AS COMÉDIAS DE SÁ DE MIRANDA, “ARREMEDOS DE PLAUTO E TERÊNCIO”

AIRES DO COUTO

No início do século XVI emergia em Portugal uma nova aristocracia culta que reagia contra as peças de Gil Vicente, consideradas demasiado presas à tradição medieval. Esta oposição começou a fazer-se sentir na década de vinte, quando Sá de Miranda (1481-1558) introduziu a comédia clássica em Portugal, ao compor duas comédias segundo os moldes clássicos¹: primeiro, *Os Estrangeiros*, e alguns anos mais tarde, *Os Vilhalpandos*, abrindo, deste modo, o confronto com a tradição instalada, que tinha em Gil Vicente o seu mais destacado representante.²

É o próprio Sá de Miranda quem, na carta que precede *Os Estrangeiros*, dirigida ao seu amigo e protector – o Cardeal D. Henrique³ –, deixa claro, ao referir abertamente as suas fontes, ter escrito uma comédia de influência clássica. Diz Sá de Miranda:

¹ Cf. Teófilo Braga, *História do Theatro Portuguez*, Porto, 1870, vol.2, p.53. Sá de Miranda tentou também compor a primeira tragédia em língua portuguesa, mas dela apenas restam escassos fragmentos para além do título: *Cleópatra*.

² Cf. José Augusto Cardoso Bernardes, *História crítica da Literatura Portuguesa. Volume II. (Humanismo e Renascimento)*, Editorial Verbo, 1999, p.258.

³ Foram duas, pelo menos, as redacções desta carta-dedicatória. A primeira, publicada por Rodrigues Lapa na sua edição das *Obras Completas de Sá de Miranda*, é endereçada “ao Infante Cardeal Dom Henrique” e nela apresenta a comédia *Os Estrangeiros*. A segunda, de que existem duas cópias manuscritas do século XVI na Biblioteca Nacional de Lisboa (Fundo Geral, n.8920, fls.222 vº e 223) e na Biblioteca Pública de Évora (cód. CXIV / 2-2, fl.61), é, por sua vez, dirigida ao Infante D. Duarte, “mandandolhe a comedia dos Vilhalpandos”. Do confronto das duas cartas, podem detectar-se diferenças significativas quanto à forma, no entanto o paralelismo entre os dois textos e o facto de ambas as cartas referirem explicitamente e em termos idênticos a comédia *Os Estrangeiros* levou Giuseppe Tavani a concluir, nos seu estudo “As características nacionais das comédias de Sá de Miranda”, publicado em *Ensaio Portugueses*, Lisboa, INCM, 1988, pp.413-428, que o título que precede a carta nos manuscritos de Évora e de Lisboa não tem qualquer validade, e que se trata de duas diferentes redacções da carta com que Sá de Miranda enviou a sua primeira comédia ao Cardeal. Na sua opinião, o texto manuscrito de Évora e Lisboa, que G. Tavani reproduziu (*ibid.*, pp.427-428), não passa de uma primeira redacção da carta,

A comédia qual é, tal vai, aldeã e mal ataviada. Esta só lembrança lhe fiz à partida, que se não desculpasse de querer às vezes arremedar Plauto e Terêncio, porque em outras partes lhe fora grande louvor, e se mais também lhe acoimassem a pessoa de um Doutor, como tomada de Ludovico Ariosto, que lhes pusesse diante os três advogados de Terêncio, dos quais um nega, outro afirma, o terceiro duvida, como inda cada dia acontece: assi que dês aquele tempo vem já o furto.⁴

Foram precisamente estas palavras de Sá de Miranda, indiciadoras da importância que a imitatio tem enquanto parte integrante da criação dramática, que nos sugeriram este breve estudo, através do qual procuraremos analisar os pontos de contacto entre as referidas comédias do autor português e as dos dois comediógrafos latinos.

Mas voltemos um pouco atrás. Em 1521, Sá de Miranda empreendeu uma viagem a Itália e por lá permaneceu durante cinco anos, até 1526, período durante o qual contactou com alguns dos vultos mais importantes do florescente humanismo italiano (Bembo, Sannazzaro e Ariosto). Esta viagem aconteceu num período de profunda viragem do teatro italiano e, por isso, Sá de Miranda deve ter tido oportunidade de assistir a numerosas representações de peças de comediógrafos latinos, levadas a cabo nas cortes de príncipes letrados, e de conhecer algumas peças modernas, como por exemplo as de Bibbiena (*Calandria*), Aretino (*La Cortigiana*, *Il Marescalo*, *Gli Ipocriti*, etc.), Maquiavel (*La Mandragola*), e particularmente as de Ariosto (*La Cassaria*, *I Suppositi*, *Il Nigromante*, *Lena* e *Gli Studenti*).⁵ Aliás, como vimos, o próprio Sá de Miranda, na carta dirigida ao Cardeal D. Henrique, afirma ter sido influenciado pela tradição dramática italiana, principalmente de Ariosto, de quem extraiu, para a comédia *Os Estrangeiros*, a personagem Doutor Petrônio, inspirada no Doutor Cleandro, da comédia *I Suppositi*.

mais tarde encontrada entre os papéis de Sá de Miranda e considerada como dedicatória de *Os Vilhalpandos* (cf. *ibid.*, p.413, n.24).

⁴ Citado das *Obras Completas de Francisco de Sá de Miranda*, (texto fixado por Rodrigues Lapa), Lisboa, Sá da Costa Editora, ³1977, vol.2, p.121. Todas as citações das comédias de Sá de Miranda feitas ao longo deste trabalho têm por base esta edição.

⁵ Cf. Andrée Crabbée Rocha, “O teatro de Sá de Miranda ou a viagem italiana” in *Estrada Larga* (orientação e organização de Costa Barreto), vol.3, Porto Editora, s.d., p.30.

Ludovico Ariosto (1474-1533), autor de cinco comédias, foi um dos primeiros autores a compor comédias em prosa⁶.

Ao regressar de Itália, o ambiente cultural que Sá de Miranda encontrou em Portugal era ainda o expresso pelas trovas do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, no qual pontificava o génio de Gil Vicente, um ambiente que, embora italianizado nos hábitos e práticas da corte, ainda não tinha acolhido nenhuma das inovações culturais difundidas pela Itália, obrigando, por isso, a uma adaptação gradual a essas mesmas inovações.⁷ É, pois, com estas condicionantes que, logo depois do seu regresso, Sá de Miranda inicia uma reforma das letras portuguesas, marcada por várias inovações, que viriam a desenvolver-se nos seguintes planos: introdução da comédia clássica em prosa; introdução e progressiva adaptação à língua portuguesa de um novo metro (o decassílabo), de novas estruturas estróficas (o terceto, a oitava, o soneto), e de novos subgéneros líricos (a carta, a canção, a elegia e a écloga). É, pois, a Sá de Miranda que se deve a primeira comédia em estilo clássico em Portugal, é ele que, no âmbito do teatro, vai lutar contra o gosto então dominante dos autos e procurar impor o seu propósito renovador. Todas as suas tentativas neste capítulo são de inspiração clássica e renascentista, e é nas suas duas comédias que o poeta, como crítico de costumes, se mostra mais radical e desabrido.⁸

A sua primeira comédia em prosa, escrita logo a seguir ao seu regresso de Itália, provavelmente entre 1526 e 1528, intitula-se *Os Estrangeiros* e foi publicada, pela primeira vez, em Coimbra, em 1559. Cerca de dez anos depois de ter escrito *Os Estrangeiros*, compôs, provavelmente em 1538, uma outra comédia intitulada *Os Vilhalpandos*, e publicada pela primeira vez em 1560. A acção de ambas as comédias, compostas em prosa e divididas em cinco actos subdivididos em cenas, passa-se em Itália. O Cardeal D. Henrique, irmão de D. João III, ao saber da existência das comédias de Sá de Miranda, ter-lhe-á pedido que fossem representadas na sua presença⁹.

Estas duas comédias, que nasceram como modelos de comédias eruditas e seguiram os moldes da comédia clássica redescoberta na

⁶ Cf. J. Oliveira Barata, *História do teatro português*, Universidade Aberta, 1991, pp.149-151; e Teófilo Braga, op. cit., p.57.

⁷ Cf. Giuseppe Tavani, op. cit., p.416.

⁸ Cf. André Crabbée Rocha, op. cit., pp.28-30.

⁹ É o que se depreende da já referida carta de Sá de Miranda ao Infante D. Henrique. D. Gonçalo Coutinho, na *Vida de Sá de Miranda*, confirma este pedido e afirma que a essa representação assistiram pessoas importantes, entre as quais, D. Jorge de Ataíde, Bispo de Viseu. Cf. Teófilo Braga, op. cit., pp.70-71.

Itália no início do século XVI, foram sempre avaliadas pelo seu carácter inovador em relação à tradição nacional e consideradas como produtos típicos da nova escola que, na linha da *Cassaria* de Ariosto, repetia pontualmente os modelos constituídos a partir da comédia plautina e terenciana.¹⁰ Convém realçar, no entanto, que estas comédias de Sá de Miranda são, como afirma Giuseppe Tavani, o resultado de um procedimento cauteloso, em que é evidente o “equilíbrio entre inovação e tradição”, e que, “obedecendo aos esquemas clássicos-humanísticos”, estão “profundamente impregnadas de elementos provincianos, dos quais o autor parece valer-se para introduzir, à socapa, como que de contrabando, as novas concepções poéticas e dramáticas.”¹¹

São precisamente as influências clássicas nas comédias de Sá de Miranda que vamos procurar estabelecer ao longo deste estudo. Nesse sentido vamos retomar a carta que precede a comédia *Os Estrangeiros*, dirigida ao seu amigo e protector – o Cardeal D. Henrique –, pois, como veremos, nela Sá de Miranda deixa claro o seu desejo de restaurar um teatro diferente do dos autos, uma comédia clássica. Mas vejamos, agora integralmente, as palavras do dramaturgo:

No que V. A. manda, que se pode dizer mais? A comédia qual é, tal vai, aldeã e mal ataviada. Esta só lembrança lhe fiz à partida, que se não desculpasse de querer às vezes arremedar Plauto e Terêncio, porque em outras partes lhe fora grande louvor, e se mais também lhe acoimassem a pessoa de um Doutor, como tomada de Ludovico Ariosto, que lhes pusesse diante os três advogados de Terêncio, dos quais um nega, outro afirma, o terceiro duvida, como inda cada dia acontece: assi que dê aquele tempo vem já o furto. Não se enganem c’o nome de Doutor, novo, bárbaro e presuntuoso, como são muitos títulos, assi dos escritores, como das obras de nossos tempos, tam diferentes do comedimento dos passados, como foi o de Filósofo dado por Pitágoras. Túlio com que ameaçava já seu amigo Trebácio, tamanho jurisconsulto, senão com as graças de Labério? E Horácio com quantas de suas graças passa um sermão c’o mesmo Trebácio? A Comédia, tam estimada nos tempos antigos, que al disseram aqueles grandes engenhos que era, senão uma pintura da vida comum? À dos Príncipes se repartiu a Tragédia. Todos estes, e outros muitos inconvenientes eu passava levemente; o mais que arreceava eram más interpretações a cada passo, às quais quem pode fugir, se té os hereges quantos são também trazem a Sagrada Escritura em sua ajuda interpretando mal, e o diabo também. A isto tudo houvera algum remédio, que era o do fogo; mas ao mandado de V. A. que farei salvo obedecer? e pedir-lhe que empare estes Estrangeiros como fazem os grandes Príncipes, e de cujo emparo somente confiam os que vão por terras alheas. Eu não vou pedindo

¹⁰ Cf. Giuseppe Tavani, op. cit., p.413.

¹¹ Ibid. p.416.

salvo perdão; este pelo provérbio grego é devido no começo das cousas. Nosso Senhor sua vida e real estado, etc.

Sá de Miranda começou a sua carta com a declaração de que a sua comédia é “aldeã e mal ataviada”, reflectindo deste modo não só a habitual modéstia do autor, mas talvez também “uma objectiva consciência do valor intrínseco do seu texto”¹². Saliente-se que Sá de Miranda dá à sua peça o nome de “comédia”, uma designação que se contrapõe à denominação nacional de auto, mas classifica-a, humildemente, de “aldeã”, deixando transparecer, deste modo, a consciência de que outra coisa não poderia ser feita, pelo menos naquele momento, num país onde, como o próprio Sá de Miranda refere no prólogo de *Os Estrangeiros*, teatro era sinónimo de auto¹³ ou, quando muito, de entremez.¹⁴

Em todos os países, a começar pela Itália, a comédia erudita afirmou-se revolucionariamente e teve de ser defendida mesmo de forma polémica. Por isso, não é de estranhar que, também em Portugal, esta nova forma literária tivesse encontrado obstáculos à sua aceitação, como acontece habitualmente com qualquer inovação.¹⁵ Mas, apesar disso, Sá de Miranda não deixou, como vimos, de citar claramente as suas fontes clássicas, recomendando à própria comédia, antes de a enviar ao seu destinatário, que não se desculpassem de imitar Plauto e Terêncio, porque noutros países – estava a pensar naturalmente na Itália – isso seria motivo de louvor e aplauso. Quanto à imitação de Ariosto, através do uso da personagem Doutor Petrônio, Sá de Miranda afirma que ela também não poderá ser negada, mas que, embora o título “Doutor” seja recente, se trata de um furto antigo, uma vez que a presença de “advogados” em comédias remonta, por exemplo, ao próprio Terêncio; por tudo isto, considera que não tem de defender-se desta acusação. Esta alusão aos três “advogados” de Terêncio é, por si só, e desde logo, indiciadora da influência que o autor latino exerceu em Sá de Miranda e do conhecimento que este tinha da sua obra. De facto, os três “advogados” (Hegião, Cratino e Critão) apresentados por Terêncio no seu *Formião* são excelentes caricaturas de conselheiros que falam com altivez mas que não são capazes de tomar decisões, como aconteceu quando o velho Demifão lhes solicitou ajuda para a defesa da sua causa. Pela sua comicidade,

¹² G. Tavani, op. cit., p.414.

¹³ “Já sois no cabo e dizeis ora: não mais, isto é auto!” (p.124)

¹⁴ “Estranhais-me, que bem o vejo: que será? que não será? que entremez é este?” (p.123)

¹⁵ G. Tavani, p. cit., pp.414-415.

recordemos a cena do *Formião* de Terêncio que levou Sá de Miranda a aludir aos “três advogados”:

DEMIFÃO (*À parte.*): Que preocupações e tormentos me causa o meu filho, que nos meteu, a mim e a ele, numa alhada com este casamento! E nem me aparece à frente para que, pelo menos, eu saiba o que ele tem a dizer disto e qual é a sua ideia. (...)

(*Dirigindo-se aos advogados.*) Estão a ver em que ponto estão as coisas. Que é que eu faço? Diz lá, Hegião.

HEGIÃO: Eu? Penso que deve ser o Cratino, se achares bem.

DEMIFÃO: Diz lá, Cratino.

CRATINO: Queres que seja eu?

DEMIFÃO: Sim, tu.

CRATINO: Eu queria que fizesses aquilo que te convém. A mim parece-me o seguinte: aquilo que o teu filho fez na tua ausência é justo e conveniente que seja repostado no seu estado primitivo, e isso poderás consegui-lo. Tenho dito.

DEMIFÃO: Fala agora tu, Hegião.

HEGIÃO: Eu acho que ele falou com ponderação. Mas a verdade é que, quantas cabeças, tantas sentenças; cada um tem o seu modo de ver. A mim, não me parece que aquilo que foi feito de acordo com a lei possa ser anulado, e é desonesto tentá-lo.

DEMIFÃO: Fala, Critão.

CRITÃO (*Pausadamente.*): Eu penso que se deve discutir com mais largueza. O caso é difícil.

CRATINO (*A Demifão.*): Queres mais alguma coisa de nós?

DEMIFÃO (*Com ironia.*): Prestaram-me um bom serviço. Estou mais indeciso do que há pouco.

(Acto II, cena IV, 441-449)

Seguindo a estrutura das peças clássicas e respeitando a regra das três unidades do teatro clássico (unidade de acção, de tempo e de espaço), a comédia *Os Estrangeiros* começa com um prólogo, alegoricamente interpretado pela própria Comédia, personificada numa velha camponesa estrangeira, que, em jeito de *captatio benevolentiae* e de acordo com o tópico habitual da comédia latina, se dirige ao público para com ele procurar estabelecer um primeiro contacto de empatia, advertindo-o para a novidade do género que se ia representar, e explicando-lhe – numa breve síntese da história da comédia clássica, desde a sua origem na Grécia até à sua revivescência na Renascença do século XVI – quem é, donde vem e ao que vem:

Sou uma pobre velha estrangeira, o meu nome é Comédia; mas não cuideis que me haveis por isso de comer, porque eu nasci em Grécia, e lá me foi posto o nome, por outras razões que não pertencem a esta vossa língua. Ali vivi muitos anos a grande meu sabor; passaram-me depois a Roma, pera onde

então, por mandado da fortuna, corria tudo. I cheguei a tanto que me não faleceu um nada de ser Deusa; depois a grandeza daquele Império que parecia pera nunca acabar, todavia acabou. E assi como a sua queda foi grande, assi levou tudo consigo, ali me perdi eu com muitas das boas artes, e aí jouvemos longo tempo como enterradas, que já quási não havia memória de nós, té que os vizinhos em que duns nos outros ficara alguma lembrança cavaram tanto que nos tornaram à vida, maltratadas porém, e pouco para ver. (pp.123-124)

O prólogo mostra que o autor tem nítida consciência de estar a abordar um género novo e a criar uma forma de arte dramática que se opõe à corrente popular da medida velha. Por isso, é notório o cuidado do autor em não ferir, de forma brusca, as expectativas de um público habituado a outro tipo de teatro. Sá de Miranda não queria, certamente, que lhe acontecesse aquilo que aconteceu à comédia *A Sogra* de Terêncio, que viu, nas duas primeiras representações da peça, o público, habituado ao cómico alegre e exuberante das peças de Plauto, abandonar a representação. Na primeira, em 165 a.C., não resistiu à concorrência de um espectáculo de pugilistas e de um funâmbulo; a segunda representação, em 160 a.C., não teve melhor sorte, desta vez devido à concorrência de um espectáculo de gladiadores. A peça só terá agradado na terceira tentativa, ainda em 160 a.C., nos Jogos Romanos desse ano.

O prólogo de *Os Estrangeiros* pressupõe um público português surpreendido com o facto de não estar a assistir a um entremez ou a um auto em verso e rima. A sucessão de perguntas com que se inicia o prólogo: “Estranhais-me, que bem o vejo: que será? que não será? que entremez é este?” denuncia o estado de cultura de que o autor se quer afastar. O seu esforço para se desvincular de uma longa e enraizada tradição revela-se também na obstinada insistência do poeta no nome “Comédia”, quando diz: “o meu nome é Comédia” (p. 123) (...) “mas o que eu não fiz até agora, não queria fazer no cabo dos meus dias, que é mudar o nome. Este me deixai por amor da minha natureza.” (p.124). Sá de Miranda quer restituir à comédia o seu nome primitivo e censura os que a têm escrito em verso e lhe puseram o nome de “auto”. Esta censura visava directamente Gil Vicente e os poetas da sua escola, de que se destacaram António Ribeiro Chiado, Afonso Álvares, Baltazar Dias e António Prestes.¹⁶

Este prólogo funciona como um verdadeiro “manifesto” da comédia humanística portuguesa e é bem elucidativo da intenção do autor em se demarcar do auto popular e medieval que ainda dominava,

¹⁶ Cf. Teófilo Braga, op. cit., p.64.

“reivindicando a matriz greco-latina e a voga do Renascimento italianizante, e possibilitando a afirmação das potencialidades que daí resultam no plano do cómico e da representação realista de costumes.”¹⁷ O objectivo de Sá de Miranda, fascinado com o esplendor do teatro italiano, que observara de perto, consistia em propor um teatro moderno, em que prevalecesse a comédia em prosa, contraposta aos tradicionais entremezes e autos, escritos em verso. E é também aqui que aparece a referência crítica aos versos “por consoantes”: a “natureza” da comédia podia parecer velha (“carrancas”) aos olhos do público seu contemporâneo por ser desprovida de graça, mas nem por isso aqueles “versos vossos (...) que são forçados daqueles seus consoantes” haviam de ser louvados, pois que não possuíam graça alguma, já que não passavam de “escuridões”. Atente-se que, para Sá de Miranda, não está em causa a forma literária, nem tão pouco a “medida”, mas apenas uma dada forma de escrever versos que se podia classificar de escura. O recurso ao verso poderia obscurecer o texto da comédia e perturbar a transmissão da sua mensagem, e não esqueçamos que a comédia se queria “muito clara”, precisamente porque tratava de “cousas correntes”, facilmente identificáveis pelos receptores. Ela não podia, por conseguinte, revestir-se de um artifício que fosse contra essa sua índole de clareza e verosimilhança. Por isso é que os entremezes e os autos, subordinando o discurso às imposições da rima e do ritmo, se afastavam da verosimilhança que a comédia implicava como género. Não quer isto dizer, como concluiu o professor Jorge Osório, “que Sá de Miranda condenasse o verso como forma do discurso artístico, mas que a condenação se virava para o seu uso despropositado e para a sua sobreposição aos aspectos de doutrina e de significado que o autor devia ter em mente transmitir ou evocar aos leitores.”¹⁸

O que Sá de Miranda quis verdadeiramente, na questão do teatro, foi modernizar o teatro português, assumindo, deste modo, uma posição muito semelhante à que Horácio defendeu nas últimas décadas do século I a.C., quando pretendia que fosse criado um teatro que suscitasse comoções e afectos e o enchesse de fantasia, e o poeta capaz de o fazer seria, diz Horácio nos versos 208-213 da sua *Epístola a Augusto*, merecedor de toda a sua admiração. Aliás, o que Horácio defende na *Epístola a Augusto* e na *Arte Poética*, a propósito do teatro

¹⁷ José Augusto Cardoso Bernardes, *Biblos*, s.u. Miranda (F. de Sá de).

¹⁸ Cf. Jorge Osório, “Entre a tradição e a inovação. Sá de Miranda na esteira de Garcilaso: em torno do debate poético da Écloga “Alejo” in *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, Porto, II série, vol. I, 1985, pp.73-74.

latino, é a sua restauração dentro de todo um programa estabelecido por Augusto¹⁹, que gostava do estilo *elegans et temperatum*, embora tenha feito representar várias vezes peças dos velhos cómicos latinos²⁰. Horácio defendia que fosse concedido ao texto teatral um novo estatuto e uma nova forma, procurando reconciliá-lo com o público, mas não com um público como o de Plauto. No final do século I a.C., a poesia dramática está mais que nunca dividida pela dupla polarização do público romano e pela dupla recepção do texto teatral. Os aristocratas já não vão aos jogos e os profissionais do teatro preferem escrever mimos. A poesia dramática está, como qualquer outra arte, em constante evolução, e cada época deve, na opinião do Venusino, produzir as obras que lhe sejam mais adequadas, pois tudo evolui, sobretudo o gosto. Em suma, Horácio não busca apenas uma simples reconciliação entre o teatro e o texto, procura uma solução estética para esta síntese, criando uma nova percepção do teatro, que deve propor um mundo coerente e deixar de ser uma mera sucessão de belas cenas patéticas e de monólogos líricos.²¹ Nesse sentido compreende-se que Horácio tenha preferido as comédias de Terêncio às de Plauto. É um facto que Terêncio não teve o sucesso de Plauto junto do público romano – faltou-lhe, sobretudo em algumas peças, a eficácia cómica –, mas era o favorito dos romanos apaixonados pela escrita literária²², aliás Terêncio foi o único autor de comédia a cair

¹⁹ A época de Augusto só teve dois sucessos teatrais: o *Tiestes* de Vário (peça que Augusto premiou com um milhão de sestércios) e a *Medeia* de Ovídio, peças que, no entanto, não encontraram eco nos autores posteriores. Por isso, a restauração do teatro nacional era o problema de política literária mais importante. É que o teatro era a literatura mais popular, a que atraía a classe média, mais ou menos culta, mas também a plebe. Era necessário criar uma literatura que servisse de contraponto à grande poesia do período de Augusto que, naturalmente, era pouco popular. Com os sucessos da epopeia virgiliana, da lírica horaciana e da elegia de Tibulo e Propércio, os Romanos tinham-se igualado aos Gregos, excepto no teatro. Faltava-lhes um teatro de êxito, sobretudo porque os jogos ocupavam um papel fundamental na vida da cidade. Era no teatro que os Romanos viviam a sua vida social, havia, por isso, necessidade de criar um teatro de qualidade que pudesse concorrer com o grego.

Sobre a questão da necessidade de restaurar o teatro em Roma no período de Augusto, vide A. La Penna, *Orazio e l'ideologia del principato*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1963, pp.154-156 e F. Oliveira, “Teatro e poder em Roma” in *As Línguas Clássicas – Investigação e Ensino – Actas*, Coimbra, Faculdade de Letras, 1993, pp.121 sqq., onde fala do “teatro como manifestação de e do poder” e da intenção propagandística a ele ligado.

²⁰ Cf. Suetónio, *Augustus* 86-89.

²¹ Vd. F. Dupont, *L'acteur-roi ou le théâtre dans la Rome antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1985, pp.335-338.

²² Cf. *ibid.*, p.367.

nas boas graças de Quintiliano, e isso aconteceu por causa da elegância da sua língua.²³ As dificuldades de Terêncio com o público ficaram a dever-se principalmente ao facto de, ao contrário de Plauto, não ter escrito peças a pensar no público, mas sim ter querido revolucionar a estética teatral, procurando aproximá-la dos modelos gregos e opondo à comédia tipicamente *motoria* uma comédia *stataria*, menos ruidosa, que permitisse ao público ouvir o texto e perceber, através de um diálogo mais reflectido, as subtilidades psicológicas das personagens.²⁴ Percebe-se, por isso, que Terêncio não tenha tido grande sucesso junto do grande público, no seu tempo, mas que o tenha tido junto dos intelectuais, e que Horácio o tenha preferido, indubitavelmente, a Plauto.²⁵

Desta síntese da posição horaciana na questão do teatro latino, podemos inferir que o desejo mirandino de renovação do teatro português retoma, em muitos aspectos, a reforma que Horácio pretendia para o teatro latino.

O reaparecimento da comédia clássica no início do século XVI está intimamente ligado ao movimento renovador do Renascimento e à orientação erudita que procurava imitar os modelos literários da Antiguidade greco-latina: de um modo mais directo os autores latinos Plauto e Terêncio, mas também, ainda que de modo indirecto, os principais representantes da Comédia Nova Helénica (sobretudo Dífilo, Filémon e Menandro), aquela que foi a principal inspiradora da comédia latina, que começou por ser uma imitação mais ou menos consciente de uma mesma temática, geralmente centrada num conflito amoroso: a paixão de um jovem de boa família por uma cortesã ou uma escrava. A oposição paterna a estes amores é constante, geralmente porque tem outros objectivos para o filho. O interesse da história está em criar uma situação aparentemente sem solução perante o extremar das duas posições: o jovem não quer renunciar ao seu amor; o pai recusa mudar de opinião. À volta desta história gravitam outras personagens como o alcoviteiro que reclama o seu dinheiro; o soldado fanfarrão que acredita ser um sedutor irresistível e um soldado invencível; o parasita que procura viver à custa das suas bajulações; os escravos que andam numa roda viva na tentativa de resolverem o problema, e que, pelas artimanhas a que têm de recorrer, não só para iludir a vigilância familiar mas também para eliminar outros rivais,

²³ Cf. Quintiliano, *Inst. Or.* X.1.99.

²⁴ Cf. F. Dupont, op. cit., pp.367-368.

²⁵ Sobre a posição de Horácio na questão do teatro latino, vd. A. Pereira do Couto, "Horácio crítico literário" in *Máthesis* 11 (2002), pp.127-139.

constituem motivo obrigatório do cómico da peça. Quando tudo parece perdido, surge, como que por milagre, um golpe de teatro que resolve a situação. O desfecho da intriga não contém geralmente qualquer surpresa: se os encantos de uma escrava se revelam irresistíveis, as circunstâncias conjugam-se, através de peripécias mais ou menos complicadas, para que se dê o reconhecimento e identificação da sua origem, que a revela uma cidadã de nascimento livre. Por vezes chega-se mesmo à conclusão de que a moça é prima do seu pretendente ou, noutros casos, descobre-se que o rival rico é, afinal, o irmão da sua amada. Como se vê, o esquema tradicional da história dramática é bastante convencional e, no final, tudo acaba bem.

A comédia latina retomou estes temas da Comédia Nova Helénica, mantendo as características da sociedade grega e até, por vezes, os nomes próprios das personagens e dos lugares. O título da peça, esse, muda com alguma frequência. Por outro lado, em relação às personagens, é notória a insistência em certos tipos e a vulgarização de certas personagens, como:

- . O jovem apaixonado, inconstante e mimado, habitualmente libertino e gastador e que procura extorquir dinheiro ao pai.

- . O severo pai de família é geralmente um velho sovina, vítima de enganos e alvo de caricatura. O seu papel é, habitualmente, o de proibir os jovens do acesso ao prazer. Quando são pais de família, geralmente têm medo da esposa.

- . O escravo, descarado, manhoso e inventivo, ajuda nos amores do seu jovem amo, embora por vezes se divirta a atormentá-lo. É, ao longo da peça, quase sempre vítima, mas no final surge como ganhador. É uma personagem habitualmente indispensável ao dinamismo da comédia.

- . O alcoviteiro é, pela sua brutalidade, avareza, indignidade cínica, e esperteza, o digno adversário e a vítima do escravo.

- . O soldado fanfarrão é uma falso valente, pregoeiro de façanhas, mas incapaz de uma acção corajosa. Caracteriza-se essencialmente pela cobardia, pela fanfarronice e pelo gosto pelas mulheres. Como tem dinheiro, é o rival natural dos jovens no mercado de mulheres. A acreditar nas suas palavras é um sedutor irresistível e um soldado invencível. A sua comicidade resulta essencialmente da sua fanfarronice.

- . O parasita é um dos papéis de sucesso da comédia latina. O parasita não tem dinheiro próprio ou da família, por isso tem de viver à custa dos outros. Procura, com as suas bajulações e palavras bonitas, fazer-se convidar para jantar. O seu maior gosto é a comida.

. A jovem moça, modesta e simpática, é uma personagem sem grandes artificios e sem charme. É o contrário da cortesã.

. A mãe aparece como uma mulher digna, mas às vezes intratável. O seu poder cómico reside essencialmente na sua agressividade contra o seu marido quando este se porta mal.

. A cortesã esperta, refinada de espírito e de aparência, é uma personagem que se distingue pelo seu poder de sedução; fala muito mais do que as jovens moças, que raramente falam. A cortesã é o papel feminino mais trabalhado (embora, no cômputo geral, os papéis femininos sejam menos trabalhados do que os masculinos). As cortesãs repartem-se por duas categorias: as verdadeiras profissionais, que se caracterizam pelo seu cinismo, avidez e perfídia; e as que estão verdadeiramente apaixonadas e que esperam ser libertadas pelo seu amado.

Sá de Miranda tinha uma consciência clara da importância da *imitatio*. As suas comédias são, pois, comédias romanas, nas quais faz uso das convenções do espaço, da caracterização e da acção que Plauto e Terêncio tinham estabelecido.²⁶ Numa tentativa de rápida filiação dramática, não será difícil encontrar nas comédias de Sá de Miranda muitas destas personagens tipo, inspiradas, naturalmente, em personagens das comédias plautinas e terencianas.²⁷

Assim, os jovens apaixonados, libertinos e gastadores, encontram-se representados no jovem Amente, em *Os Estrangeiros*, e no jovem Cesarião, em *Os Vilhalpandos*. O pai austero em Galbano, o pai de Amente, e em Pompónio, o pai de Cesarião. O escravo da comédia latina no “privado” Calídio, da peça *Os Estrangeiros*²⁸ – um criado que assume o papel de *seruus currens*, (vd. *Os Estrangeiros*, pp.155-156) –, no aio Cassiano que, à semelhança do escravo Davo do *Formião* de Terêncio, foi encarregado pelo seu amo da difícil tarefa de tomar conta do seu filho durante a sua ausência, e ainda no criado Antonito de *Os Vilhalpandos* que, no seu monólogo da cena IV do acto I, inveja a capacidade que os escravos das comédias terencianas – os Davos e os Sírios, como ele diz – tinham para “enganar os seus velhos babosos!” (p.193). O alcoviteiro deu lugar a uma personagem

²⁶ Cf. T. F. Earle, *The comedy of the Foreigners. Renaissance Sicily through Portuguese Eyes*. Oxford, Clarendon Press, 1977, p.11. (Citado a partir de J. Augusto Cardoso Bernardes, op. cit., p.273-275).

²⁷ Cf. Luís de Sousa Rebelo, op. cit., pp.160-162.

²⁸ “(...) aquele seu grande privado Calídio.” (p.127). “Privado” é uma designação tipicamente ibérica do criado de confiança.

que, apresentando embora as mesmas características do modelo clássico, aparece com duas designações diferentes: alcoviteiro ou casamenteiro, consoante a missão da personagem seja arranjar amantes ou esposas para quem recorre aos seus serviços; assim, Dório de *Os Estrangeiros* aparece designado como casamenteiro, e Milvo de *Os Vilhalpandos* como alcoviteiro. O parasita tem um excelente representante no truão Devorante de *Os Estrangeiros*, uma personagem burlesca cuja única preocupação é arranjar comida e dinheiro, adulando todo aquele que lho possa fornecer; Devorante surge, como veremos mais adiante, como um excelente discípulo de Gnatão, o parasita do *Eunuco* de Terêncio. O soldado fanfarrão tem excelentes representantes no soldado Briobris, de *Os Estrangeiros*, e nos dois Vilhalpandos, da peça homónima. Fausta, a mãe de Cesarião, é um bom exemplo da mulher digna, enquanto que Guiscarda é uma bem conseguida representante da velha cortesã que assume o papel de mãe alcoviteira. Também as jovens amadas não se afastam dos seus modelos latinos; assim, em *Os Estrangeiros*, a bela e disputada Lucrécia, que apesar de estar no centro da intriga não aparece em cena (o que também era vulgar nas comédias latinas), surge como a jovem simples e cândida, um pouco à imagem de Fânio e de Pânfila, as duas moças que estão no centro da intriga do *Formião* e do *Eunuco* e que, também elas, não aparecem em cena. Por sua vez a Aurélia de *Os Vilhalpandos* representa a esperta, sedutora e disputada jovem cortesã.

Saliente-se ainda, a propósito das personagens, que muitas delas apresentam, seguindo uma prática usual nas comédias clássicas, nomes falantes, perfeitamente adequados aos papéis desempenhados. É o caso, na comédia *Os Estrangeiros*, do jovem apaixonado Amente, que tem um nome que significa “desmiolado, sem juízo”; também o parasita Devorante tem um nome que alude à característica comum a todos os parasitas da comédia clássica: a paixão pela boa comida; o nome do soldado fanfarrão Briobris é de origem grega e remete para a ideia de “valente”; o criado Calídio tem no latim *calidus* (fugoso) a origem do seu nome, ele que é o típico representante do *seruus currens* latino, o escravo que anda sempre a correr de um lado para o outro; também o alcoviteiro Milvo de *Os Vilhalpandos* tem, muito a propósito, um nome que significa “homem devorador”, “abutre”. Refira-se ainda que outras personagens, embora não apresentem nomes falantes, têm, no entanto, nomes clássicos, é o caso de Lucrécia, Dório, Petrônio, Cassiano, Ambrósia, Galbano, Pompónio, Cesarião, Apolónio e Fabiano.

Outros indícios da influência romana nas peças de Sá de Miranda são: a localização das comédias no estrangeiro, embora já não na Grécia, como acontecia com a acção das peças de Plauto e Terêncio, mas sim, por influência dos comediógrafos renascentistas italianos, na Itália, mais propriamente na cidade siciliana de Palermo, em *Os Estrangeiros*, e em Roma, em *Os Vilhalpandos*; e ainda os avanços e recuos da acção, em função da chegada inesperada de personagens importantes para a revelação da verdadeira identidade da jovem.

Assim, a acção da comédia *Os Estrangeiros*, concentrada numa rua, onde se verificam os avanços e recuos da história, situa-se em Palermo e segue de perto o esquema tradicional da intriga plautina e terenciana: uma moça, Lucrécia, estrangeira na cidade, é desejada por um jovem (Amente), um soldado fanfarrão (Briobris), e um velho mas rico doutor (Petrónio). Todos eles rivalizam para conquistar a pretendida. Tal como nas comédias latinas, tudo termina bem, pelo menos para a relação entre Amente e a jovem Lucrécia, porque os outros dois pretendentes não têm a mesma sorte, já que se vem a descobrir que ela é filha de um próspero mercador, Reinaldo, e afilhada do Doutor Petrónio, o que fez com que, como diz Sá de Miranda, “o coitado (do Doutor Petrónio) 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.” (p.172); e em relação a Briobris, o seu destino já estava previamente traçado, isto é, tinha, como sempre acontece com os soldados fanfarrões, de ser vítima da sua fanfarronice.

A outra comédia de Sá de Miranda, *Os Vilhalpandos*, baseia-se no jogo do *qui pro quo*. A intriga parte de uma situação relativamente simples: um jovem, Cesarião, opõe-se a um casamento de conveniência que o pai lhe quer impor e mantém-se perdidamente apaixonado pela cortesã Aurélia que “faz dele tudo o que quer” (p.180), andando sempre, como diz o seu amigo Fabiano, “d’arredor da casa com a boca aberta como encantado” (p.201). Os pais de Cesarião empenham-se para o salvar da paixão pela cortesã e recorrem a meios variados para atingir esse fim. Contudo, a história complica-se quando surgem *Os Vilhalpandos*, dois soldados fanfarrões espanhóis que, depois de Cesarião ter sido rejeitado, pugnam pela exclusividade no direito à companhia da mesma cortesã Aurélia, que agora diz morrer de amores por um deles (cf. pp.220 e 246). Os dois soldados fanfarrões disputam, com a ajuda do alcoviteiro Milvo, o convívio da jovem, mas o primeiro Vilhalpando foi enganado pelo alcoviteiro, que pôs em prática um plano concebido por Aurélia para que ela pudesse estar com o segundo Vilhalpando. O desfecho é o de uma verdadeira

comédia de enganos, e a velha alcoviteira, Guiscarda, mãe de Aurélia, movida pela cobiça, cai numa cilada montada por Milvo, que consegue extorquir-lhe dinheiro. Cesarião, ao ser informado de tudo o que se passou, acaba por compreender os jogos de interesses deste mundo de enganos e desenganos e sente-se vingado. Acabará por casar com Hipólita, a moça com quem os seus pais o queriam casar e que, afinal, se vem a descobrir ser irmã do seu amigo Fabiano.

Estabelecidas as influências gerais do teatro de Plauto e Terêncio nas comédias de Sá de Miranda, vamos agora fixar-nos nos textos, procurando concretizar possíveis pontos de contacto entre as comédias de Sá de Miranda e as de Plauto e Terêncio, dimensionando, desse modo, o arremedo de Sá de Miranda em relação às peças dos dois comediógrafos latinos. Começemos pela comédia *Os Estrangeiros*:

O diálogo entre o soldado fanfarrão Briobris e o parasita Devorante, que ocupa toda a 1ª cena do acto II e na qual o soldado conta as suas fanfarronices e o parasita o lisonjeia disparatadamente, foi certamente inspirado no diálogo entre o soldado Trasão e o parasita Gnatão do cena I do acto III do *Eunuco* de Terêncio. Aliás, curiosamente, estas quatro personagens têm não só nomes falantes idênticos (ao nome Briobris que, como vimos, significa “valente”, corresponde o nome Trasão, que significa “corajoso”; e ao evidente significado do nome Devorante corresponde o nome Gnatão, que significa “mandíbulas”) mas também atitudes e alusões semelhantes:

. Briobris salienta a inveja que o facto de ele atrair as pessoas para junto de si provocava no capitão e diz ter um jeito especial para arrasar os adversários com ditos espirituosos. Trasão refere que todos tinham inveja dele porque – na sua opinião, é claro – era o amigo favorito do rei, e salienta o poder e o efeito dos seus “oportunos” comentários.

. Os parasitas Devorante e Gnatão passam a maior parte das respectivas cenas a pôr em prática a arte da adulação e comentam de forma semelhante as palavras dos soldados. Assim, quando Briobris pergunta a Devorante quem lhe contou a sua história da Temuda, o parasita responde:

Mil pessoas que o sabem e o contam, entre outras graças tuas. (p.134)

Mas logo a seguir comenta em aparte e com ironia:

E ele mesmo foi o que mo contou; mas que hei já de fazer? (p.134)

Por sua vez Gnatão, quando Trasão lhe pergunta se já lhe tinha contado a forma como arrasara um Ródio num banquete, responde:

Nunca, mas conta-lá por favor.

Mas também ele não deixa de comentar em aparte:

Já a ouvi mais de mil vezes. (v.421)

Ambos os parasitas reconhecem ainda, da mesma forma irónica, o arrasador poder verbal dos seus respectivos soldados. Devorante diz:

Destruíste-o. Esse homem como se não foi logo lançar num poço?
(p.134)

E Gnatão exclama:

Falaste lindamente, caramba, e sabiamente. Bolas! Arrumaste o tipo. E ele?

(vv.416-417)

Este tema do soldado fanfarrão e do parasita que, interesseiramente, o lisonjeia, bem patente na referida cena I do acto III do *Eunuco* de Terêncio e na cena única do acto I do *Soldado Fanfarrão* de Plauto, foi retomado por Sá de Miranda um pouco mais adiante na cena VII do acto II com os mesmos dois protagonistas (Briobris e Devorante); e voltará a recorrer a ele em *Os Vilhalpandos*, nos diálogos entre o alcoviteiro Milvo e o Vilhalpando (cenas I, II e VIII do acto III).

No monólogo de Devorante da cena II do acto II de *Os Estrangeiros* estão bem patentes todos os caracteres do parasita. Este monólogo foi, sem dúvida, inspirado no monólogo de Gnatão, o parasita do *Eunuco* de Terêncio. Aliás, o Devorante de Sá de Miranda é, em tudo, semelhante ao Gnatão de Terêncio, não só no modo como se vangloria da sua originalidade, mostrando um profundo conhecimento da arte de adular, mas também na sua especial habilidade para conseguir convites para jantar e até no significado dos seus nomes, já que, como vimos, Gnatão significa “mandíbulas”. Recorde-se que a paixão pela boa comida e o desejo de refeições de graça são características comuns a todos os parasitas das comédias de

Plauto e Terêncio²⁹. Confirmemos esta nossa afirmação lendo alguns passos dos dois deliciosos monólogos. Começemos pelo monólogo de Devorante, no qual o parasita, depois de se queixar da crise (conjuntural, diríamos nós hoje) porque passava o sector da parasitagem, viu a conjuntura melhorar graças ao oportuno aparecimento do soldado fanfarrão Briobris. Mas vejamos as suas palavras sobre a arte da parasitagem:

E assi já eu era (como digo) na espinha, lembrou-se Deus de mim, e acudiu-me co’este soldado apetitoso, convidador, mais vão que a mesma vaidade, nas armas um Roldão, mais fermoso e mais namorado de si mesmo que Narciso. Mas a mim que se me dá? Vem da guerra, 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 despende. 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 tam espiritual, enche-me disso que se vende na praça. Seja nas boas horas: trato é em que ele põe dinheiro e eu palavras; dure o que durar. É enfadonho? Não há loge de ser tudo como homem quer; e de que me podem melhor servir os meus ouvidos e a minha língua, que me de ganharem de comer? (...) A mor ciência que no mundo há assi é saber conversar c’os homens; bom rosto, bom barrete, boas palavras não custam nada, e valem muito; e assi quem sabe de tudo isto faz bom barato. Os parvos dar-vos-ão antes dinheiro, e eu antes o queria. Isto não se aprende em Paris. Vou-me a comer. (pp.137-138)

Vejamos agora um passo do monólogo de Gnatão, em que este se vangloria do jeito muito especial que tem para viver à custa dos outros e da sua bem sucedida carreira de parasita:

GN. – Há uma classe de homens que querem ser os primeiros em tudo, e não o são; eu ando sempre atrás deles. Não me ligo a eles para que eles se riam de mim, mas sou eu que me rio espontaneamente para eles, e ao mesmo tempo admiro os seus talentos. Tudo o que eles dizem, eu aplaudo; se de seguida dizem o contrário, também o aplaudo; se alguém diz não, eu digo não; se alguém diz que sim, eu digo que sim. Enfim, impus-me a mim próprio aprovar sempre tudo. Agora, esta profissão é, de longe, a mais produtiva. (vv.248-253)

²⁹ Cf. Aires Pereira do Couto, “O parasita na obra de Terêncio – Gnatão vs Formião” in *Máscaras, vozes e Gestos: nos caminhos do teatro clássico*, Aveiro, 2001, p.260.

O êxito de Gnatão é tal que um outro parasita, para quem a vida não corria de feição, não resistiu a fazer-lhe um pedido. Mas deixemos que seja o próprio Gnatão a revelá-lo:

GN. – Quando aquele desgraçado, morto de fome, vê que eu ando coberto de tantas honras e ganho a vida tão facilmente, então começa a suplicar-me para que eu o deixe instruir-se junto de mim; disse-lhe que me seguisse para ver se, tal como as escolas dos filósofos tomam o nome dos próprios fundadores, também é possível que os parasitas se chamem gnatónicos. (vv.260-264)

Parecem-nos evidentes as semelhanças entre estes dois verdadeiros encómios do estilo de vida parasitário, particularmente no conhecimento que ambos revelam da arte de adular e na especial habilidade que ambos demonstram ter para conseguir convites para jantar.

O diálogo da cena II do acto II de *Os Vilhalpandos*, entre a velha alcoviteira Guiscarda e Cesarião, traz-nos à memória o diálogo que Cleéreta, a mãe alcoviteira de Filénio, e Diábolo, um dos dois pretendentes de Filénio, mantêm na cena III do acto I da comédia *Asinaria* de Plauto, uma comédia que narra uma história com algumas semelhanças com a de *Os Vilhalpandos*, já que no centro do enredo está a disputa travada entre dois jovens por uma jovem cortesã obrigada pela mãe a trabalhar como profissional do amor.

Na comédia de Sá de Miranda, Cesarião lamenta-se de lhe ter sido vedado o acesso, outrora livre, a casa de Guiscarda. Enquanto teve dinheiro, as portas foram-lhe sempre franqueadas, depois de ter ficado sem nada passou a bater com o nariz na porta. Mas por muito que ele reclame, não consegue demover a velha Guiscarda, que deixa bem clara a sua maneira de estar na vida, ao dizer:

Eu não conto senão por “três e dous fazem cinco”.

CES. – Pois, por que não contas assi quantas boas obras de mim recebeste?

GUIS. – Assi seja; mas as que tu recebeste desta casa, por que também te não lembram e as não contas?

CES. – Enquanto me sentistes que dar, não me faláveis assi. Que foi daquele tempo?

GUIS. – Passou, como vês que faz: disso te queixas?

CES. – Quem vos tanto deu, como podia durar?

GUIS. – Quem tanto de nós queria, que fundamento era o seu?

CES. – Dei-vos quanto tinha.

GUIS. – E de nós houveste tudo quanto querias. (p.197)

Cesarião não desiste e volta à carga, perguntando onde está o dinheiro que ele lhe deu:

CES. – Que se fez de quanto vos dei?
GUIS. – É gastado; tu querias que ainda durasse? Até quando?
CES. – Até que me eu pudera remediar.
GUIS. – Não fazes a tua conta só; e nós entretanto de que viviremos?
CES. – Nunca te lembra senão o teu interesse.
GUIS. – Pecadora de mim, e a ti que te lembra senão o teu?
CES. – O meu interesse vem todo d’amor, e o teu de desamor.
GUIS. – Renego de tal amor, que nos quer deitar a perder. (p.197)

O impedimento imposto a Cesarião, enquanto ele não voltar a ter dinheiro para pagar, é muito semelhante àquele que Cleéreta, a cortesã que explora os encantos da sua filha Filénio, impôs ao jovem Diábolo, outrora rico mas agora na miséria por causa da voracidade de Cleéreta. Também a ele de nada lhe vale lembrar à cortesã o muito dinheiro que já lhe deu, pois ela recorda-lhe os princípios pelos quais rege a sua vida. Diz Cleéreta:

CL. – Para a alcoviteira, o amante é como um peixe: não vale nada se não for fresco. O fresco tem molho, tem um sabor agradável; podes prepará-lo como quiseres, cozido ou assado; podes virá-lo como te apetecer. Ele quer dar, quer que se lhe peça alguma coisa, e como nesse caso se está a tirar de um saco cheio, nem ele sabe o que dá, nem o que gasta; só deseja uma coisa: quer agradar à sua amiga, agradar-me a mim, agradar à escrava acompanhante, agradar aos servos, agradar também às criadas; e até ao meu cachorro, o novo amante faz festas para que ele fique contente quando o vir. Estou a dizer a verdade; é normal que qualquer pessoa seja sabida na sua profissão. (vv.178-186)

À semelhança de Cesarião, também Diábolo questiona Cleéreta sobre o que foi feito de todo o dinheiro que ele lhe tinha dado:

DI. – E onde está tudo o que te dei antes?
CL. – Está tudo gasto: pois se ainda me restasse alguma coisa eu enviava-te a rapariga e não te pedia nada. O dia, a água, o sol, a lua, a noite, não preciso de dinheiro para os ter; mas todas as outras coisas de que precisamos, temos de as comprar com crédito grego³⁰. Quando vamos buscar pão ao padeiro, vinho à taberna, só nos dão a mercadoria se receberem o dinheiro. Nós seguimos o mesmo sistema: as nossas mãos estão sempre de olhos abertos, só acreditam no que vêem. Há um velho provérbio que diz: “É inútil querer cobrar...”, sabes do que estou a falar; não digo mais nada. (vv.196-203)

³⁰ Expressão proverbial usada em Roma para indicar que era necessário pagar a pronto, sem possibilidade de crédito. A expressão “com crédito grego” (*graeca fide*) designa uma impossibilidade, à semelhança da expressão “calendas gregas”.

Até no convite que Guiscarda e Cleéreta fazem aos dois jovens, para que voltem quando tiverem dinheiro, as duas alcoviteiras são iguais.

A comédia *Asinaria* de Plauto parece ter também inspirado o contrato que Milvo apresenta ao Vilhalpando na cena V do acto IV. De facto, como veremos, o contrato que o alcoviteiro Milvo elaborou, para que o soldado fanfarrão Vilhalpando apresentasse a Guiscarda, evidencia claras semelhanças com aquele que o parasita da *Asinaria* redigiu para o jovem Diábolo, com o objectivo de regulamentar a futura relação entre ele, a sua amante e a alcoviteira. Vejamos excertos de ambos os contratos, começando pelo do Vilhalpando:

MILVO – “O senhor capitão Vilhalpando d’uma parte e Guiscarda da outra, fizeram, concertaram, contrataram desafortadamente (...) que ele dito senhor capitão desse à dita Guiscarda trinta escudos d’ouro do sol. (...) E logo assi mesmo da outra parte, a dita Guiscarda em seu nome e de Aurélia sua filha (...) Prometeu, concertou e declarou que dos primeiros dous meses seguintes, contando trinta dias por cada mês, todas as terças-feiras e as quintas de cada semana, elas lhe despejem a casa (...) Nos quais dias assi obrigados, das portas a dentro não haverá nenhum negócio, puridade, nem acenos, nem outro mistério algum, remoques nem palavras com dous entenderes. (...) Não terá a dita senhora Aurélia aqueles dias amigo, ainda que seja de boa amizade, nem parente, ainda que seja irmão. Serão assi mesmo os sobreditos dias forros, livres e isentos de todo jejum, voto, romaria e de toda devação. Não suspire, nem ande cuidosa, não lhe venha dor de coração, nem lhe virão cartas de sua terra. (...) Os convidados e amigos dele, dito senhor capitão, tratar-los-á a dita senhora igualmente. E assi seja a mesa larga e haja sempre muitas candeas, não fiquemos todos às escuras. Não ensine por aqueles dias o seu papagaio a dizer: meus olhos, minha alma, minha vida, beijai-me. Não consinta que se lhe chegue ninguém a ver as suas jóias, gabem-lhas de longe; o que quiserem comprar busquem-no nas tendas. Assi mais, durante o tempo não mudará nome, nem casa.” (pp.230-234)

Vejamos agora o de Diábolo:

“Diábolo, filho de Glauco, entregou como presente à alcoviteira Cleéreta vinte minas de prata, para que Filénio estivesse com ele dia e noite durante todo este ano. Não deixará entrar nenhum outro homem em sua casa. Ainda que ela o chame seu amigo ou seu patrono ou que diga que é o amante de uma sua amiga, a porta estará fechada para todos excepto para ti: ela escreverá na porta que está ocupada. Ainda que diga que recebeu uma carta do estrangeiro, não haverá nenhuma carta em casa nem tão pouco qualquer tábuca encerada. (...) Ela não poderá convidar ninguém para jantar: tu é que convidarás. Não lançará os olhos sobre nenhum dos convidados. Se ela tiver olhado para algum deles, que fique imediatamente cega. Além disso, beberá juntamente contigo e

da mesma taça que tu, recebê-la-á de ti, beberá à tua saúde e depois beberás tu, para que ela não saboreie mais ou menos que tu.

Afastará todas as suspeitas de si; não pisará o pé de nenhum homem com o seu pé, quando se levantar; nem quando subir para o leito vizinho, nem quando descer dele, dará a mão a alguém. Não mostrará a ninguém o seu anel nem pedirá para ver o de ninguém. (...) Ela não fará a nenhum homem qualquer sinal de cabeça, piscar de olhos, ou gesto de aprovação. Depois, se, por acaso, a lucerna se apagar, não poderá mexer nenhuma parte do seu corpo na escuridão.

Ela não dirá nenhuma palavra de duplo sentido, não saberá falar nenhuma outra língua que não seja a ática. Se por acaso tiver vontade de tossir, não tossirá assim (*Tosse mostrando a língua.*), de modo que ao tossir mostre a língua a alguém. E se ela fingir que está com corrimento nasal, não fará assim (*Passa a língua pelo lábio superior.*): tu é que lhe limparás o lábio antes que ela mande, em público, um beijo a alguém. (vv. 751-798)

Curiosamente, ou talvez não, estes dois contratos, redigidos com tanto cuidado para que não escapasse nenhum pormenor e não fosse permitido qualquer equívoco, tiveram o mesmo resultado prático: não serviram para nada.

Também o diálogo travado entre Aurélia e Guiscarda na cena III do acto V parece ter sido inspirado no diálogo que Cleéreta e a sua filha Filénio mantêm na cena I do acto III da *Asinaria* de Plauto. Tanto Guiscarda como Cleéreta procuram convencer as respectivas filhas a mostrarem amor a todos os que lhes pagam mas a não se apaixonarem por ninguém. Mas vejamos breves excertos desses dois diálogos, muito distanciados no tempo, mas bem próximos nos conselhos. Começemos por ver os de Guiscarda:

GUIS. – Quantas vezes te tenho dito que amostres amor a todos e que o não tenhas a ninguém!

AUR. – Assi há-de ser uma mulher igual a todas como uma alimária?

GUIS. – Ah! douda, douda! Tu virás a morrer de fome, que eu também já fui fermosa. Ajuda-te do tempo, que passa muito asinha.

AUR. – Se lhes eu não tomar o coração com minhas branduras, que poder terás tu sobre sua fazenda?

GUIS. – O teu coração queria eu que te eles não tomassem. (...)

AUR. – Dás-mos por amigos e queres que os trate como inimigos?

GUIS. – O que te eu mando, o que te eu digo, o que te eu aconselho assi é: que os trates a eles, como eles tratam a ti. Querem lograr essa tua mocidade: não os poupes.

AUR. – Assi vês que o faço.

GUIS. – Inda mal muitas vezes, porque nem eu posso tornar a essa tua idade, nem tu nela conheceres os meus bons conselhos. (pp.245-246)

Vejamos agora os conselhos de Cleéreta:

- CL. – Que é que estás para aí a dizer, tu que és a mulher mais descarada que eu alguma vez vi? Quantas vezes é que eu te proibi de chamares Argiripo, o filho de Deméneto, de o acariciares, de conversares com ele ou de olhares para ele? O que é que ele deu? Que presentes nos mandou trazer? Por acaso pensas que palavras meigas são ouro e que ditos doutos são dádivas? És sobretudo tu que o amas, és tu que o procuras, és tu que o mandas vir para junto de ti. Ris-te daqueles que pagam, perdes-te de amores por aqueles que nos gozam. Por acaso achas que deves esperar, se alguém prometer tornar-te rica quando a sua mãe morrer? Caramba, corremos o sério risco de morrer de fome, nós e a família, enquanto esperamos a morte dela. (...) Eu não te proibo de amares os que te pagam para serem amados.
- FIL. – Também o pastor, mãe, que apascenta as ovelhas alheias, tem uma que é dele, para manter a sua esperança. Deixa-me amar Argiripo, o único que, por capricho do meu coração, eu quero.
- CL. – Entra. Palavra de honra que nunca vi uma pessoa mais desavergonhada do que tu.

(vv.521-543)

Finalmente, o diálogo entre os dois Vilhalpandos, na cena VIII do acto IV, remete-nos não só para o tema do *miles gloriosus* (o soldado fanfarrão), mas também para o *Anfitrião* de Plauto, ao explorar o *qui pro quo* resultante do facto de um dos Vilhalpandos estar dentro de casa com Aurélia, e o outro estar na rua, a vociferar ameaças vãs. O recurso aos encontros e desencontros cénicos provocados pelos *simillimi*, enquanto fonte de cómico, foi bastante utilizado no teatro clássico.³¹ Plauto recorreu a ele nas comédias *O Soldado Fanfarrão*, onde uma jovem, Filocomásio, representa um duplo papel; nos *Dois Menecmos*, onde dois gémeos com o mesmo nome, que não se conhecem por terem vivido separados desde crianças, acabam por se encontrar já adultos; nas *Báquides*, com as duas irmãs cortesãs que, aproveitando a sua semelhança de gémeas, desenvolvem um plano de conspiração; e, de forma particularmente evidente e bem conseguida, no *Anfitrião*, provavelmente a mais apreciada de todas as comédias de Plauto, cuja comicidade resulta essencialmente dos quiproquós originados pela semelhança dos protagonistas. O êxito dos *simillimi* no *Anfitrião* de Plauto está bem patente na fortuna linguística que o nome do escravo – Sósia – teve, mantendo-se como substantivo comum, com o significado de “pessoa muito parecida com outra”.

³¹ Sobre esta temática, veja-se F. Bertini, “Les ressources comiques du double dans le théâtre de Plaute (*Amphitryon*, *Bacchides*, *Ménechmes*)” in *Les études classiques* 51 (1983), pp.307-318; e B. García-Hernandez, *Gemelos y sosias. La comedia de doble en Plauto, shakespeare y Molière*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2001.

Os vários exemplos que acabámos de ver parecem-nos suficientemente significativos para não termos dúvidas sobre a dimensão do arremedo das comédias de Plauto e Terêncio nas comédias mirandinas e para podermos conjecturar que Sá de Miranda terá usado Terêncio como modelo preferencial na sua primeira comédia e Plauto na segunda, opção que não nos parece ter sido fruto do acaso, mas sim propositada. De facto, como vimos, Sá de Miranda pretendeu criar um novo tipo de teatro, para um público mais culto, à semelhança do que Terêncio procurou fazer em meados do século II a.C., por isso terá recorrido preferencialmente ao modelo terenciano na comédia *Os Estrangeiros*. Mas como o êxito não terá sido o desejado, à semelhança, aliás, do que aconteceu com algumas peças de Terêncio, é possível que Sá de Miranda tenha optado por recorrer essencialmente, na sua segunda peça, às comédias de Plauto, comicamente mais eficazes, na esperança de poder vir a obter eventualmente o êxito que o comediógrafo latino obteve no final do século III e no início do século II a.C. Mas tal não viria a acontecer.

Em jeito de conclusão, gostaríamos de deixar claro que o teatro de Sá de Miranda não se limita ao arremedo do teatro clássico, ele representa o início de uma nova corrente dramática, e embora alguns críticos o considerem mais como exercício de estilo do que como verdadeira obra literária³², no entanto, o seu valor, enquanto comédias neoclássicas, é significativo, sobretudo pelo seu carácter inovador e de renovação e pelo facto de ter aberto, enquanto modelo, as portas às peças de António Ferreira (*Bristo* e *Cioso*), Jorge Ferreira de Vasconcelos (*Eufrósina*, *Ulyssipo* e *Aulegrafia*) ou até, de algum modo, de Camões (*Anfitriões*)³³.

Em vez da realidade quotidiana rústica e grosseira, ou religiosamente simbólica, que os espectadores conheciam, Sá de Miranda trouxe-lhes personagens já elaboradas desde a antiguidade, situações já experimentadas, que era só explorar e naturalizar, conflitos romanescos que tiveram até aos nossos dias uma fortuna ininterrupta. A tudo isto acrescentou o autor, como referiu A. Crabbée Rocha, “uma linguagem viva e mordaz, de incontestável *uis comica*.”³⁴

³² Cf. Luís de Sousa Rebelo, op. cit., p.166.

³³ É a única das três peças de Camões que, embora em tom popular, vai na linha do teatro clássico. As outras duas comédias: *O Auto de El Rei Seleuco* e *O Auto de Filodemo* podem inserir-se na linha do teatro vicentino.

³⁴ Cf. op. cit., p.32.

Não queremos terminar este breve estudo sem antes salientarmos que, embora as comédias de Sá de Miranda evoquem, como vimos pelos vários exemplos dados, o passado latino e lhe sejam profundamente devedoras, e embora a acção de ambas as peças se localize numa Itália convencional, subsistem ainda numerosos sinais de cedência ao gosto popular português através do uso de provérbios, sentenças, jogos brejeiros de palavras e alusões a circunstâncias sociais e mentais claramente portuguesas.³⁵ Podemos, pois, concluir, com Giuseppe Tavani³⁶, que “Sá de Miranda, sendo embora o introdutor em Portugal das novas concepções poéticas e dramáticas, continua profundamente português no esforço de adaptar as inovações à *forma mentis* do seu povo, e isto é verdade ainda quando ele parece assumir uma atitude de reprovação relativamente a certos aspectos da cultura pátria”.

³⁵ Cf. J. Augusto Cardoso Bernardes, op. cit., p.259.

³⁶ Op. cit., p.427. Acerca das características nacionais das comédias de Sá de Miranda, vd. ibid., pp.416-427.