lutais,
que temo que caireis.

E a isso, engrossando o mais que lhe exprobra o Serafim e o que antes lhe havia assinalado o Diabo, acrescenta Mercúrio:

Ó Roma, sempre vi lá
que matas pecados cá,
e leixas viver os teus!

Tu não te corras de mi:
mas, com teu poder facundo,
assolves a todo o mundo,
e não lembras de ti,
nem vês que te vás ao fundo.

A essa cepa satírica pertence também a Roma de *Os Vilhalpandos*, retintamente viciosa, marcada pela luxúria, a intrujice, a cupidez desabrida, a prevaricação clerical. Quando, na cena 3 do primeiro ato, Milvo, um rufião, explica a Antonioto os tipos de mulheres que mercadeja, fazendo notar que são “de muitas sortes, assi como aqui há muitas sortes d’apetitos”, Antonioto exclama: “Ah! esquecia-me que estávamos em Roma!”³.

Pompónio exterioriza seguidamente sua indignação anticlerical, sua desconfiança irônica dos pretensos devotos, em todos descortinando a concupiscência e o oportunismo. Em que medida está ligada essa faceta da comédia a seu núcleo temático? Trata-se apenas de um aspecto aditício, eficazmente jocoso e expressivo?

Em primeiro lugar, a crítica do clero concorre para a caracterização do ambiente moral da comédia, da Roma em que o dramaturgo faz viver seus personagens. Por outro lado, é de notar que à impostura religiosa corresponde, dentro da perspectiva satírica da peça, a religiosidade simplória de Fausta, a mãe de Cesarião: os expedientes devotos a que ela recorre, de fato, revelam um cariz quase mágico, que os assimila ao tipo de religiosidade ressequida, formalística e supersticiosa de que, no tempo de Sá de Miranda, foi Erasmo o crítico mais eloqüente e famoso. Tal não significa, contudo, que esse tema seja um sinal de influência erasmiana em Sá de Miranda; verifica-se, com efeito – lembra-o Sem Dresden –, “uma quase ininterrupta torrente de literatura antimonástica e anticlerical através do catolicismo medieval, podendo de fato quase dizer-se que essa torrente se integra no próprio catolicismo”⁴. Em *Os Vilhalpandos*, a crítica da impostura que se aproveita da credence – crítica que implica a satirização da própria credence –, tópico aliás dramatizado por Ariosto em *Il negromante*, liga-se à pintura da paixão e da exploração pecuniária da paixão, que está no centro da estrutura temática da peça. Uma correlação delineia-se, desse modo, entre a paixão e a devoção – a devoção desmarcada, enseguecida: ambas, com efeito, vulnerabilizando o indivíduo, levam-no a sucumbir à falsidade e à cupidez predatória. A esse limbo de cegueira e mercenarismo opõe Sá de Miranda, liberadoramente, a lucidez desabusada em que culmina o itinerário de Cesarião.

A Cesarião refere-se todo o primeiro ato da comédia, que indica desse modo o seu lugar no coração da intriga: a ele vão dirigidas as preocupações de Pompónio e de Mário (cena 1), a ele as rezas e cuidados devotos de Fausta (cena 2), bem como os planos e diligências de Antonioto (cenas 3 e 4). Um contraste evidencia-se entre o início e o fecho do ato, assinalando as forças que se articulam, contraditoriamente, em torno de Cesarião: com efeito, o vínculo que Pompónio e Mário estão empenhados em extinguir, trata de fomentá-lo Antonioto.

Para Pompónio (com quem Mário se solidariza) o problema está em romper a ligação do filho com Aurélia, a cortesã por quem se deixou cativar Cesarião, e casá-lo com Hipólita, filha de Mário, projeto em que ambos os pais se concertaram. Suspira ainda em *Os Vilhalpandos* um segundo jovem apaixonado, e

que o está justamente por Hipólita: Fabiano, um amigo de Cesarião. Já por aí se adverte a sombra modelar da *Andria* sobre a comédia mirandina. Pompônio, com efeito, remonta a Simão, e Mário a Cremes; Cesarião e Aurélia, por seu turno, fazem-se evocativos de Pânfilo e Glicéria a fim de acentuar, essencialmente, o modo por que deles se distinguem; Fabiano está para Carino como Hipólita para Filomena; também aqui, no entanto, no plano da intriga secundária, a visível equivalência faz afinal ressaltar a discrepância. Deixa Sá de Miranda, significativamente, transparecer desse modo o seu modelo para afirmar-se diante dele, para fazer sobressair a singularidade de seu propósito dramático.

O contraste entre Aurélia e Hipólita já vem inscrito nos seus nomes: o da primeira evocativo do ouro; evocativo o da segunda do filho de Teseu, o íntegro e casto adorador de Ártemis. Impor a Cesarião o casamento com Hipólita é o desiderato de Pompônio: dar-lhe uma esposa que com ele se equipara por sua origem e condição social, com a qual deverá fundar sua própria família e administrar prosperamente o patrimônio paterno. De acordo com Mário, entretanto, o mais certo e concludente seria, nesse caso, abster-se o pai de toda solução coercitiva: em lugar da decisão autoritária, induzir o moço, persuasivamente, a capacitar-se de seu erro, a deixar-se conduzir pela razão. A terapia que Pompônio – que vem convalescendo de não se sabe que moléstia – a si mesmo ministrou, “espreitando sempre a natureza e ajudando-a com bom regimento”⁵, é afinal a indicada a Cesarião; no tocante ao modo de curar-se, Pompônio pode afirmar: “Aprendi à minha custa”⁶; também o poderá afirmar Cesarião: a fórmula de Pompônio projeta-se, com efeito, sobre o momento que ao filho fará aprender – à sua própria custa – a vacuidade nociva de sua paixão.

A segunda cena do primeiro ato traz para o palco Fausta. Especifica ela, com rigorosa minúcia, falando a umas “amigas de Deus e minhas”, as orações e os procedimentos piedosos que se deverão cumprir, ponto por ponto, para que o filho se livre de sua “infirmidade” e para que “torne à graça de Pompônio, o qual com paixão é posto em cuidados novos e não de pai”⁷. Pompônio, que a está ouvindo, mas não se deixa vê nem ouvir, ajunta a cada indicação e preceito da esposa uma nota irônica.

Fausta torna-se risível, em sua credulidade, por força da pormenorização com que enumera os seus expedientes salvíficos. A isso acrescidos os motejos do marido definem a perspectiva crítica em que os excessos da esposa se destacam; para tanto também concorre, de resto, Antonioto, que a evidencia como alvo auspicioso de seus estratégias.

Na cena subsequente (a terceira do primeiro ato) Fausta e Pompônio cedem o palco a Antonioto e Milvo.

Uma desavença produziu-se entre Cesarião e Aurélia, deflagrada não por razões afetivas, pois Aurélia, inteiramente dominada pela mãe, não responde a razões que não sejam pecuniárias. Pompônio, por sinal, já a isso aludira em sua conversa com Mário (cena 1), vislumbando aí uma oportunidade propícia a seu propósito. A situação é de resto originária da *Andria* (ato III, cena 3), em que se nos depara, de fato, idêntica reação do pai à ruptura (neste caso fingida) entre o filho e a amante.

A Antonioto, ligado a Cesarião como o estavam, na comédia latina, os escravos ou os parasitas industriais ao jovem apaixonado, incumbe achar remédio ao desespero de Cesarião, que se deixa arrastar miseravelmente pelo desconsolo. Acode Antonioto a Milvo, um rufião, com a idéia de fazer substituir Aurélia, porventura, por uma das “moças aprazeradas” de seu variegado suprimento. Alguma que fosse – especifica Antonioto – “coisa certa e desocupada”, “que não tivesse muitos negócios”, “das que não são ainda tão conhecidas”⁸. O tipo indicado parece pouco razoável a Milvo, que acha nisso ocasião de expor a Antonioto um método mais proveitoso, e aliás abonado por gente de prol. “Os nossos cortesãos” – explica Milvo –, “todos cortesões, todos galantes, todos postos em razão, ajuntam-se 5 e 6 a uma amiga, e de aprazimento de partes partem entre si o custo e prazeres. Ela a todos granjeia e agasalha; cujo acerta de ser a noite, esse fica. Os outros não se vão por isso com pior rosto, outro dia lhe virá a vez, ali não há ciúmes nem invejas. Que mais paraíso queres neste mundo!”⁹. Por aí se percebe a que se presta principalmente essa cena, que nenhum influxo terá sobre o desenvolvimento da intriga; seu interesse concentra-se no tempero picante que Milvo lhe põe, e que serve secundariamente para

marcar o contexto moral da comédia. É de notar, ademais, que o pitoresco do excerto citado, por romano que se nos possa afigurar, é de fato reminescente de uma passagem de Terêncio (*Andria*, ato I, cena1).

Fica agora sozinho Antonioto, ruminando as dificuldades que se lhe deparam, com as quais arremata o primeiro ato da comédia. Para onde quer que olhe, nenhuma solução lhe aparece que não esteja condicionada ao dinheiro. “Cuidavas pola ventura” – diz a si mesmo – “que estavas em Portugal, onde todo o negócio é suspirar e dizer saudades? Torna em ti, e lembra-te onde estás, Antonioto, busca dinheiro, e não busques Milvo, nem outrem ninguém”¹⁰. Recorda ainda Antonioto, tomado de apreensão e acrimônia, a cupidez inexorável de Guiscarda, a mãe de Aurélia – “má velha, pior que um cão faminto em engolir!”¹¹; e alude a um plano em que anda laborando, premido pela irredutibilidade de Guiscarda e, por outra arte, pela oposição avisada de Pompónio, e que consiste em valer-se da credulidade de Fausta: conta utilizar para isso uma “convertida grega” (a quem de fato nenhum papel será atribuído na intriga); mais tarde acudirá com a mesma intenção a um pretenso eremita. Antonioto assim recapitula, sumariamente, os elementos que compõem a situação angustiada de Cesarião.

Ao monólogo de Antonioto sucede, dando início ao segundo ato da comédia, um monólogo de Cesarião. Nele, em meio à aflição do amante apartado da amada, reponta o reconhecimento da realidade que circunda: “Enquanto houve que dar, durou o amor; voou a fazenda, voou ele juntamente”¹². A índole acerba e rude do real aparece-lhe no entanto personificada por Guiscarda, de maneira que Aurélia pode conservar-se expungida de seu estigma. Como quer que seja, em Cesarião inicia-se assim, por meio da frustração e da amargura, o processo de superação do afeto pelo intelecto.

A cena seguinte defronta Cesarião com Guiscarda. Nesta, perceptivelmente, reflete-se o perfil da caftina da *Cistalaria*; cotejada com ela, entretanto, Guiscarda revela-se mais abstrata e caricaturesca, mais simplesmente circunscrita à avareza imitigável. De fato, a cena inicial da *Cistalaria* confere à proxeneta uma densidade existencial – reduzida, é verdade – que Sá de Miranda,

mais cáustico e austero, não consente a Guiscarda. Ao trecho que transcrevo a seguir pode praticamente resumir-se a cena mirandina¹³.

Ces. – O meu interesse vem todo d’amor, e o teu de desamor.

Guisc. – Renego de tal amor, que nos quer deitar a perder.

Ces. – Julgai-o pelas obras.

Guisc. – Durem-nos elas e durar-te-emos nós.

Em suas relações com Aurélia, Cesarião está infelizmente subordinado a Guiscarda, visto que o está a própria Aurélia: uma vítima, sem dúvida, da mãe, que lhe administra a vida com um zelo mercantil inexorável. Há aliás um momento do último ato (cena 3) que manifesta de modo incisivo o ascendente da mãe sobre a filha. “Quantas vezes te tenho eu dito” – ouve então Aurélia a Guiscarda – “que a mostres amor a todos e que o não tenhas a ninguém!”¹⁴. Advertência idêntica à que faz, com efeito, a mãe de Gimnásia a Selênia, na *Cistelária* (ato I, cena 1): “não se deve senão fingir que se ama; pois, se dás de amar de verdade, logo pensarás mais em teu amante que em teu próprio interesse”.

Numa de suas *Cartas* – a endereçada a D. Fernando de Menezes¹⁵ – estigmatiza Sá de Miranda o amor voluptuário, “vicioso”, venal; a esse contrapõe o poeta, por uma arte, um amor acendrado e constante, o “amor fino” dos provençais, “de que Petrarca fez tam rico ordume”¹⁶; por outra parte, um amor puramente espiritualizado, alçado pela fé à transcendência divina. Neste amor excelso “tam altamente a alma se escora, / que esperança nem medo a não abana”; nele embebido, o espírito, com têmpera estóica, “o mesmo é no prazer que no tormento”¹⁷.

Uma distinção similar assinala Fabiano, na cena seguinte à de Amente e Guiscarda, entre seu próprio amor – da estirpe, sem dúvida, do “amor fino” – e o do obnubilado amante de Aurélia. “Mal fazes de cotejar tais amores” – afirma Fabiano a Amente –, “que não tem outra cousa uns dos outros, senão o nome só, que lhe vós outros pusestes forçadamente”¹⁸. Fabiano exorta o amigo a ter mão em si, a desvencilhar-se do desconcerto em que anda enleado: “Um coração, que

a tal tempo te desempara, pera que o queres?"; força é fazê-lo "querer o que cumpre, com insino, se não com castigo"¹⁹. Cesarião retruca com agastamento à solicitude do amigo: "Reveso destes ditos curtos, tam bons de dizer e tam maus de pôr por obra"²⁰.

Tendo-se afastado Cesarião, discorre Fabiano sobre a metamorfose que sobreveio ao amigo, afirmando-se diante dele mais ou menos à maneira como aparece Lisíteles, no *Trinummus* plautino, em relação a Lesbônico. "vedes este Cesarião" – deplora Fabiano –, "mancebo desposto, manhoso, um só filho a seu pai tam rico, que mau pesar é feito dele em tam pouco tempo! Encabrestou-vo-lo assi aquela desnarigada com ua filha que tem bonita, que é ua piedade vê-lo. Anda-lhe sempre a d'arredor da casa com a boca aberta como encantado; enfim outro Cesarião de todo em todo, e não é o que soía"²¹. Junta-se Fabiano, desse modo, ao grupo formado por Pompônio, Mário e Fausta, ao qual se contrapõe o constituído por Antonioto, Milvo e Guiscarda; a este pertence Aurélia, àquele Hipólita, que Fabiano idolatra, ignorante ainda de que se pretende desposá-la com Cesarião.

A cena subsequente divide-se, convencionalmente, em duas áreas: no primeiro plano estão Antonioto e Cesarião; à parte encontra-se Mário, que os escuta, sem deles ser visto nem ouvido, e que os vai acompanhando com seus comentários. A cena apenas sublinha a pertinácia obcecada de Cesarião, típica enfim dos apaixonados. A Antonioto torna o moço a pedir ajuda, ou seja, dinheiro que ele de algum modo lhe possa angariar, para alimentar ainda a ganância de Guiscarda; Antonioto limita-se a referir-se a uns "laços" que está para isso aparelhando, e que têm por alvo, como sabemos, a credulidade simplória de Fausta. Trata-se de uma situação estereotipada, bem familiar ao leitor de Plauto e de Terêncio; Sá de Miranda assimila-a, pondo em destaque a suposta astúcia de Antonioto para fazê-la soçobrar no curso do entrecho.

Mário, que permanece no palco, faz em monólogo a cena consecutiva: uma breve estimativa dos riscos a que poderia expor a filha, ao fazê-la casar-se com o Cesarião que observou na cena precedente.

Termina o segundo ato com um diálogo entre Fausta e Antonioto. A cena, sobre apontar de novo a índole crédula de Fausta, sublinha-lhe o ridículo pela maneira como ela subscreve, mecanicamente, as afirmações que lhe fez a “convertida grega”, com quem acaba de entrevistar-se: por exemplo, alguns pormenores sobre o além-túmulo, como o ser “cousa muito certa” que as comadres hão de reconhecer-se “lá no outro mundo”²².

O ato III põe em cena o primeiro Vilhalpando, que vem em busca de Milvo para aquilo em que é perito e renomado o alcoviteiro. Exibe o personagem, à semelhança de Briobris, os traços de uma presunção polivalente, extensiva ao domínio do espírito, já que o tipo, sobre o mais que o distingue, se tem por verzejador inspirado e expedito. O que ele vem requerer, ansiosamente, é que Milvo lhe franqueie a alcova de Aurélia, por quem também se deixou enfeitiçar: como rival de Cesarião, com efeito, apresenta-se o tal Vilhalpando.

Não há porém rivalidade que não seja, neste caso, a engendrada pelo desejo possessivo de Cesarião. Para Guiscarda trata-se apenas de compor, do modo mais lucrativo, o elenco dos amantes da filha; entre eles, se o quiser e o puder pagar, terá Cesarião o seu lugar, como lhe explica a caftina: “Terás tua noite na somana”²³. Insiste ainda o moço, entretanto, em fiar-se do coração de Aurélia.

E um fato de assinalar é que o coração da jovem, justamente, entra a palpar neste passo da comédia. Não porém por Cesarião: cativou-a um tipo impulsivo, rixoso, que ela viu desferir e receber cutiladas à porta de sua casa. Milvo é quem no-lo revela, depois de lho ter dito à moça; a ele, que fora ter com Guiscarda para aquilo que lhe encomendara Vilhalpando, e que conseguira fazê-lo incluir entre os amantes de Aurélia, suplicou-lhe à jovem que o fizesse substituir por seu bem-amado, e que ademais o instrísse para que se apresentasse a Guiscarda sob o nome do outro. Como expressão antecipada de gratidão, e para reforço das lágrimas com que tratara de estugá-lo, deu-lhe Aurélia um anel que lhe fora dado por Cesarião. Fácil é prognosticar, à vista desse quadro, as confusões que provocará a coexistência dos Vilhalpandos, bem como a aptidão persuasiva daquele anel.

Antes disso, para agravar o desalento de Cesarião, já se terá frustrado o estratagema incumbido por Antonioto ao ermitão, bem-sucedido com Fausta, mas enfim desmascarado por Pompônio. A cena agitada pelo bate-boca dos Vilhalpandos, o autêntico relegado à rua, o fingido instalado na alcova de Aurélia, como ela o havia querido, forma o arremate do quarto ato: momento que visa precipuamente à hilaridade, moldado sobre o conflito entre o falso e o verdadeiro anfitrião, na comédia de Plauto. Quanto a Cesarião, o passo culminante lhe sobrevirá um pouco mais tarde – na cena 5 do último ato.

Desperto de seu delírio, lavado de sua amargura, o Cesarião que nos aparece agora é a imagem rematada do desengano. A desabusão é a conquista da liberdade, da qual diz Sá de Miranda, numa de suas *Cartas* (a endereçada a seu irmão Mem de Sá), que “somente é mandada / da razão boa e verdade”. Outra reviravolta é a sucedida a Fabiano, de quem se descobre, de um modo que apenas se divulga abruptamente, sem que se veja como se terá passado, ser filho de Mário, irmão portanto de Hipólita. Com Hipólita casar-se-á Cesarião, como o haviam projetado Mário e Pompônio; desposará Fabiano a irmã de Cesarião.

Cesarião acaba, desse modo, aderindo à disposição paterna; não o faz, porém, porque esta se lhe imponha de fora, mas por ter-se-lhe tornado verdadeira a partir de sua própria experiência. À força do ascendente paterno, decisiva em *Os estrangeiros*, corresponde em *Os Vilhalpandos* o poder retificador da razão, do entendimento aplicado à existência, da apreensão lúcida da realidade. Por isso a figura do pai, na segunda comédia, dista sensivelmente da imponência imperativa que a distingue na comédia anterior.

De Cesarião pode afinal dizer-se, com efeito, que representa uma espécie de síntese daqueles dois antagonistas – Gil, o “homem voluntário”, e Bieito, o “homem às direitas” – que Sá de Miranda faz porfiar na écloga *Basto*. Ao fim do aflitivo descaminho que vivenciou, converte-se Cesarião num “homem às direitas”; a mutação opera-se, contudo, de maneira experencialmente própria e conclusiva: não por ter ele aceito, passiva e automaticamente, a direção que se lhe inculca, mas por ter assimilado claramente o que lhe foi dado viver. O valor da experiência,

atestado lapidarmente por Gil, também Cesarião o poderia testemunhar: “o que não espermentares / não cuides que o sabes bem”.

As peripécias fundamentais da intriga, o desengano de Cesarião e o reconhecimento de Fabiano, têm ambas o mesmo sentido essencial de contestar a afetividade e fomentar, para cada um deles, um casamento à margem de toda motivação amorosa. Inverte Sá de Miranda, desse modo, a função característica da anagnórise cômica – um expediente que faz infletir a intriga, afinal, no sentido da felicidade postulada pelos amantes. A única função da anagnórise em *Os Vilhalpandos*, é lançar um interdito peremptório sobre o amor de Fabiano, apartá-lo drasticamente de Hipólita. A absorção do esquema cômico tradicional, que prefigura uma solução consabida, inscrita na memória do gênero, põe em relevo o modo como o dramaturgo a recusa e sujeita, intransigentemente, a forma arquetípica a seu escopo moralístico. Num gesto exemplar, sacrifica o desejo à diretriz normativa; deixa fermentar o impulso amoroso para fazê-lo, por fim, ceder ao reconhecimento desabusado de sua própria insensatez: ascensão do indivíduo que a paixão fazia exorbitar perigosamente a um novo patamar do conhecimento de si mesmo e do mundo. Desta comédia pode dizer-se que representa, de fato, uma espécie de rito de passagem: momento de extravio e desregramento que prepara o ingresso regular e definitivo na estrutura comunitária. É regra, de resto, encontrável em numerosas sociedades, durante os ritos de passagem, que as etapas anterior e ulterior ao limiar da maioridade sejam enfaticamente contrastadas²⁴. Processo, em suma, de purgação do outro em proveito do mesmo, que afinal se impõe como fundamento identificativo do eu. No remate, por conseguinte, o que se verifica não é tanto a típica harmonia quanto uma subordinação bem-sucedida.

2

Sem dúvida, descortina-se em *Os Vilhalpandos* um gesto de confiança no valor da experiência e na capacidade avaliativa da razão: discernimento racional alimentado pelas peripécias da vida. Esse tópico é um dos motivos capitais da

“Carta a Mem de Sá”²⁵, em que ele aparece – ilustrado pela experiência pessoal do poeta – como conhecimento e crítica das ilusões, dos descaminhos e descabros de uma existência social enfebrejada pela ambição, pela sede de preeminência e prestígio, pela emulação mundana e a impostura. Como frisa na referida “Carta” o poeta, “cobiça é cego juiz”²⁶: obnubilando-lhe o intelecto, a cobiça tolhe ao indivíduo a avaliação da própria experiência, confinando-o em suas miragens. Assim caracteriza a “Carta” os alquimistas, e através deles os que em geral se deixam arrastar pela cobiça e os sonhos fátuos de grandeza²⁷:

Não lhes val ver a fazenda
ir após as experiências;
andam de emenda em emenda,
da fornalha para a tenda;
d’assoprar fazem ciências.

Cesarião, com efeito, representa em *Os Vilhalpandos* o tipo contrário dos inveteradamente envoltos pelas “esperanças”, na acepção que confere Sá de Miranda, já na abertura de sua “Carta”, a esse termo:

Em quanto de ua esperança
em outra esperança andais,
fazer-nos quero lembrança
como é leve e não se alcança,
que sempre adiante é mais.

Cuidais que sois já com ela;
quando vo-lo mais parece
e querei lançar mão dela,
mete remos, mete vela,
vai rindo, e desaparece.

Nesse ponto, defraudada a “esperança”, a existência se bifurca, ensejando ao sujeito enveredar por um ou outro caminho: a desabusão ou a relapsia.

A atitude subjacente a toda a “Carta a Mem de Sá” é essencialmente a do indivíduo desenganado. Depois de enredar-se na maranha gregária – ou, melhor dizendo, cortesã – do mundanismo ávido e litigioso, o poeta escarmentado retorna a si mesmo (estrofe 15), numa inflexão que constitui um resgate do próprio eu e da própria autonomia.

Andando neste enleos,
em quantos erros caímos,
sem conto, sem fim, sem meos!
Dormimos sonos alheos,
os nossos não os dormimos.

À alienação gregária, bem cunhada nos versos acima, às contemporizações e descaminhos do bulício mundano, contrapõe Sá de Miranda a quietude e a ataraxia, o exercício da liberdade (“a que somente é mandada / da razão boa e verdade”) em seu retiro campestre, o cuidado da alma e de sua meta transcendente. Com efeito, “lançada de seu senhorio”, a alma vai subjugada aos apetites que a esbulham do que tem de mais seu:

Após o que há-de cair
por alevantar andamos,
que não nos deixa dormir;
a alma que pode subir,
a esta as asas quebramos.

Em face disso, a lucidez desabusada do poeta toma um acento rigoroso e admoestatório:

Que vejamos como demos
cousas sem preço por preço
que lhe tam baixo pusemos;
a que estado nos decemos,
e de quam alto começo!

A saída indicada é, portanto, um ideal de maturidade ética e espiritual; em resumo, resguardar a “rica liberdade”, debelar as “esperanças”, acolher-se à virtude, sarar as asas da alma:

Cansar e sonhar privanças,
dar d’entrada a liberdade,
logo, por vãs esperanças,
esses jogos, essas danças,
passem co’a mocidade.

*

Vistas em sua dimensão moral, as *Cartas* de Sá de Miranda compreendem a crítica acerba de um rol de ilusões, de sortilégios falazes e desnaturadores cujo foco, sem dúvida alguma, em sua dimensão sociopolítica, é constituído pela corte. Aspecto crucial da “Carta a Mem de Sá”, em que explica Sá de Miranda o porquê de se ter retirado para o sossego rústico de suas terras no Minho, a antítese entre o campo e a corte é ainda mais circunstaciadamente tratada na “Carta a António Pereira, senhor de Basto”²⁸: aqui o tópico antes ilustrado pelos ratos do campo e da cidade, de clássica ascendência, se renova e matiza pelo cunho autobiográfico que lhe imprime o poeta.

António Pereira assentou de trasladar-se a Lisboa, de partir “para a corte co’a casa toda”. Sá de Miranda deplora o que não passa, como trata de mostrar em sua carta, de uma ilusão, de uma “esperança” espicaçada pelo fascínio

fraudulento da corte. A plasmação desse ponto de vista resolve-se, conseqüentemente, numa pintura que, se não idealiza a existência rural, a faz sobressair, mediante um enfoque seletivo e por contraste com o ambiente urbano e cortesão, como um reduto seguro e propício à liberdade, à virtude e à espiritualidade, em contato temperante e saudável com a natureza.

A crítica da corte erija várias partes das *Cartas* mirandinas. Um momento memorável é esta passagem da “Carta a el-rei D. João”²⁹:

Homem dum só parecer,
dum só rosto e d’ua fé,
d’antes quebrar que volver,
outra cousa pode ser,
mas de corte homem não é.

Na “Carta a Pero de Carvalho”, consagrada principalmente à increpação da cobiça, da gana oportunista que impele os indivíduos para a corte e na corte encontra os meios mais substanciosos de medrar, assim satiriza Sá de Miranda a transformação dos homens em cortesãos³⁰:

Esta Circes feiticeira
todos os peitos trasanda:
este faz onça ligeira,
lobo outro, qu’à carniça anda,
outro cão que empraza e cheira.

Alguns, papagaios vão,
outr’usso direito em pé,
cad’um de sua feição,
outro, gatinho ermitão,
destes que vem da Guiné.

Irmanadas na perspectiva censória do poeta, a corte e a cobiça são fontes capitais de ilusão e turbulência; aqueles que por seu brilho se deixam embair – “escravos mais que os escravos” – degradam-se moral e espiritualmente³¹:

Cobiça, a de boca aberta!
Isto que te assi parece
e trás que andas tanto alerta,
luz de fora e resplandece,
dentro não há cousa certa.

O juízo e razão ata,
tudo fica escuro e em erro,
às leis e a Deus desacata,
do brando ouro e da prata
faz duras prisões de ferro.

O moralismo mirandino, que se exaspera contra a ambição, a febre arrivista, a existência desespiritualizada, a sofisticação mundana e os excessos suntuários, a crescente mercantilização dos valores e das relações humanas, a desvirtuação das instituições, dispondo a sua temática sobre um contraste crítico entre a base rural e o eixo palaciano, descortina precisamente o seu fundo biográfico na “Carta a António Pereira”.

A vossa fonte tam fria
da Barroca, em julho e agosto
(inda me é presente o gosto),
quam bem que nos i sabia
quanto na mesa era posto!

Alí não mordida a graça,
eram iguais os juízes,

não vinha nada da praça,
ali da vossa cachaça,
ali das vossas perdizes.

Ali das frutas da terra,
que tem cada mês a sua,
colhida em sazão cada ua,
nunca o sabor à cor erra,
nem ao nome de nenhua.

Ó ceas do paraíso,
que nunca o tempo vos vença,
sem fala trocada o riso,
nem carregadas de siso,
nem danadas de licença!

Des i, o gosto chamando
a mores outros sabores,
líamos polos amores
tam bem escritos d'Orlando,
envoltos em tantas flores.

Líamos os *Assolanos*
de Bembo, engenho tam raro
nestes derradeiros anos,
c'os pastores italianos
do bom velho Sanazaro.

Líamos polo alto Lasso
e seu amigo Boscão,
honra d'Espanha que são;

ia-me, meu passo a passo,
aos nossos, que aqui não vão.

Em face da felicidade simples e inteligente assim configurada, Sá de Miranda não pode reagir senão com susto e amargura à defecção de António Pereira (amargura que é tanto a da perda que lhe inflige a partida do amigo quanto a da ilusão perigosa a que ele sucumbe). E a mudança em questão tem ainda, assinala-se, uma dimensão social de peso, mais um motivo, para o poeta, de angústia e de acirrada censura:

Ao Reino cumpre em todo ele
ter a quem o seu mal doa,
não passar tudo a Lisboa,
que é muito o peso, e com ele
mete o barco n'água a proa.

A perspectiva da “Carta António Pereira” é assinaladamente dualista: o elogio da vida rural, de fato, não é senão a contrapartida de um plano que aspira, antes de mais nada, à desmistificação da corte, das miragens que ela irradia. Consoante um esquema retórico simples e efetivo, o pólo rústico apresenta-se concentradamente salutar, na mesma medida em que é nocivo o seu contrário. A crítica, em essência, é a mesma lançada noutras partes da obra mirandina; singulariza-se apenas por surgir aqui mais nuançada e específica. Ligados à corte e ao campo, dois personagens salientam-se, afinal: António Pereira, lamentavelmente iludido, e o próprio Sá de Miranda, inabalável em sua visão desenganada, cáustico em sua mensagem admonitória. Percebe-se também, nesta e no restante das *Cartas* mirandinas, o travo melancólico, o rigor defensivo de quem se sente isolado, marginalizado por um processo que se avoluma inexoravelmente, e que aos olhos do poeta se define, no plano moral, como queda, corrupção, degenerescência. É bem assim, com efeito, que na “Carta a

Manuel Machado de Azevedo”, seu cunhado, aparece o contraste entre o retiro nortenho do autor e Lisboa³²:

No tempo dos reis primeiros
era a corte nestes montes;
vim beber de suas fontes;
que há lá por baixo atoleiros
que não tem barcas nem pontes.

3

Especialmente vinculada a *Os Vilhalpandos* acha-se a écloga *Basto*, uma das produções principais de Sá de Miranda, e, sem dúvida, particularmente estimada do poeta, a julgar pela tenacidade com que tratou de poli-la e emendá-la. Já o assinalava, aliás, Carolina Michaëlis, dando como “prova da importância excepcional que o próprio poeta ligava a esta composição, cheia de íntimas confidências”, o fato de se conhecerem “14 lições dela, mais ou menos variadas”³³. No tocante à datação da écloga, tem-na Carolina Michaëlis por anterior a 1536, “escrita, segundo todas as probabilidades, pouco depois da retirada da corte”; deve-se fazer notar, porém, que o afã de reescrita e revisão estende a composição do texto, afinal, por um período presumivelmente largo, não passível, contudo, de ser determinado. Tem a écloga – pondera Carolina Michaëlis – “importância especial como manifesto da nova vida serena e constante de Miranda e do pesar, ainda não extinto, elo sacrifício a que foi obrigado, deixando a corte e trocando assim os risco, mais também a glória da vida ativa, conforme a exigia o século, com a paz e o ócio da vida contemplativa. É evidente que o coração do poeta ainda sangrava das últimas feridas; contudo já sentimos neste diálogo a fina ironia horaciana em que o seu levantado espírito desabafa antigas ilusões, e que mais apurada ainda se revela nas suas *Sátiras* ou *Cartas*”³⁴. O

parentesco da écloga com as *Cartas* – as cartas em redondilhas – é óbvio; em 1626, aliás, foram a *Basto* e várias das *Cartas* reunidas, sob o título de *Sátiras*, num volume publicado do Porto; embora menos evidente, também significativo é o modo como se aparentam o diálogo entre Gil e Bieito e *Os Vilhalpandos*, compostos quando a contenda dos pastores, se é de aceitar a datação aventada por Carolina Michaëlis, já se tornara um objeto recorrente da insatisfação ou obsessão estilística de Sá de Miranda.

Gil é o indivíduo escarmentado, escape de sucessivos riscos e reveses, que escolhe a solidão, a vida retirada e erradia, por causa das amarguras e decepções que sofreu. Sua postura atual é uma conseqüência, essencialmente, do desengano: “som farto, que era faminto”³⁵. A esse respeito, já a introdução da écloga adiantava³⁶:

O bom Gil, sendo mais moço,
muita da terra correrá;
passa um, para outro alvoroço;
o seu fardel ao pescoço
por bom parceiro escolherá.

Ora ele assi pastor sendo,
se primeiro estava mal,
foi apalpando, foi vendo
antre nós que era outro tal;
também se foi delambendo.
Ua vez lama, outra pó,
sempre te achas achacado.
Inda deu mais outro voo:
por melhor houve anda soo
que assi mal acompanhado.

Bieito é o amigo prestimoso que o procura entender, não se coibindo de referir a estranheza e as censuras que sua conduta tem provocado, e que o procura aconselhar. Em face da postura inconformada de Gil, de sua rejeição da realidade circunstante, a atitude personificada por Bieito distingue-se pelo timbre timorato, acomodatório, contemporizador; Gil, em sua indignação desiludida, tornou-se uma espécie de eremita; Bieito faz o tipo gregário, que se pauta pela bitola coletiva: “anda por onde o carro anda”, recomenda Bieito; “não hás de mudar o mundo, / por mais razões que despendas”³⁷.

Em *Basto* como no grosso das *Cartas*, o contexto social da existência evoca incisivamente o tópico do *desconcerto do mundo*. Martin Moia, trovador do século XIII, deixou-nos num de seus cantares um quadro de descalabro moral e desarranjo opressivo, em que é, aliás, imperativa a lisonja e qualquer discordância está prosrita, que consoa expressivamente com o mundo de que entendeu de arredar-se o Gil mirandino³⁸:

Em muito andando cheguei a logar
u lealdade, nem manha, nem sém,
nem crezeria nom vejo preçar;
nem pod'om'i de senhor gãar rem
se nom loar quanto lh'i vir fazer,
e lousinhar, e rem nom lhi dizer,
pero lhi veja o sal semear.

E quem ali, com'eu cheguei, chegar
sem mentir, e nom tener mal por bem,
quitar-s'á ém, com'eu vi mim quitar,
mais nom come s'ém vi quitar alguém
(nem quem nem como nom quero dizer);
e vi alhur quem mentiral seer
nom quer nem pode, nem bom prez leixar.

Trata-se, com efeito, da mesma tmpera com que S de Miranda faz exprimir-se o seu pastor³⁹:

Pera o mal que te acontece
buscas o amo: ora o sono,
ora al que nunca falece;
ao trosquear achas dono,
s pressas no te conhece.
Tudo lhes o demo deu,
t razes ms que nos do;
quando te ho mester, s seu;
quando os hs mester, s teu,
que no tens amos ento.

Essa vez que saem rua
estremece toda a aldea;
eles bebem, homem sua;
di-lhes pouco a dor alhea,
querem que nos doa a sua.
Inda que o dano em grosso,
fora de dissimular
no mais, mas nisto no posso:
o entendimento que nosso,
no no-lo querem deixar.

Polo qual c'o meu fardel
fugi das vossas aldeas;
no trago nos beios mel,
nunca fui cresta-colmeas,
nem posso ser ministrel.
A saudade no se estrece,

mas caiu-me um coração
em sorte, que muito empece:
outro senhor não conhece,
somente a boa razão.

Num mundo desfigurado pela desigualdade, a prepotência, o desmando, a desrazão, Gil torna-se um crítico solitário e desabusado do desconcerto hegemônico, o que o fez trocar a sociedade – corrupta e má – pela natureza – harmoniosa e benigna. Essa opção não tem contudo um valor absoluto; ela apresenta-se como decisão individual e circunstancialmente motivada. É “porque o tempo fez abalo”, como frisa o pastor, “e somos em forte ensejo”⁴⁰, isto é, por se ter defrontado sucessivamente com o malogro de suas esperanças, desbaratadas pela conjuntura em que lhe foi dado viver, que o nosso “homem voluntário” sente-se impelido para a existência que ficou sendo a sua. “Bem digo que a verdade era / ir pelo fio da gente”⁴¹ – assinala Gil; na esteira dessa verdade, entretanto, o viandante “passa um, passa outro alvoroço”⁴²; noutras palavras, “ua vez lama, outra pó, / sempre te achas achacado”⁴³; em resumo, “também cá como lá / fadas há”⁴⁴: a cada passo o defronta a desilusão, repetem os empecos e amarguras. Há um epigrama de Paladas, poeta alexandrino do século IV D.C., que faz sentir, no descabro a que se reporta, uma solidão como a do nosso pastor⁴⁵:

Acaso estamos mortos e só aparentamos
estar vivos, nós gregos caídos em desgraça,
que imaginamos a vida semelhante a um sonho,
ou estamos vivos e foi a vida que morreu?

Por motivos diversos, tornaram-se ambos, o poeta desse epigrama e o pastor mirandino, estranhos ao mundo, ou o mundo tornou-se-lhes estranho.

Força é assinalar, por outro lado, que a solidão, que é principalmente um meio de eludir uma conjuntura inóspita e insidiosa, não exclui a amizade:

Aqui por estes abrigos
(os mais debates deixemos)
virão ver-me os bons amigos;
ao sol nos entenderemos
falando em tempos antigos.

Tópico central da épica epicurista, temperado em Sá de Miranda pela caridade cristã, a amizade distingue-se essencialmente por ser avessa a todo tipo de sujeição; só pode produzir-se e perdurar onde a igualdade informe a solicitude recíproca. É a amizade genuína, radicada na sobriedade aconchegante da natureza, que se reporta este passo emotivo da “Carta a António Pereira”⁴⁶:

A vossa fonte tam fria
da Barroca, em julho e agosto
(inda me é presente o gosto),
quam bem que nos i sabia
quanto na mesa era posto!

Alí não mordida a graça,
eram iguais os juízes,
não vinha nada da praça,
ali da vossa cachaça,
ali das vossas perdizes.

Ali das frutas da terra,
que tem cada mês a sua,
colhida em sazão cada ua,
nunca o sabor à cor erra,
nem ao nome de nenhua.

Ó ceas do paraíso,

que nunca o tempo vos vença,
sem fala trocada o riso,
nem carregadas de siso,
nem danadas de licença!

Note-se como sublinha o poeta, nessas “ceas do paraíso”, que “eram iguais os juízes”, isto é, não havia prerrogativas e títulos discriminando os convivas. Essa igualdade amistosa, sóbria e serena, em meio à natureza, que entretece os indivíduos e lhes conserva incólume a independência recíproca, é o ideal comunitário de Sá de Miranda, ao mesmo tempo embebido de unção evangélica e remanescente do ideal epicurista⁴⁷.

Um dos aspectos essenciais do texto de Sá de Miranda é a individuação intelectual e moral de seu protagonista problemático, de resto acentuada pelo contraste com o companheiro gregário e resignado.

No plano moral, tem o indivíduo de constituir seu próprio valor, de fazer-se meritório por sua própria ação, ao invés de simplesmente arrimar-se a qualquer fator extrínseco de valorização – a ascendência, por exemplo; virtude e mérito são, em substância, qualidades do comportamento individual. Gil é enfático a esse respeito⁴⁸:

Olha se a razão con crude:
és doente, teu pai não;
digo outro tal da virtude.
Pola ventura és tu são
porque teu pai tem saúde?

Em resumo:

Cumpra a cada um que arribe
per si, se desejas honra:
não te abasta: donos tive,

que quem como eles não vive,
tanto mais sua desonra.

Quer dizer: não basta ter paz, fazer alarde de um nome ilustre, se por si não se põe o indivíduo no mesmo patamar dos antepassados.

De igual modo, não é próprio do homem acolher-se à verdade por meio da mera adesão consuetudinária, coletiva e automática; é por intermédio da experiência pessoal, da aptidão pessoal de compreender e de julgar que a afirmação da verdade se torna autêntica, que um ponto de vista adquire consistência genuína. Há, evidentemente, dimensões da verdade que transcendem os limites da nossa razão; na esfera em que lhe é possível, no entanto, exercer-se legitimamente, o exercício da razão é característica irreduzível da dignidade humana. Por isso protesta o pastor mirandino: “o entendimento que é nosso, / não no-lo querem deixar”⁴⁹. E tanto é nosso o entendimento quanto o objeto a que ele se aplica: a vivência do mundo, a experiência da vida; com efeito, “o que não espermentares”, sublinha Gil, “não cuides que o sabes bem”⁵⁰; as conclusões que ele nos propicia serão assim substantivas e lúcidas.

Cabe, neste passo, recordar o diálogo entre Mário e Pompónio, ao fim da cena de abertura de *Os Vilhalpandos*, acerca da paixão desmedida a que anda subjugado Cesarião. Se o que se almeja é reaviá-lo de modo verdadeiro e permanente, forçoso será – opina Mário – que o pai se abstenha de impor simplesmente ao filho o seu propósito; o certo seria, ao contrário, fazê-lo reconhecer lucidamente a verdade desse propósito⁵¹.

Experiência, desengano e solidão perfazem, criticamente, a trajetória existencial do pastor Gil; a Cesarião, por seu turno, a experiência e o desengano reconduzem, ao cabo da crise iniciática da paixão, ao aprisco paterno. Conclusões divergentes, mas idêntico o processo por que se opera o desenlace, alicerçado na autonomia da razão e na maturidade do caráter.

NOTAS

¹ Giovanni Boccaccio, *Decameron*, p. 41.

² Gil Vicente, *Obras completas* (ed. de Álvaro Júlio da Costa Pimpão), p. 131. Fiz umas poucas emendas ao texto de Pimpão, e atualizei-lhe a grafia.

³ Sá de Miranda, *Obras completas*, vol. II, p. 190.

⁴ *O humanismo do Renascimento*, p.130.

⁵ Sá de Miranda, *Obras completas*, vol. II, p. 183.

⁶ *Ib.*

⁷ *Ib.*, p. 189.

⁸ *Ib.*, p. 190.

⁹ *Ib.*

¹⁰ *Ib.*, p. 192.

¹¹ *Ib.*

¹² *Ib.*, p. 193.

¹³ *Ib.*, p. 197.

¹⁴ *Ib.*, p. 245.

¹⁵ *Ib.*, pp. 99-107.

¹⁶ *Ib.*, p. 102.

¹⁷ *Ib.*, p. 106.

¹⁸ *Ib.*, p. 199.

¹⁹ *Ib.*

²⁰ *Ib.* *Reveso* está “talvez por *renego*”, anota R. Lapa.

²¹ *Ib.*, pp. 200-201.

²² *Ib.*, p. 204.

²³ *Ib.*, p. 214

²⁴ “Lors de l’exposé de Cambridge, Edmund Leach généralisa mës observations, faisant valoir que, dans nombre de sociétés, quand on avait à traverser un *rite de passage* le contraste entre *l’avant* et *l’après* était violemment souligné: c’est au moment de devenir dës hommes que lës garçons s’habillent em filles”. Pierre Vidal-Naquet, “Retour au chasseur noir”. In: J. - P. Vernant e P. Vidal-Naquet, *La*

Grèce ancienne, 3 (*Rites de passages et transgressions*), Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 218.

²⁵ *Obras completas*, vol. II, pp. 71-83.

²⁶ *Ib.*, p. 72.

²⁷ *Ib.* No mesmo sentido refere-se Sá de Miranda, nas duas estrofes seguintes, a Faetonte e Ícaro.

²⁸ *Ib.*, pp. 83-99.

²⁹ *Ib.*, p. 39.

³⁰ *Ib.*, p. 68.

³¹ *Ib.*, p. 63.

³² *Ib.*, p. 115.

³³ Sá de Miranda, *Poesias*, p. 774.

³⁴ *Ib.*

³⁵ *Obras completas*, vol. II, p. 155.

³⁶ *Ib.*, pp. 141-142.

³⁷ *Ib.*, pp. 148 e 153.

³⁸ Dou duas das três estrofes da cantiga; o texto é o fixado por Luciana Stegagno Picchio (*apud* Elsa Gonçalves e Maria Ana Ramos, *A lírica galego-portuguesa*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1983, p. 250.).

³⁹ *Obras completas*, vol. I, pp. 151-152.

⁴⁰ *Ib.*, p. 154.

⁴¹ *Ib.*

⁴² *Ib.*, p. 141.

⁴³ *Ib.*, p. 142.

⁴⁴ *Ib.*, p. 150.

⁴⁵ Tradução de José Paulo Paes: Paladas de Alexandria, *Epigramas*, São Paulo, Nova Alexandria, 1992, p. 71.

⁴⁶ *Obras completas*, vol. II, p. 88.

⁴⁷ “Epicuro não espera realmente da sociedade mesma um remédio aos males que ela propaga e que só sua simples existência suscita. Pois a sociedade não multiplica apenas as ocasiões de encontro e, daí, de conflito; substituindo a

civilização à natureza, ela cria no indivíduo necessidades novas, gosto do luxo, fomes e sedes específicas, conformismos sociais, em suma, todos esses desejos que Epicuro desqualificou como não-naturais e não-necessários. Para além dos sortilégios da civilização, o epicurismo nos convida a uma volta à natureza, às alegrias (sem mistura) de uma vida simples e frugal” (Pierre Aubenque. *In*: François Châtelet (dir.), *História da Filosofia*, Rio de Janeiro, Zahar, 1973, vol. I, p.190). Ainda sobre o ideal de vida epicurista, escreve Christopher Rowe: “o bem supremo, ao que parece, consiste em apartar-se o mais possível das agitações da vida e em satisfazer as necessidades fundamentais de maneira simples e sossegada. Mas no modo de vida epicurista descobre-se um aspecto um pouco mais positivo: é o valor atribuído à amizade” (*Introducción a la ética griega*, 2. ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 223).

⁴⁸ *Obras completas*, vol. I, pp. 155-156.

⁴⁹ *Ib.*, p. 151.

⁵⁰ *Ib.*, p. 150.

⁵¹ *Obras completas*, vol. II, p. 186.

APÊNDICE

SÁ DE MIRANDA: LEITURA DA "CARTA A EL-REI D. JOÃO"¹

1

O modo por que Sá de Miranda assimila o gênero epistolar, de extração horaciana, denota, já na estrutura versificatória de suas cartas, escritas quase todas em molde heptassilábico – em "medida velha" –, um conceito de *imitatio* que, para além da submissão ao modelo, visa a sua adaptação ou renovação. O autor mostra-se atento ao que, na fôrma epistolar, é caracteristicamente uma abertura ou tendência para a atualização e especificação temática, traço inerente à sua natureza coloquial, potencialmente interlocutiva, solicitadora, enfim, de um destinatário explícito. A isso a opção pela "medida velha" ajunta o intuito de compatibilizar o molde versificatório com a matéria própria, coeva, a que o texto se aplica, e sobretudo com a postura fundamental que diante dela o poeta assume: à *persona* do "guarda-cabras" da "Carta a el-rei D. João", por exemplo, nada de fato é mais apropriado do que a tradicional redondilha.

De par com a filiação à matriz epistolar, sinalizada aliás por uma precisa referência, na abertura, a uma das epístolas de Horácio (livro II, 1), a "Carta a D. João" manifesta uma inclinação satírica palpável, de modo que o designativo *carta* não lhe cabe menos que o que a vincula ao âmbito satírico. A indicação, de resto, não é nova: em 1626, com efeito, cinco das cartas (entre as quais esta) e algumas éclogas mirandinas foram publicadas sob o título de *Sátiras*, título que afirma o editor ter encontrado no manuscrito em que se baseou². E se atentarmos, afinal,

¹Francisco de Sá de Miranda, *Obras completas* (ed. de Rodrigues Lapa), vol. II, pp. 35-51.

²"No original donde estas obras se tiraram, em lugar da palavra *carta*, com que vulgarmente se escreviam, estava posto *sátira*, e parece que lhe convém o nome (...). Assim que de qualquer modo que se tome a palavra, *sátira* convém em todo o rigor a estes versos de Francisco de Sá, pois com tamanha variedade e abundância repreende e discursa em várias matérias, temperando tudo com a graça e agudeza de seu engenho" (*Sátiras* de Francisco de Sá de Miranda, impressas no Porto por João Rodriguez, 1626 – segundo a ed. fac-similada de O Mundo do Livro, Lisboa, 1958). Procedi à atualização ortográfica do excerto citado. Sobre a têmpera satírica mirandina, escreve Luís de Sousa Rebelo: "O tom

em que, como acentua Rebecca Catz, "no consenso geral dos críticos literários, o conteúdo e o espírito orientador da sátira é a crítica, sendo o seu propósito o de reformar"³, teremos de assentir em que não faltam conteúdo e propósito satíricos às cartas de Sá de Miranda.

Recortadas em sua articulação ideativa, na "Carta a D. João" podem distinguir-se, além de um preâmbulo abrangendo as seis primeiras estrofes, cinco partes: I, estrofes 7-17; II, 18-28; III, 29-49 (passível de subdividir-se em dois momentos: 29-43, 44-49); IV, 50-67; V, 68-79.

A epístola aborda uma questão de peso: a efetivação da justiça no governo do Estado (propósito que implica, concomitantemente, a denúncia de como a injustiça nele se infiltra e se propaga). O tema da ação governativa não se demora, em Sá de Miranda, em nada que não tenha um cunho prontamente pragmático: o poeta se atribui uma tarefa didática, o tipo de qualificação de um conselheiro, com um agudo pendor para a crítica do contexto político e social. Não há nisso coisa alguma de estranhar: toda uma tradição lhe faculta tal gênero de atitude; radicando-a na fidelidade ao soberano, no interesse da coisa pública, no zelo da justiça, Sá de Miranda a perfilha e compartilha com seus contemporâneos.

De fato, tal postura foi profusamente cultivada pelos humanistas do Renascimento, unânimes em proclamar o alcance e gravidade de sua meta. "Todos eles" – esclarece Quentin Skinner – "sustentam com freqüência que qualquer homem culto, ao servir de conselheiro ao príncipe, estará cumprindo um serviço da mais alta importância pública, pois assim favorecerá a 'boa ordenação' da monarquia, e portanto ajudará a preservar a melhor forma possível de república"⁴.

De mais a mais, a "Carta a D. João", começando com uma referência aos versos iniciais de uma das epístolas de Horácio, respalda a iniciativa do autor com a evocação do poeta latino e com o exemplo (a exemplaridade do passado é

satírico do poeta é cortante, e a sua voz troa com uma aspereza de terrantês" (*A tradição clássica na literatura portuguesa*. Lisboa: Horizonte, 1982. p. 148).

³ CATZ, Rebecca. *A sátira social de Fernão Mendes Pinto*. Lisboa: Prelo, 1978. p. 108.

⁴ SKINNER, Quentin. *As fundações do pensamento político moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 238.

capital) de seu relacionamento com o imperador (Otávio, a quem a epístola de Horácio foi endereçada).

Uma aparente incongruência, entretanto, aflora aqui: como se explica que o autor que principia seu texto espelhando-se em Horácio se apresente, no fim, como um simples "guarda-cabras"⁵? A impressão de paradoxo se desfaz, porém, quando se atenta em que a *persona* do guarda-cabras é a antítese não da figura do poeta, nimbado pela invocação horaciana, mas da do cortesão, que a carta caracteriza com implacável causticidade. Símbolo de probidade e singeleza, o guarda-cabras representa a dimensão moral do autor.

O ponto de vista pragmático da carta exprime-se na plasmação dinâmica de seu tema: a vigência e eficácia da justiça é um ideal que aparece nela confinado ao conflito, a uma espécie inevitável de guerra. Esse modo de ver a interação do real e do ideal no plano histórico evidencia-se, de resto, na índole predominantemente violenta da imagética do poema, frisada e analisada com precisão por T. F. Earle, para quem "a violência é a chave da imagética de Sá de Miranda", sintoma, enfim, de uma visão radicalmente sombria e desenganada das relações sociais⁶.

Justiça e cobiça: é mediante o confronto dessas forças que o poeta articula o seu propósito expressivo. Ambas as palavras-chave encontram-se sublinhadas no prólogo; emparelhando-as pela rima, o autor faz ressaltar, por intermédio da paridade fônica, a incompatibilidade semântica que elas protagonizam:

Onde há homens há cobiça;
cá e lá tudo ela empeça,
se a santa, igual justiça
não corta, ou não desemeça
o que a má malícia enliça⁷.

⁵ "Carta a el-rei D. João", estrofe 78.

⁶ EARLE, T. F. *Tema e imagem na poesia de Sá de Miranda*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985. p. 112.

⁷ "Carta a el-rei D. João", estrofe 4.

Desse modo confrontadas, a justiça e a cobiça parecem converter-se nos hemisférios do espaço ético global da ação política. Definidas pela efetividade de seu antagonismo, preside cada uma delas uma área semântica própria, de amplo alcance. A dimensão significativa de tais conceitos está pois condicionada à tessitura conceptual do poema, onde a sinonímia e a antonímia contextual lhes conferem uma peculiar amplitude. É traço inerente a todo discurso – mas a nenhum outro, por certo, tão intrínseca e acentuadamente quanto ao discurso poético – a potenciação semântica dos signos que entretece. Tal por exemplo, na estrofe citada acima, o que acontece à *cobiça*, que, sinonimizada com *malícia*, se torna uma espécie de antônimo de *justiça*.

Multívoco, pois, é o alcance da cobiça, e para entender-lhe a irradiação deve-se voltar ao começo da estrofe há pouco citada – ao verso que se projeta, tétrico, sobre todo o poema: "Onde há homens há cobiça". O que aí se enuncia é uma determinação necessária da convivência social: a coexistência humana, ao invés de suscitar, em suma, a ação solidária, o acordo equilibrado das individualidades, fomenta o egocentrismo e todo o potencial de conflito e convulsão que lhe é inerente. A estrutura social comporta, cravada em seu próprio cerne, uma possibilidade de exorbitância e desagregação, e é para seu combate e seu controle que o poeta recomenda o exercício drástico do poder central – vale dizer, da *justiça*.

A alusão horaciana por onde começa a carta a D. João encerra ainda um sentido que não foi explicitado, e que pertence ao plano conceitual da justiça: se a invocação de Horácio inflete sobre o próprio poeta, a de Augusto (que lhe está associada) recai conseqüentemente sobre o rei português, sugerindo um modelo que a ele adapta, por sinal, de forma ambivalente: enquanto referência encomiástica e, ao mesmo tempo, como advertência crítica.

Esse vinco polissêmico está lapidarmente cifrado na apóstrofe inicial: "Rei de muitos reis" ⁸. Em sua acepção imediata – que a estrofe seguinte prudentemente sublinha –, a apóstrofe aponta para a glória do rei cuja autoridade se estende por uma vasta parte do planeta, rei que diversos reinos avassala. Há,

⁸ *Ib.*, estrofe 1.

no entanto, um propósito latente – agudamente irônico – na expressão, mas que só mais tarde se tornará perceptível, como uma virtualidade semântica que o poeta fosse aos poucos revelando: "rei de muitos reis" é também aquele que, por fatores que vão desde a impostura interesseira e perversa dos conselheiros e validos até os desmandos dos agentes administrativos, não tem mais o exercício efetivo da totalidade do poder, e que assim o compartilha, sem o saber, com outros tantos "reis", mascarados de súditos leais. Mescla sutil de encômio e crítica, a apóstrofe mirandina evoca, a um só tempo, a vastidão e a contração do poder real. É a situação anômala e nociva contra a qual o poeta tentará acautelar D. João ao longo de toda a carta.

Descobre-se, então, o sentido subjacente que há na referência tácita a Augusto: o destinatário da epístola horaciana é um dos marcos, em nosso texto, de uma série paradigmática que inclui também, caldeados numa imagem culminante da realeza, Alexandre Magno, César e Davi. "Um homem prudente" – afirma Maquiavel, repetindo, aliás, um juízo corrente entre seus contemporâneos – "deve sempre seguir os caminhos abertos pelos grandes homens e espelhar-se nos que foram excelentes"⁹. Ter levado inteiramente a efeito o seu poder é o que antes de mais nada confere, na carta mirandina, exemplaridade histórica aos soberanos nela citados..

Semelhante defesa da concentração do poder fundamenta-se em que, para Sá de Miranda, sem o domínio global da ação governativa não se pode fazer vingar plenamente a justiça. O poeta liga, em suma, a universalidade da justiça à unicidade do poder. "Justo e poderoso rei"¹⁰: ao dirigir-se desse modo a D. João, o autor não está apenas celebrando a justiça e poder do monarca, mas ao mesmo tempo – segundo o registro polissêmico instaurado desde o início – advertindo-o de que o alcance da justiça está condicionado ao do poder e lhe indicando, no fundo, algo como a fratura do poder por uma secreta proliferação de "reis" em Portugal.

⁹ MAQUIAVEL, Nicolau. *O príncipe*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 23.

¹⁰ "Carta a el-rei D. João", estrofe 4.

Ação centrífuga, a da cobiça; centrípeta, a da justiça: a dinâmica dessa antinomia, contextura temática da carta, é exposta pelo prólogo mediante as imagens (a concreção plástica do discurso é talvez o traço estilístico mais notável do poema) do *enredar* e do seu antídoto, *cortar* ou *desenredar*. Observe-se que a prioridade é do cortar – rigor e prontidão – e que seu endosso arquetípico procede de Alexandre Magno (estrofe 5). Quanto ao sentido perverso do *enredar*, surge ele magistralmente materializado na textura fônica do verso "o que a má malícia enliça", onde *malícia* avulta como uma sùmula sonora de *má* e *enliça*; o seu cunho insidioso, outrossim, exprime-se engenhosamente na antanáclase entre *nós* (substantivo) e *nós* (pronome): a igualdade aparente dos significantes sugere, com efeito, a prática do mascaramento que, como se verá adiante, é uma das estratégias preferenciais da cobiça¹¹.

A via oblíqua ou elusiva por que às vezes envereda, como acabamos de ver, o discurso mirandino vem assinalada – de forma sintomaticamente ambígua – no fecho do prólogo (estrofe 6):

Ora eu que, respeito havendo
ao tempo mais que ao estilo,
irei fugindo ao que entendo,
farei como os cães do Nilo,
que correm e vão bebendo.

O sentido prontamente apreensível dessa quintilha remete-nos ao início da carta e aos versos de Horácio aí evocados: o missivista obriga-se a ser breve para poupar o precioso tempo de seu destinatário. A alusão, no entanto, àquilo por que não podem dessedentar-se descansadamente os cães do Nilo – porque então seriam devorados pelos crocodilos – insinua uma explicação paralela, que não se restringe ao tempo do soberano mas se reporta às coordenadas do momento político: o poeta está, em suma, ciente de que seu intuito crítico e sua postura ideológica o colocarão sob a mira de poderosos desafetos. António Ferreira, que

¹¹ Estou referindo-me às estrofes 3 e 4 da carta.

se cartear com Miranda e que o tinha declaradamente por mestre – "Mestre das Musas, mestre da virtude"¹² –, deu-nos um testemunho impressionante, numa carta a Diogo Bernardes¹³, do clima sinistro, de insegurança e ameaça, que ronda os intelectuais de seu tempo – nomeadamente os de inspiração humanista –, e que não será por certo inoportuno recordar aqui:

Como um juízo queres que sojeito
Vive a tantos juízos, se não guarde
De tanto riso e rosto contrafeito?
Quanto em mim mais das Musas o fogo arde,
Tanto trabalho mais por apagá-lo;
Quanto o silêncio val, sabe-se tarde.
A medo vivo, a medo escrevo e falo;
Hei medo do que falo só comigo;
Mas inda a medo cuido, a medo calo.
Encontro a cada passo c'um imigo
De todo bom esprito; este me faz
Temer-me de mim mesmo, e do amigo.
Tais novidades este tempo traz,
Qu' é necessário fingir pouco siso,
Se queres vida ter, se queres paz.

Tanto como Ferreira, Sá de Miranda sabe que é em águas repletas de perigos que terá de saciar a sede de sua poesia.

2

¹² "Carta IX, a Francisco de Sá de Miranda" (in *Poemas lusitanos*, Lisboa, Sá da Costa, vol. II, 1940, p. 164).

¹³ "Carta XII, a Diogo Bernardes" (*ib.*, p. 102-103).

Como foi acima explicitado, a efetivação cabal da justiça está condicionada à supremacia irrestrita do monarca. Nada então mais congruente que a primeira parte do poema, rigoroso em sua estruturação total, fosse consagrada à justificação e exaltação da monarquia.

O princípio monárquico é sagrado; provam-no o dogma monoteísta e o fato de Cristo ter-se proclamado rei na cruz¹⁴. A monarquia incorpora assim a única – é o que o texto nos sugere – forma genuína de governo, e a singularidade do monarca o aproxima do divino.

Sobre sagrada, a monarquia é natural, o que se mostra mediante certos recortes da realidade orgânica, cósmica, histórica e animal, consoante a procedência das imagens em que a argumentação se articula.

A metáfora orgânica que representa a relação do rei com o reino como a da cabeça com o corpo¹⁵, classificada pelo poeta entre as "razões velhas" – formas tradicionais de legitimação – do poder real, remonta à concepção feudal que assimila a sociedade ao corpo humano, e que R. H. Tawney assim resume¹⁶: "A sociedade, como o corpo humano, é um organismo composto de diferentes membros. Cada membro tem a sua própria função, a oração, ou a defesa, ou o comércio, ou o cultivo do solo. Cada um deve receber os meios condizentes com a sua posição e não deve reivindicar nada além disso. Dentro das classes deve haver igualdade; se alguém toma para si a subsistência de dois, o seu vizinho não terá o suficiente. Entre as classes deve haver desigualdade, pois de outro modo uma classe não pode executar sua função, ou – pensamento estranho para nós – gozar de seus direitos. Camponeses não devem tentar prejudicar seus superiores. Senhores não devem despojar camponeses. Artífices e mercadores devem receber aquilo que os sustentará em suas ocupações, e não mais". A um só tempo – frisa Tawney – "repressiva e protetora"¹⁷, essa forma de racionalização da desigualdade mediante a naturalização analógica do social é amiúde invocada, em meio aos transe econômicos, "para censurar a extorsão e a dissensão com uma

¹⁴ "Carta a el-rei D. João", estrofes 7, 11 e 17.

¹⁵ *Ib.*, estrofes 8 e 12.

¹⁶ TAWNEY, R. H. *A religião e o surgimento do capitalismo*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 37-38.

¹⁷ *Ib.*, p. 38.

doutrina elevada de solidariedade"¹⁸, e constitui, na maneira por que exposta acima, um dos avatares da concepção trifuncional da sociedade que, segundo Georges Duby, enceta a sua vigência medieval no século XI, através de formulações como esta: "Tripla é pois a casa de Deus que se crê una: embaixo, uns rezam (*orant*), outros combatem (*pugnant*), outros ainda trabalham (*laborant*); os três grupos estão juntos e não suportam ser separados; de forma que sobre a função (*officium*) de um repousam os trabalhos (*opera*) dos outros dois, todos por sua vez entreadjudando-se"¹⁹. Fórmula, enfim, que se resolve numa – comenta Duby – "figura triangular sobre a qual (...) se construiu o sonho de uma sociedade una e trina como a divindade que a criou e a julgará, no seio da qual a troca de serviços mútuos (...) leva à unanimidade a diversidade das ações humanas"²⁰.

Na *Farsa dos almocreves*, de Gil Vicente, a figuração do social como escalonamento de funções correlatas exprime o ideal que opera, reflexa e fundamentalmente, a evidenciação do *mundo às avessas* que o auto satiriza:

Mais fermoso está ao vilão
mau burel, que bom frisado,
e romper matos maninhos;
e ao fidalgo de nação
ter quatro homens de recado,
e leixar lavrar ratinhos.
Que em Frandes e Alemanha,
em toda França e Veneza,
que vivem per siso e manha,
por não viver em tristeza,

não é como nesta terra;
porque o filho do lavrador
casa lá com lavradora,

¹⁸ *Ib.*, p. 37.

¹⁹ DUBY, Georges. *As três ordens ou o imaginário do feudalismo*. Lisboa: Estampa, 1982. p. 16-17.

²⁰ *Ib.*, p. 17.

e nunca sobem mais nada;
e o filho do broslador
casa com a brosladora:
isto per lei ordenada.
E os fidalgos de casta
servem os reis e altos senhores,
de tudo sem presunção,
tão chãos, que pouco lhes basta.
E os filhos dos lavradores
pera todos lavram pão²¹.

O mesmo tópico, em posição igualmente axial na estrutura ideológica da peça, reaparece na *Romagem de agravados*: : "Porque há i tantos agravados", pergunta Dorósia, "mais agora que soía?", e responde Domicília²²:

Porque nos tempos passados
todos eram compassados,
e ninguém se desmedia.

Mas a presunção isenta,
que cresceu em demasia,
criou tanta fantesia,
que ninguém não se contenta
da maneira que soía.
Tudo vai fora de termos,
deu o ar na recovagem.

À *presunção* e à *fantesia*, forças eversivas, lançando os indivíduos para além dos limites que lhes foram prescritos, e equiparáveis, em certa medida, à

²¹ VICENTE, Gil. *Obras completas*. Coordenação do texto, introdução, notas e glossário de Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Porto: Civilização, 1979. p. 449. Modernizei a grafia do texto.

²² *Ib.*, p. 335.

hybris trágica, pode decerto comparar-se a *cobiça* tal como a carta mirandina a configura: fator de descarrilhamento e ruptura da ordem social. A isso, porém, voltaremos adiante. O que por ora importa assinalar é a forma categoricamente dicotômica por que Sá de Miranda utiliza a metáfora corpórea como representação política do social: "sem cabeça, o corpo é vão", "a cabeça os membros manda". Realçando a transcendência do poder real, o ideal governativo assim configurado, ao mesmo tempo repressivo e protetor, expressamente infenso à extorsão e à dissensão, é tão natural, segundo a perspectiva mirandina, quanto, de fato, a inerência da cobiça à vida em sociedade. Deve-se sublinhar, porém, que nos versos mirandinos não é a postulação de solidariedade que ressalta, mas a de centralização enérgica do poder.

À abonação histórica recorre ainda Sá de Miranda neste passo, aduzindo os exemplos de César e Davi (estrofes 9-10 e 15-16): procedimento basilar entre os humanistas, para os quais – afirma Quentin Skinner – "a chave para a sabedoria política assenta numa compreensão adequada do passado"²³. Acorrer-se desse modo ao passado é, para Sá de Miranda, como antes indiquei, um dispositivo retórico e didático: exaltação analógica do rei, ilustração e abono dos próprios pontos de vista, exemplificação admoestatória.

De idêntica índole é o recurso à exemplificação de procedência zoológica: as abelhas, o leão "entre a gente montesinha", a águia em meio a todas as espécies de aves (estrofes 12, 13 e 14), sobre demonstrarem a validade do princípio monárquico, revelam modelarmente as próprias virtudes. À mesma ordem de exemplificação, ao mesmo intuito exortativo se prende, por sinal, esta advertência de Maquiavel: "Visto que um príncipe, se necessário, precisa saber usar bem a natureza animal, deve escolher a raposa e o leão, porque o leão não tem defesa contra os laços, nem a raposa contra os lobos. Precisa, portanto, ser raposa para conhecer os laços e leão para aterrorizar os lobos"²⁴. Ao soberano empenhado em cortar ou desatar os nós ou os laços da cobiça tornam-se

²³ *Op. cit.*, p. 239.

²⁴ *Op. cit.*, p. 84.

imprescindíveis – ensina a carta mirandina – a força do leão, a agilidade e a aptidão visual da águia.

Não nos esqueçamos, contudo, das abelhas. Somente um verso lhes dedica Sá de Miranda, evocação pontual que não me parece implausível vincular ao livro IV das *Geórgicas*, onde Virgílio demoradamente discorre sobre elas. Para além do que concerne à organização das abelhas em torno de seu rei, o texto virgiliano compreende algumas indicações que se renovam no contexto ideativo da carta mirandina. Uma delas assevera que não deve subsistir senão um rei em cada colméia²⁵, princípio que em nosso poema se traduz numa convicção peremptória (estrofe 11):

certa a queda e a fim tem
o reino onde há rei segundo.

A advertência é crucial, e lança uma luz retroativa sobre a fórmula aparentemente laudatória com que o poema principia. Outra passagem das *Geórgicas* que ressoa em nosso poeta é aquela em que, ao referir a lealdade positivamente heróica que liga as abelhas a seu rei, Virgílio descreve o descalabro em que se lhes converte a morte do rei²⁶. A própria coesão do grupo então se desmantela: tudo se rompe, e a vida, antes operosamente sistemática, se dilui no caos. De resto, o mesmo colapso para onde aponta, implicitamente, a fórmula que afirma: "sem cabeça, o corpo é vão".

3

O imperativo da plena efetivação da soberania, isto é, da centralização cabal, tão ampla e rija quanto possível, do poder, é o meio de fazer frente à

²⁵ *Geórgicas*, livro IV, vv. 88-90.

²⁶ Livro IV, vv. 210-218.

infatigável virulência da cobiça. Engenhosamente embebida na trama polissêmica do discurso, a básica censura que Sá de Miranda faz incidir sobre D. João, a de ser "rei de muitos reis", exprime-se agora, nesta segunda parte do poema, dedicada ao diagnóstico crítico da cobiça e seus expedientes, através do qualificativo da "mansidão": no espaço conceptual perspectivado pelo poeta, a "mansidão" assume, de fato, um tom ambíguo que sugere, sob a acepção virtuosa imediatamente reconhecível, a mácula da fraqueza, da ineficácia no domínio integral da governação:

Senhor, hei-vos de falar
(vossa mansidão m'esforça)
claro o que posso alcançar:
andam pera vos tomar
por manha, que não por força.
Per minas trazem suas azes,
encobertos seus assanhos,
falsas guerras, falsas pazes:
de fora são mansos anhos,
de dentro lobos robazes²⁷.

O acento hiperbólico da metaforização é sintomático do alcance de sua crítica: guerra intestina e disfarçada, tal é a situação engendrada pela cobiça. No centro dessa trama em que se entrelaçam a hostilidade e a hipocrisia, onde o interesse encena e acirra a versatilidade de seus artifícios, encontra-se o rei: a corte é o território por excelência da cobiça, e nela ferve uma espécie de estratégia equiparável, de acordo com a figuração mirandina, ao regicídio. Eis por que lhe impende, ao rei, ter o seu tanto de águia e de leão: a águia o habilita a ver o lobo sob o cordeiro, e o leão a subjugar-lo. Subjacente ao requinte e resplendor do ritual cortesanesco, supra-sumo da civilização, Sá de Miranda descortina uma linha de comportamento que nivela o homem à fera. Quanto a isso, todavia, a

²⁷ Estrofes 27-28.

especificidade da corte é somente a exacerbação de um fenómeno universal: como antes expus, a sociedade humana é para Sá de Miranda constitutivamente antinômica, isto é, encerra essencialmente o germe de sua própria subversão. A ordem social, por conseguinte, só pela força – bem centrada e administrada – se conserva.

Oriundo da Antigüidade, a crítica da corte é um tópico que atravessa a Idade Média e aporta vigoroso ao Renascimento. Lembra-o Peter Burke, que aponta "exemplos típicos dessa crítica tradicional" em "frases como 'a corte é como um mar cujas ondas são o orgulho e a inveja', 'que só é constante em sua inconstância', ou lugar de engano (desde a adulação até a calúnia)". O poeta francês Alain Chartier – frisa ainda Peter Burke – "chegou a definir a corte como 'um grupo de homens que se enganam uns aos outros'"²⁸. Sá de Miranda, como o revelam aqueles que são talvez os mais célebres de seus versos, não destoa desse diapasão²⁹:

Homem dum só parecer,
dum só rosto e d'ua fé,
d'antes quebrar que volver,
outra cousa pode ser,
mas de corte homem não é.

Para além, contudo, do que a vincula a uma tradição copiosa e ativa, cumpre advertir que a crítica da corte, em Sá de Miranda, está inserida especificamente num projeto político e numa concepção genérica das relações sociais.

Radicado no campo, tónica antítese da corte, é logicamente ao guarda-cabras com que se identifica o poeta que nos remete o "homem dum só parecer" citado acima: o oposto, em suma, do cortesão. Não, entretanto, propriamente o oposto do ideal afeiçoado por Castiglione em *O cortesão*: dir-se-ia que a este, com

²⁸ BURKE, Peter. "El cortesano". In: GARIN, Eugenio (ed.). *El hombre del Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1990. p. 158.

²⁹ "Carta a el-rei D. João", estrofe 13.

efeito, Sá de Miranda contrapõe a realidade que se lhe depara na corte portuguesa de seu tempo.

Publicado em 1528 e reiteradamente reeditado desde então, logo em 1534 traduzido para o espanhol por Juan Boscán, tradução da qual – informa Peter Burke – "pelo menos 12, e talvez até 16, edições (...) foram publicadas até o final do século XVI"³⁰, o livro de Castiglione fixa nos seguintes termos a relação modelar do cortesão com o seu príncipe: "creio que o objetivo do cortesão (...) é ganhar a tal ponto (...) a benevolência e o espírito do príncipe a quem serve, que possa lhe dizer sempre a verdade sobre cada coisa que lhe convenha saber, sem temor ou perigo de desagradar-lhe. E, sabendo a mente dele inclinada a fazer coisas inconvenientes, se atreva a contradizê-lo e (...) demovê-lo de qualquer intenção equivocada e induzi-lo ao caminho da virtude; e assim, tendo o cortesão a bondade em si, (...) acompanhada com inteligência ágil, a afabilidade, a prudência, os conhecimentos literários e de tantas outras coisas, a qualquer propósito saberá habilmente mostrar a seu príncipe quanta honra e benefício advêm para ele e seus aliados da justiça, da generosidade, da magnanimidade, da mansuetude e de outras virtudes convenientes a um bom príncipe e, ao contrário, quanta desonra e prejuízo derivam dos vícios opostos a elas. Por isso, estimo que, assim como a música, as festas, os jogos e outras qualidades agradáveis são a flor da cortesia, assim também induzir ou ajudar o príncipe na prática do bem e afastá-lo do mal constituem seu verdadeiro fruto"³¹. Inverta-se esse ideal e se terá inferido o que, de fato, é basicamente a crítica que a carta mirandina – cujo teor satírico é aqui palpável como em quase nenhum outro momento – faz recair sobre a corte. No que respeita ao sentido político e moral de sua ligação com o príncipe, não diverge essencialmente o nosso guarda-cabras do cortesão de Castiglione.

A estratégia de quem se prevalece do crédito ou do afeto que se lhe confere para, em detrimento do rei e do reino, fomentar os próprios interesses – eis, em síntese, o que define o cortesão denunciado por Sá de Miranda:

³⁰ BURKE, Peter. *As fortunas d'O cortesão*. São Paulo: UNESP, 1997. p.75.

³¹ CASTIGLIONE, Baldasare. *O cortesão*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 271.

Quem graça ante o rei alcança,
e i fala o que não deve
(mal grande de má privança),
peçonha na fonte lança
de que toda a terra bebe³².

Com tais propósitos instalada no aparelho administrativo, a ação da cobiça – em cuja órbita o poeta descortina ainda, irônica e incisivamente, as "públicas santidades" aderentes ao poder – multiplica os agentes governativos, e para além da vigilância do monarca centuplica-lhes a capacidade decisória, a aptidão corruptora:

E por muito que os reis olhem
vão por fora mil inchaços
que ante vós, Senhor, se encolhem,
duns gigantes de cem braços,
com que dão e com que tolhem³³.

"Controlado pela Companhia de Jesus e pelos defensores de uma estrita política de Contra-Reforma": esta imagem que do governo de D. João III nos fornece, quanto ao ascendente de certas forças que se afirmam sobretudo a partir da década de 1540, um historiador nosso contemporâneo, Oliveira Marques³⁴, não dista muito da fixada por Sá de Miranda. Um rei que aos poucos se perde a si

³² "Carta a el-rei D. João", estrofe 21.

³³ *Ib.*, estrofe 20. *Inchaço*: de acordo com Carolina Michaëlis, "ênfaturação d'orgulho" (in MIRANDA, Francisco de Sá de. *Poesias*. Ed. de Carolina Michaëlis de Vasconcelos. Reprodução em fac-símile do exemplar com data de 1885 da Biblioteca Nacional. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1989. Vide "Glossário", s. v.); segundo Carlota Almeida de Carvalho, "ênfaturação, orgulho, vaidade" (*Glossário das poesias de Sá de Miranda*. Lisboa: Sá da Costa/Centro de Estudos Filológicos, 1953). Na estrofe em foco, por *inchaço* creio contudo que se deve entender, mais exatamente, excesso, abuso, desmando. Earle interpreta o *dar* e o *tolher* do último verso da quintilha como sinónimos de "roubar" (*op. cit.*, p. 116). A mim parece-me que Sá de Miranda designa desse modo, genericamente, os desmandos de quem abusa das funções e poderes que exerce, o que não se restringe ao roubo. Quanto à expressão "públicas santidades", antes citada, assinala-se que consta da estrofe 25 da carta.

³⁴ MARQUES, Oliveira. *Breve história de Portugal*. Lisboa: Presença, 1995. p. 197.

mesmo enquanto rei: o poeta pinta um processo de alienação que se lhe afigura, como vimos, catastrófico.

E não é outro, com efeito, o fim para onde tende a força universalmente corruptora da cobiça: esta, diz a penúltima das quintilhas há pouco citadas, é capaz de empeçonhar todo o reino:

peçonha na fonte lança
de que toda a terra bebe.

A metáfora mirandina assume aqui sua máxima amplitude, esboçando uma oposição em que reponta a radicalidade de uma reminiscência mítica: entre a justiça e a cobiça delineia-se, de fato, uma luta assimilável à que há entre Vida e Morte. Identificado ao princípio vital simbolizado pela fonte, o rei, matriz da justiça, representa para o reino a força de sustentação do cosmos; seu correlato antinômico, simbolizado pela peçonha, é fundamentalmente a força de instauração do caos. De resto, esse fundo semântico já o havíamos entrevisto na metaforização corpórea da ordem social: "sem cabeça, o corpo é vão".

4

A representação bélica das relações entre o rei e aqueles que lhe estão, mediante o embuste e o abuso, minando a soberania, entre o Rei e seus "reis", especificada pela identificação destes últimos com os "gigantes de cem braços", do rei com o próprio princípio vital de que a subsistência do reino está pendente, trai, no fundo, a longínqua reminiscência dos mitos cosmogônicos de que a *Teogonia* hesiódica – sem que isso signifique, evidentemente, qualquer indício de filiação direta – é uma expressão plenamente representativa.

Desde que aparecem, os hecatônquiros se destacam em Hesíodo por sua presença pavorosa: "Também de Géia e Urano nasceram outros três filhos enormes e violentos, cujo nome não se deve pronunciar: Coto, Briareu e Giges, monstruosos rebentos. Com braços informes saíam agitadamente de seus ombros e cinquenta cabeças dos ombros lhes nasciam, sobre membros robustos. Uma força terrivelmente poderosa se abrigava em seu enorme corpo"³⁵. A terribilidade colossal sempre os caracterizará, posto se lhes altere, ao longo da propagação do mito, a posição "política" em relação a Zeus, de quem são aliados na titanomaquia hesiódica, mas de quem surgem alhures como adversários – por exemplo, em certo passo da *Eneida*³⁶.

A lenta e tensa instituição de uma soberania cósmica, válida tanto para o domínio humano como para o natural, e a sua não menos conflitiva manutenção, é o que Hesíodo representa na luta de Zeus contra os Titãs, de Zeus, depois, contra Tifeu, monstro de cujos ombros "saíam cem cabeças de serpente, de terrível dragão, dardejando com suas negras línguas", e de cujas cabeças "brotava ardente fogo quando mirava"³⁷. Desse modo, "o estabelecimento do poder soberano e a fundação da ordem" – observa Jean-Pierre Vernant – "aparecem como os dois aspectos inseparáveis do mesmo drama divino, o troféu de uma mesma luta, o fruto de uma mesma vitória"³⁸. E o fracasso de Zeus em face dos Titãs, ou de Tifeu, o qual – sublinha ainda Vernant – "representa as forças de confusão e de desordem, o retorno ao informe, o caos"³⁹, acarretaria, claro está, um colapso universal.

É um lampejo desse substrato mítico que subsiste em Sá de Miranda, subjacente à metaforização que o poeta trama em torno do rei. O que Hesíodo nos revela é pois a metáfora mirandina em seu limite matricial, em sua plenitude arquetípica.

³⁵ HESÍODO. *Teogonia* (in *Obras y fragmentos*. Madrid: Gredos, 1983. p. 77).

³⁶ *Eneida*, livro X, vv. 565-570: "Tal como Egéon na lenda, monstro de cem braços, de cem mãos, vomitando por cinquenta bocas o fogo de igual número de peitos, e contra os raios de Júpiter sustendo o mesmo tanto de escudos, brandindo cinquenta espadas, assim Enéias, triunfante, espalha o terror por toda a planície" (conforme a tradução de Jacques Perret: VIRGILE. *Énéide*. Paris: Les Belles Lettres, 1980. Tome III, p. 65).

³⁷ Hesíodo, *op. cit.*, p. 107.

³⁸ VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. São Paulo: DIFEL, 1972. p. 79.

³⁹ *Ib.*, p. 78.

"Tudo sua cura tem": assim inicia Sá de Miranda a terceira parte de sua carta, reação lógica ao vislumbre apocalíptico que perpassa em toda a parte precedente. Visto que as estratégias da cobiça promovem a alienação do rei, aos dispositivos da justiça incumbe restituí-lo à plenitude de si mesmo. Na irradiação governativa dessa plenitude é que consiste, afinal, o sentido básico da justiça, e para assegurá-la, diante do cunho "belicoso" e radicalmente corrosivo da cobiça, o que se inculca ao rei, antes de mais nada, é que não hesite em recorrer às soluções mais férreas.

Aliando a concreção e intensidade plástica do discurso ao dinamismo da estrutura conceptual, a carta a D. João acaba desenrolando, em torno do rei, uma tessitura fabular implícita, constituída por um antagonismo axiológico global, a cujo desfecho está atrelada, enfim, a perduração da ordem. Reinar é, de um modo ou de outro, guerrear – eis uma das máximas que se poderiam extrair de tal entrecho, e o exemplo de D. Dinis, nesta seção do poema, no fundo a ilustra em sua modalidade extrema. O mesmo, aliás, se aplica à simples vida em sociedade, vária e visceralmente conflitiva – e a referência aqui à "lei usada entre os Lombardos" (ou seja o duelo) exemplifica-o também numa de suas formas extremadas. Sentido não diverso é o da passagem relativa ao infante D. Pedro, filho de D. João I e regente de 1441 a 1448, vencido e morto em Alfarrobeira (1449), e a cujo fim o poeta refere uma das notas mais impressivamente desenganadas de todo o texto (estrofes 41-42):

Em fim, vendo a astúcia e arte
quanto que pode, chamou
um leal Conde à de parte;
só com ele se apartou,

foi viver à melhor parte,

onde tudo é certo e claro,
onde são sempre uas leis.
Príncipe no mundo raro!

A ecoar o básico "onde há homens há cobiça", o autor nos põe assim diante de um mundo fraturado e vertiginoso, inçado de perfídia e hostilidade.

Depois de D. Dinis e D. Pedro, que ilustram a necessidade ou inevitabilidade de uma conduta drástica perante as táticas da cobiça, o exemplo de Alexandre Magno, reevocado (estrofes 44-45), afiança agora a norma de rigor e equanimidade, discernimento e ponderação – "quem muito sabe duvida" – para quando tenha o rei de sentenciar: quando tenha, insiste o autor, de defrontar-se com os meandros da mentira, as manhas da maldade.

Dois momentos, em síntese, integram esta seção do poema; representado por D. Dinis e por D. Pedro, o primeiro poderíamos emblematizá-lo por meio do leão; o segundo, representado por Alexandre, por meio da águia.

6

O processo de ruptura e corrupção deflagrado pela cobiça, provocando um cada vez mais grave desnivelamento entre o real e o ideal, promovendo o particular contra a generalidade normativa e a coesão comunitária, é agora enfocado por Sá de Miranda, na penúltima parte do poema, não já como uma ofensiva contra o rei, mas sim em sua disseminada operosidade contra o reino. O que desse modo se articula é precisamente uma denúncia – outro dos momentos em que se adensa a substância satírica da carta.

A crítica da opressão encarniçada dos camponeses emerge numa das passagens mais vigorosas, metaforicamente mais expressivas do poema:

Que eu vejo nos povoados
muitos dos salteadores,
com nome e rosto d'honrados;
vão quentes, andam forrados
de peles de lavradores⁴⁰.

Palavras que são como um eco daquelas do lavrador vicentino da *Barca do Purgatório*⁴¹:

Nós somos vida das gentes,
e morte de nossas vidas;
a tiranos, pacientes,
que a unhas e a dentes
nos têm as almas roídas.

Substituindo *senhores* por *salteadores*, sinonimizando-os tacitamente, a estrofe mirandina acusa um movimento que se efetua, do ponto de vista valorativo, da plenitude para a carência, isto é, que avança para o tipo de universo axiologicamente defectivo que a sátira estigmatiza.

Magistrados e clérigos, subsequenteemente, mostra-os o poema pelo mesmo prisma: nuns e noutros, o dissídio entre o genuíno e o espúrio, o ideal e o real. Arvorando-se em sujeitos absolutos de uma autoridade de que são apenas depositários, canalizada para o proveito próprio ao invés de subordinada à soberania real, os "gigantes de cem braços" fazem, vimo-lo já, proliferar os reis. Seu ímpeto predatório, sua gana opressora, o poeta os denuncia por meio do desamparo e da amargura de suas vítimas (estrofe 57):

⁴⁰ Estrofe 48. Rodrigues Lapa (ed. cit. das *Obras completas* de Sá de Miranda) apõe a esses versos a seguinte nota: "Admirável e forte imagem, inspirada ao poeta pelo sentimento da justiça e pelo amor dos pobres trabalhadores da terra".

⁴¹ Gil Vicente, *Obras completas* (ed. cit.), p. 80.

Então, tristes das mulheres,
tristes dos órfãos coitados,
e a pobreza dos mesteres,
que nem falar são ousados
diante os mores poderes.

Quanto à crítica do clero, abrange ela três quintilhas (59-61) que foram suprimidas da edição *princeps* (1595) das obras de Sá de Miranda, e patenteia-se incisiva, posto que menos inclusiva e mordaz que a tão amiúde veiculada por Gil Vicente. Padres de "ventre e bolsa cheia", "assoltos de seus pecados", mas de fato, como o indica o contexto, neles absortos, formam uma imagem de prevaricação e de impostura que se associa complementarmente à das "públicas santidades" noutra passo mencionadas⁴².

Na ênfase e no tipo de seu conteúdo crítico, toda esta parte da carta compreende uma configuração que se avizinha, em resumo, da visão tópica do *desconcerto do mundo*.

7

No livro IV das *Geórgicas*, a que atrás me referi, Virgílio descreve nos seguintes termos a devoção das abelhas por seu rei: "É ele que lhes dirige os trabalhos; ele que elas admiram, que rodeiam com um espesso murmúrio, que escoltam em grande número; chegam mesmo, amiúde, a conduzi-lo sobre os ombros, e protegem-no na guerra com seus próprios corpos, expondo-se às

⁴² Rodrigues Lapa considera as referidas estrofes "importantíssimas, por definirem a posição religiosa de Sá de Miranda, o seu erasmismo" (in Sá de Miranda, *Obras completas*, vol. II, p. 46). Força é frisar, porém, que *crítica do clero* e *erasmismo* não são necessariamente permutáveis. "Encontra-se" – lembra Sem Dresden – "uma quase ininterrupta torrente de literatura antimonástica e anticlerical através do catolicismo medieval, podendo de fato quase dizer-se que essa torrente se integra no próprio catolicismo" (*O humanismo no Renascimento*. Porto: Inova, s/d. p. 130). Se de efetivo erasmismo, no caso de Sá de Miranda, se trata, é algo que somente do excerto em questão não me parece lícito inferir.

feridas para diante de seus olhos encontrar uma morte formosa"⁴³. Similarmente amorosa e reverente é a imagem que a carta mirandina, no epílogo, nos transmite do apego do povo a D. João (estrofe 75):

Uns sobre os outros corremos,
a morrer por vós com gosto;
grandes testemunhas temos
com que mãos, e com que rosto
por Deus e por vós morremos.

Nenhum outro rei, afirma ainda o poeta, "tem tanto amor de povo":

os outros reis seus estados
guardam de armas rodeados,
vós rodeado de amor⁴⁴.

Como num entrecho em que, tendo atravessado um período tempestuoso de provações e confrontos, o herói chega à segurança de um desfecho feliz, assim também uma função compensatória, sem dúvida, pode ser referida ao modo como termina o texto mirandino: o triunfo do bem, a restituição do equilíbrio subvertido. O rei que vimos a braços com os "gigantes de cem braços", assediado pela cobiça, vemo-lo agora guardado e gasalhado pelo amor do povo. Ou melhor: por um "amor de povo", expressão que contrasta agudamente com os "inchaços" e a hostilidade insidiosa de cortesãos e dignitários. Vitória, enfim, do Amor, força integrativa, sobre a potência desagregadora do Ódio; do cosmos sobre o caos.

Essa imagem final, jubilosa em face da harmonia assegurada, enseja ainda a ratificação, no remate, da faceta encomiástica do prólogo: o amor do povo é na verdade um tributo às virtudes superlativas do monarca, comparado agora a duas

⁴³ *Geórgicas*, IV, vv. 215-218 (segundo a versão de Maurice Rat: VIRGILE. *Les bucoliques. Les georgiques*. Paris: Garnier, 1953. p. 175).

⁴⁴ Estrofes 69-70.

figuras emblemáticas da história grega e romana: Codro e Décio. Destarte, os extremos do texto acabam se correspondendo simetricamente.

Do mesmo modo que no prólogo, subjacente ao próprio tópico laudatório, persistia contudo um motivo dissonante, aqui também, em meio à amorosa consonância entre o povo e o rei, uma nota tensa se insinua: de fato, a própria forma como Sá de Miranda o celebra, acentuando-lhe primordialmente o cunho defensivo, situa aquele "amor de povo" no centro de uma conjuntura implacavelmente conflitiva.

Três forças, três frentes assim se determinam, defrontando-se por fim: o rei, os agentes da cobiça (oriundos substancialmente da nobreza), o povo. Denunciando os estratagemas da cobiça como uma espécie de usurpação da realeza, configurando a efetivação governativa da justiça como um combate entre o Rei e os "reis" que lhe estão minando a soberania, a carta acaba sugerindo a seu destinatário, enfim, o quanto também lhe importa defender o povo contra a voracidade e violência de seus predadores.

BIBLIOGRAFIA

- ALIGHIERI, Dante. *La divina commedia*. Milano: Mondadori, 1991.
- ARIOSTO, Ludovico. *Commedie*. Milano: Rizzoli, 1962. 2 vols.
- _____. *Satire*. Torino: Einaudi, 1987.
- ARISTÓFANES (Aristophane). *Théâtre complet*. Textes présentés, traduits et annotés par Pascal Thiery. Paris: Gallimard, 1997.
- ARISTÓTELES (Aristote). *La Poétique*. Texte grec, traduction et notes de lecture par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Paris: Seuil, 1980.
- ASENSIO, Eugenio. "Las fuentes de las *Barcas* de Gil Vicente". *Bulletin d'histoire du théâtre portugais*, t.IV, n.º.2, 1953.
- BAINTON, Roland. *Erasmus da Cristandade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1988.
- BAKHTINE, Michail. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard, 1970.
- BARATA, José Oliveira. "O vilão às avessas do seu mundo". *Biblos*, vol. LI, 1975.
- BEAU, Albin Eduard. "Gil Vicente: o aspecto medieval e renascentista de sua obra". In: *Boletim de Filologia*, tomo IV (1937) e V (1938).
- BELL, Aubrey. *Estudos vicentinos*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1946.
- BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1967.
- BERGSON, Henri. *O riso*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BERTHOLD, M. *Historia social del teatro*. Madrid: Guadarrama, 1974. 2 vols.
- BLOCH, Marc. *A sociedade feudal*. Lisboa: Edições 70, 1978.
- BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron*. Trad. de Urbano Tavares Rodrigues. Belo Horizonte: Crisálida, 2005.
- BONINO, Guido Davico. *La commedia del Cinquecento*. Tomo 1. Torino: Einaudi, 1981. Contém as seguintes obras: Bernardo Dovizi da Bibbiena, *La Calandria*;

- Miccolò Machiavelli, *La Mandragola*; Ludovico Ariosto, *La Lena*; Ruzante, *La Moscheta*; Anônimo, *La Venexiana*.
- BOSSY, Jonh. *A cristandade no ocidente (1400 - 1700)*. Lisboa: Edições 70, 1990.
- BURCKHARDT, Jacob. *La cultura del Renacimiento en Italia*. Madrid: EDAF, 1996.
- CAMÕES, Luís de. *Obra completa*. Org. de Antônio Salgado Júnior. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963.
- _____. *Obras completas*. Org. de Hernâni Cidade. Lisboa: Sá da Costa, 1946 (vols. I e III), 1955 (2ª. ed., vol. II), 1947 (vol. IV), 1956 (2ª. ed., vol. V).
- _____. *Enfatições*. Pref. e notas de Vieira de Almeida. Lisboa: Editorial Império, 1942.
- CANTARELLA, Raffaele. *La literatura griega de la época helenística e imperial*. Buenos Aires: Losada, 1972.
- CARVALHO, Joaquim de. *Estudos sobre a cultura portuguesa do século XVI*. Coimbra, 1948.
- CARVALHO, Joaquim Barradas de. *O Renascimento português*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1980.
- CEREJEIRA, M. Gonçalves. *Clenardo e a sociedade portuguesa de seu tempo*. 3. ed. Coimbra: Coimbra Editora, 1949.
- CHAUCER, Geoffrey. *Os contos de Cantuária*. São Paulo: T.A.Queiroz, 1988.
- CIDADE, Hernâni. *Luís de Camões – o lírico*. 4ª. ed. Lisboa: Bertrand, s/d.
- _____. *Luís de Camões – o épico*. 4ª. ed. Lisboa: Bertrand, 1975.
- _____. *Luís de Camões – os autos e o teatro do seu tempo; as cartas e seu conteúdo biográfico*. Lisboa: Bertrand, 1956.
- COSTA, Dalida Pereira da. *Gil Vicente e sua época*. Lisboa: Guimarães, 1989.
- COSTA, Providência. "O problema religioso na obra de Gil Vicente". In: *A evolução e o espírito do teatro em Portugal*. 2º. ciclo (1ª. série) de conferências promovido pelo Século, 1947.

- CUNHA, Maria Helena Ribeiro da. *A dialética do desejo em Luís de Camões*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1989.
- CUNHA, Maria Helena Ribeiro da & PIVA, Luiz. *Lirismo e epopéia em Luís de Camões*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média latina*. Rio de Janeiro: INL, 1957.
- DAWSON, S.W. *O drama e o dramático*. Lisboa: Lysia, 1975.
- DELUMEAU, Jean. *A civilização do Renascimento*. Lisboa: Estampa, 1994. 2. vols.
- DIAS, J. S. da Silva. *O Erasmismo e a Inquisição em Portugal*. Universidade de Coimbra, 1975.
- DRESDEN, Sem. *O humanismo no Renascimento*. Porto: Inova, s/d.
- DUBY, Georges. *As três ordens ou o imaginário do feudalismo*. Lisboa: Estampa, 1982.
- _____. *Guilherme Marechal, ou o melhor cavaleiro do mundo*. 2.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- _____. *A Europa na Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- _____. *Idade Média, idade dos homens*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- EARLE, T. F. *Tema e imagem na poesia de Sá de Miranda*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1980.
- _____. *Musa renascida. A poesia de Antônio Ferreira*. Lisboa: Caminho, 1980.
- ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. 2^a. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1989.
- EPICURO. *Obras completas*. 6. ed. Madrid: Cátedra, 2005.
- FERREIRA, Antônio. *Poemas lusitanos*. Pref. e notas de Marques Braga. Lisboa: Sá da Costa, 1939 (vol. I), 1940 (vol. II).
- _____. *Obras completas*. 4^a. ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1865, vol. II.
- FIGUEIREDO, Fidelino de. *História da literatura clássica*. I época (1502 - 1580). São Paulo: Anchieta, 1946.

- FIUZA, Mário. "Gil Vicente e o pensamento medieval". *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, t.V, 1937.
- FREIRE, Anselmo Braancamp. *Gil Vicente – trovador e mestre da Balança*. 2.ed., Lisboa: Rev. Ocidente, 1944.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas*. 2ª. ed. Buenos Aires: Amorrortu, 2000, 2001 (vols. IV e V: *La interpretación de los sueños*).
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GARAY, René Pedro. *Gil Vicente and the development of the comedia*. North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1988.
- GARIN, Eugenio. *La revolución cultural del Renacimiento*. 2. ed. Barcelona: Crítica, 1994.
- _____. (org.) *El hombre del Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1990.
- GOMES, A.F. *Poesia e dramaturgia populares no século XVI – Baltasar Dias*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.
- GONÇALVES, Luís da Cunha. *Gil Vicente e os homens do foro*. 2.ed. Lisboa: Ática, 1953.
- GRIMAL, Pierre. *O teatro antigo*. Lisboa: Edições 70, 1986.
- HALKIN, Leon-E. *Erasmus entre nosotros*. Barcelona: Herder, 1995.
- _____. *Erasmus*. 2. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- HOOYKAAS, R. *Os descobrimentos e o humanismo*. Lisboa: Gradiva, 1983.
- HUIZINGA, Johan. *O declínio da Idade Média*. São Paulo: Verbo/EDUSP, 1978.
- ILDEFONSE, Frédérique. *Os estóicos*. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.
- JAEGER, Werner. *Paidéia*. Lisboa: Aster, s/d.
- JANEIRO, Armando Martins. *O teatro de Gil Vicente e o teatro clássico japonês*. Lisboa: Portugália, 1967.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. 6.ed. Coimbra: Arménio Amado, 1976.
- KEATES, Lawrence. *O teatro de Gil Vicente na corte*. Lisboa: Teorema, 1988.
- KITTO, H. D. F. *A tragédia grega*. Coimbra: Arménio Amado, 1972. 2 vols.

- KNOX, Bernard. *Édipo em Tebas*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- LÁFER, Celso. *Gil Vicente e Camões (dois estudos sobre a cultura portuguesa do século XVI)*. São Paulo: Ática, 1978.
- LAPA, Rodrigues. *Lições de cultura e literatura portuguesa. Época medieval*. Coimbra: Coimbra Ed., 1973.
- _____. *Florilégio do Cancioneiro geral de Resende*. 2. ed. Lisboa, 1960.
- LE GENTIL, Georges. *Camões*. Lisboa: Portugália, 1969.
- LE GOFF, Jacques. *La civilisation de l'occident médiéval*. Paris: Arthaud, 1977.
- _____. *A bolsa e a vida*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____ & SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do Ocidente medieval*. Bauru / São Paulo: EDUSC / Imprensa Oficial do Estado, 2002. 2 vols.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- _____. *História da literatura grega*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1995.
- LOPES, Graça Videira. *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Lisboa: Estampa, 1994.
- MACHADO, Simão. *Comédia de Dio*. Édition critique, introduction et commentaire par Paul Teyssier. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1969.
- MACHIAVELLI, Niccolò (Maquiavel). *Mandragola*. A cura di Giorgio Inglese. Napoli: Società Editrice Il Molino, 1997.
- MARQUES, A.H. de Oliveira. *A sociedade medieval portuguesa*. 5.ed. Lisboa: Sá da Costa, 1987.
- MARTIN, Alfred von. *Sociología del Renacimiento*. 4. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.
- MARTINS, Mário. *A sátira na literatura medieval portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1986.
- MASTROMARCO, Giuseppe. *Introduzione a Aristofane*. 2ª. ed. Roma: Laterza, 1996.

MENANDRO (Menandre). *Le Dyscolos*. Texte établi et traduit par Jean-Marie Jacques. 2^a. ed. Paris: Les Belles Lettres, 1989.

_____. *Théâtre*. Texte traduit, présenté et annoté par Alain Blanchard. Paris: Le Livre de Poche, 2000.

MILLER, Neil. *O elemento pastoril no teatro de Gil Vicente*. Porto: Inova, 1970.

MIRANDA, Francisco de Sá de. *Obras completas*. Lisboa: Sá da Costa, 1976. 2 vols.

_____. *Poesias*. Ed. de Carolina Michaëlis de Vasconcelos. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1989.

_____. *Poesias escolhidas*. Ed. de José V. de Pina Martins. Lisboa: Verbo, 1969.

_____. *Satyres*. Impressas no Porto por João Rodriguez, 1626. Ed. fac-similada de O Mundo do Livro, Lisboa, 1958.

MOLIÈRE. *Théâtre complet*. Paris: Garnier, s/d. 2 vols.

_____. *Théâtre choisi*. Paris: Garnier, s/d.

MONGELI, L. M.; MALEVAL, M.; VIEIRA, Y. F. *A literatura portuguesa em perspectiva*. Vol. 1. São Paulo: Atlas, 1992.

MOSER, Fernando de Mello. "Liturgia e iconografia na interpretação do *Auto da Alma*". *Rev. da Faculdade de Letras de Lisboa*, 3^a. série, n^o. 6, 1962.

MOTA, Henrique da. *Obras de ...* Lisboa: Sá da Costa, 1982.

MUSACCHIO, Eurico & CORDESCHI, Sandro. *Il riso nelle poetiche rinascimentali*. Bologna: Cappelli, 1985.

PARATORE, Ettore. *História da literatura latina*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1987.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História do teatro português*. Lisboa: Portugália Editora, 1969.

PLAUTO (Plaute); TERÊNCIO (Terence). *Oeuvres complètes*. Textes traduits, présentés et annotés par Pierre Grimal. Paris: Gallimard, 1971.

_____. *Comedias*, I. Trad., introdução e notas de José Román Bravo. 7^a. ed. Madrid: Cátedra, 2005.

_____. *Comedias*, II. Trad., introdução e notas de José Román Bravo. 2^a. ed.

- Madrid: Cátedra, 2000.
- POHLENZ, Max. *La tragedia greca*. 2ª. ed. Brescia: Paideia Editrice, 1978. 2 vols.
- POLLARD, Arthur. *Satire*. London / New York: Methuen, 1985.
- PRATT, Óscar de. *Gil Vicente. Notas e comentários*. 2ª. ed. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1970.
- PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- RAMALHO, Américo da Costa.. *Estudos sobre o século XVI*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1983.
- REBELO, Luís de Sousa. *A tradição clássica na literatura portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1982.
- REBELLO, L.F. *O primitivo teatro português*. 2.ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984.
- RECKERT, Stephen. *Espírito e letra de Gil Vicente*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1983.
- REDFIELD, James. *La tragédie d'Hector. Nature et culture dans l'Illiade*. Paris: Flammarion, 1984.
- RESENDE, Garcia de. *Cancioneiro geral*. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973. 5 vols.
- RÉVAH, I.S. "La source de la *Obra da geração humana* et de l'*Auto da Alma*". *Bulletin d'histoire des théâtre portugais*, t.I, nº. 1. Lisboa, 1950.
- _____. "La 'comédia' dans l'oeuvre de Gil Vicente". *Bulletin d'histoire des théâtre portugais*, II, 1951.
- ROMILLY, Jacqueline de. *La tragédie grecque*. 2ª. ed. Paris: PUF, 1973.
- SARAIVA, José Antônio. *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*. 3.ed. Lisboa: Bertrand, 1981.
- _____. "Gil Vicente, reflexo da crise". In: *História da cultura em Portugal*. Lisboa: Jornal do Foro, 1955.
- _____. "Estética dos autos de devoção". *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, t.V, 1937.
- _____. *Luís de Camões*. 3ª. ed. Lisboa: Bertrand, 1980.

_____. *Para a história da cultura em Portugal*. 4^a. ed. Mira-Sintra: Publicações Europa- América, 1972, vol.II.

SARAIVA, José Antônio. *A cultura em Portugal*. Lisboa: Bertrand, 1983, vol.II.

_____. *O crepúsculo da Idade Média em Portugal*. Lisboa: Gradiva, 1988.

_____ & LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 6^a. ed. Porto: Porto Editora, s/d.

SCHOLBERG, Keneth R. *Sátira e invectiva em la España medieval*. Madrid: Gredos, 1971.

SEGAL, Charles. *Sophocles' tragical world*. Harvard University Press, 1995.

SILVEIRA, F. M.; MONGELLI, L. M.; CUNHA, M. H. *A literatura portuguesa em perspectiva*. Vol. 2. São Paulo: Atlas, 1993.

SILVEIRA, Sousa da. *Textos quinhentistas*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1971.

SNELL, Bruno. *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SOARES, Nair de Nazaré Castro. *Teatro clássico no século XVI*. Coimbra: Almedina, 1996.

SÓFOCLES. *Tragédias*. Trad. e notas de Assela Alamillo. Introd. de José Lasso de la Veja. Madrid: Gredos, 1986.

_____. *Tragédias*. Trad. de Manuel Fernández-Galiano. 2. ed. Barcelona: Planeta, 1990.

_____. *Tragédias completas*. Trad., introd. e notas de José Vara Donado. 2. ed. Madrid: Cátedra, 1990.

_____. *Antígona*. Trad. e pref. de Maria Helena da Rocha Pereira. Brasília: UNB, 1997.

_____. *Antígone*. Trad. de Guilherme de Almeida. In: VIEIRA, Trajano (org.). *Três tragédias gregas*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. *Edipo rey*. Trad. e introd. de Francisco Rodriguez Adrados. Madrid: Aguilar, 1974.

_____. *Édipo rei*. Trad. e introd. de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *Édipo em Colono*. Trad. e introd. de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: EDUSP, 1991.

_____. *Da Idade Média e outras idades*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1964.

STEINER, Georges. *Antígonas*. 2ª. ed. Barcelona: Gedisa, 2000.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TAVANI, Giuseppe. *Estudos portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1988.

TAWNEY, R.H. *Religion and the rise of capitalism*. Penguin Books, 1948.

TEYSSIER, Paul. *La langue de Gil Vicente*. Paris: Klincksieck, 1959.

_____. *Gil Vicente – o autor e a obra*. 2ª. ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1985.

THIERCY, Pascal. *Aristophane: fiction et dramaturgie*. Paris: Les Belles Lettres, 1986.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

VALVERDE, José Filgueira. *Camões*. Coimbra: Almedina, 1982.

VASCONCELOS, Carolina Michaelis de. *Notas vicentinas*. Lisboa: Revista Ocidente, 1949.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Vol. II. São Paulo: Brasiliense, 1991.

VICENTE, Gil. *Obras completas*. Coordenação do texto, introdução, notas e glossário de Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Porto: Civilização, 1979.

_____. *Obras completas*. Prefácio, notas e glossário de Marques Braga. 5ª. ed. Lisboa: Sá da Costa, 1974, 6 vols.

_____. *Copilaçam de todas as obras de ...* Introdução e normalização do texto de Maria Leonor Carvalhão Buescu. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1983. 2 vols.

- _____. *Teatro de ...* Leitura, prefácio e notas de Antônio José Saraiva. 2ª. ed. Lisboa: Portugalíia, 1963.
- _____. *Sátiras sociais*. Introdução e notas de Maria de Lourdes Saraiva. Mira-Sintra: Publicações Europa-América, 1975.
- _____. *Antologia do teatro de ...* Prefácio, notas e glossário de Cleonice Berardinelli. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Grifo, 1974.
- _____. *Auto de moralidade da embarcação do Inferno*. Textos das duas primeiras edições avulsas e das *Copilações* estudados por Paulo Quintela. Coimbra: Atlântida, 1946.
- _____. *Auto da embarcação da Glória*. Texto original segundo a edição de 1562, com versão portuguesa, introdução e notas de Paulo Quintela. Coimbra: Coimbra Editora, s/d.
- _____. *Quem tem farelos?* Prefácio e notas de Ernesto de Campos de Andrada. 2ª. ed. Lisboa: Seara Nova, 1973.
- _____. *Dois autos de ... (o da Mofina Mendes e o da Alma) explicados por Sousa da Silveira*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: MEC/ Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973.
- _____. *Comedia del Viudo*. Edición, prólogo y notas de Alonso Zamora Vicente. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, 1962.
- _____. *Tragicomédia pastoril da Serra da Estrela*. Introdução, notas e glossário de A.J. da Costa Pimpão. Coimbra: Atlântida, 1963.
- _____. *Auto da feira*. Introdução e ed. interpretativa de Luís F. Lindley Cintra. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.
- WELLEK, R. e WARREN, A. *Teoria da literatura*. Mira-Sintra: Europa-América, s/d.