

BIBLIOTECA DELL' «ARCHIVUM ROMANICUM»

Serie I: Storia, Letteratura, Paleografia

476

INCONTRI POETICI E TEATRALI FRA ITALIA E PENISOLA IBERICA

a cura di

MICHELA GRAZIANI e SALOMÉ VUELTA GARCÍA



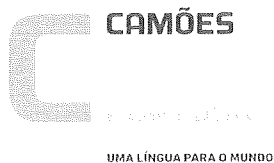
LEO S. OLSCHKI EDITORE

MMXVII

Tutti i diritti riservati

CASA EDITRICE LEO S. OLSCHKI
Viuzzo del Pozzetto, 8
50126 Firenze
www.olschki.it

Volume pubblicato con il contributo dell'Università degli Studi di Firenze, di



Università di Firenze
Istituto Camões / Lisboa

Cattedra Fernando Pessoa

e il patrocinio di



Ambasciata del Portogallo
ROMA



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DIPARTIMENTO DI
LINGUE, LETTERATURE E
STUDI INTERCULTURALI

ISBN 978 88 222 6537 1

PRESENTAZIONE

Il volume riunisce i contributi della terza giornata di studi del seminario iberico *Relazioni linguistiche e letterarie tra Italia e mondo iberico in età moderna*, tenutasi il 21 ottobre 2016 presso l'Università di Firenze. Gli argomenti presentati dai relatori italiani e stranieri si sono concentrati sulla poesia e sul teatro del Cinquecento e del Seicento, dando vita a una nuova serie di riflessioni filologico-letterarie.

Il volume si apre con il lavoro di Mariagrazia Russo, nel quale la studiosa offre un'accurata analisi filologica del Canzoniere luso-castigliano (1557-1589) di Luís Franco Correa, individuando delle particolarità linguistiche luso-giudaiche non esclusivamente iberiche, oltre ad alcuni criteri innovativi adoperati dal postillatore.

Rimanendo nel XVI secolo, Rita Marnoto esamina la forma e il linguaggio del teatro comico portoghese del Cinquecento: un teatro ibrido, eterogeneo, contaminato con la commedia italiana e con il lirismo petrarchesco, che lei denomina 'teatro chão', avvalendosi di una categoria architettonica, lo stile *chão*, di epoca a noi contemporanea. L'esempio letterario più emblematico si riscontra in *O auto do Desembargador* di António Prestes.

In ambito lirico, Valeria Tocco affronta il tema del sogno nella poesia iberica di tradizione petrarchesca: da Camões e Sá de Miranda, ai sonetti di António Ferreira, senza tralasciare Boscán e Cetina.

La tradizione petrarchesca ritorna nel saggio di Giulia Poggi, la quale si riallaccia all'influenza che i lirici petrarcheschi Sannazzaro, Ariosto, Boiardo, Bernardo e Torquato Tasso, Tansillo, Molza, Groto e Minturno hanno avuto sulla formazione poetica di Góngora, per poi evidenziare il ruolo di Bernardo e Torquato Tasso nella poesia gongorina.

La figura e l'opera poetica di Torquato Tasso diventano centrali nel lavoro di Marcella Trambaioli, volto a mettere in risalto il ruolo che la *Amin-ta* ha avuto nell'opera poetica e teatrale di Lope de Vega.

Nel Seicento, a Firenze, i *Proverbios morales* di Alonso de Barros suscitarono l'interesse di vari nobili della città medicea, tra cui Girolamo Da Sommaia e Alessandro Adimari, il quale intraprese la traduzione italiana dell'opera, oggetto di studio di Salomé Vuelta García.

Se i *Proverbios morales* di Barros rappresentano un caso emblematico della ricezione della letteratura spagnola aurea nella Firenze del Seicento, le *Rodomontate* di Lorenzo Franciosini, uscite a Venezia nel 1627 e analizzate da Franco Vazzoler, si presentano come un ulteriore caso interessante da indagare, per la difficoltà di definizione e catalogazione rispetto ai tre ambiti per cui le *Rodomontate* rivestono interesse: la letteratura, la linguistica e il teatro.

Dal versante opposto, nel teatro aureo spagnolo, come ci mostra il saggio di José Javier Rodríguez, le ambientazioni portoghesi e italiane racchiuse nei drammi *A secreto agravio, secreta venganza* e *El pintor de su deshonra* di Calderón de la Barca, servono a raffigurare rispettivamente la dimensione tragico-epica e tragico-realista o tragico-ironica del dramma d'onore del drammaturgo spagnolo.

INCONTRI POETICI E TEATRALI
FRA ITALIA E PENISOLA IBERICA

RITA MARNOTO

LINGUAGEM TEATRAL E CÓMICO.
O TEATRO CHÃO DO SÉCULO XVI

1. A COMÉDIA ITALIANA E O TEATRO PORTUGUÊS DO SÉCULO XVI

Estranhais-me, que bem o vejo. Que será? Que não será? Que entremez é este? Foi grã dita que não apodais já, mas não há que falecer quem me arremede. Os portugueses sois assi feitos logo pola primeira, despois dareis o sangue dos braços. Agora parece que me estranham ainda mais, parece-vos que não diz a fala c'os trajos? Esperáveis deles alguns triquestroques.¹

O prólogo daquela que é a primeira comédia «à italiana» do teatro português, *Os estrangeiros*, de Francisco de Sá de Miranda, começa por advertir os seus espectadores ou os seus leitores relativamente à estranheza que neles irá suscitar a peça que está prestes a começar. Esta vinculação pragmática, que visa a ambientação do público, faz-se sinal prístino da complexidade do processo de recepção, em solo português e ibérico, da comédia renascentista, ou seja, da comédia italiana. É como se o introdutor do novo género dramático, que foi também o seu primeiro cultor não italiano,² se cobrisse com as vestes de um Jano bifronte. Por um lado, conhece os requisitos da sua composição. Por outro lado, possui uma noção clara, que em muito supera o recurso a um mero tópico, de que o horizonte do seu público é o do «entremez» e dos «triquetroques».

A comédia *Os estrangeiros* terá sido encenada em Coimbra no ano de 1528 por ocasião da estadia da corte na cidade.³ Mas a ambientação deste

¹ FRANCISCO DE SÁ DE MIRANDA, *Os estrangeiros*, in *Francisco de Sá de Miranda. Comédias* (edição de José Camões, T.F. Earle), Lisboa, Imprensa-Nacional – Casa da Moeda, 2013, p. 51.

² «Sá de Miranda [...] was not only the first Portuguese but also the first non-Italian to have written a comedy of this kind» (THOMAS FOSTER EARLE, *The «Comedy of the Foreigners». Renaissance Sicily through Portuguese Eyes*, Oxford, Clarendon Press, 1997, p. 8).

³ Segundo CAROLINA MICHAËLIS DE VASCONCELOS, *apud* FRANCISCO DE SÁ DE MIRANDA, *Poe-*

género tão inovador, pela qual Miranda ansiava, não teria sido imediata, se Jorge Ferreira de Vasconcelos, no prólogo de *Aulegrafia*, escrita em 1542 ou, no máximo, em 1543,⁴ retoma o mesmo tópico, desta feita sem iludir uma certa incomplacência: «Porque tomais os portugueses tanto em grosso toda novidade e sois tão maus de contentar e geralmente receosos uns dos outros que tudo vos faz nojo, e aqui o vemos cad' hora antre mãos».⁵

Retomando a expressão de Sá de Miranda, os portugueses 'não deram o sangue dos braços' pela comédia italiana.

Quando *Os estrangeiros* foi representada em Coimbra, Miranda tinha acabado de regressar de uma estadia em Itália que se prolongou por um período bastante mais longo do que até algum tempo se admitia. Poder-se-ia ter estendido de 1515 a 1526. Como 'familiar contínuo e comensal' de D. Miguel da Silva, teve muito possivelmente acesso àqueles refinados círculos da cultura romana, nos quais fervilhava um entusiasmo pioneiro pelos novos géneros teatrais e pelo espectáculo.⁶ Se o pontificado de Leão X (1513-1521) coincidiu com a grande estação dos *orti letterari*, o papa Clemente VII (1523-1534), ao nomear Giovanni Rucellai castelão de Sant' Angelo, elegeu os espaços do Castelo como grande fulcro da actividade teatral romana. Essa áurea não teria deixado de refulgir, bem vivaz, no espírito de Miranda.

Com efeito, as suas duas comédias, *Os estrangeiros* e *Vilhalpandos*, seguem o modelo teatral da comédia renascentista. São escritas em prosa, dividem-se em cinco actos, repartidos em cenas, e não se afastam da regra

sias, Halle, Max Niemeyer, 1885, pp. 816-817 (reedição facsimilada, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1989).

⁴ Datação decorrente de quanto escrito no seu prólogo: «Cousas há que trazemos na forja alguns dias, exemplo: as companhias do ano passado sobre edificar a fortaleza de Mazagão dando-lhe mil voltas e outras tantas cores de diversos juízos» (JORGE FERREIRA DE VASCONCELOS, *Aulegrafia*, edição de José Camões *et alii*, Lisboa, Centro de Estudos Teatrais da Faculdade de Letras de Lisboa, 2015, p. 8; <http://www.cet-e-quinientos.com/> (consultado a 30-01-2017), documento informatizado que se integra no projecto de edição em linha do teatro de autores portugueses do século XVI, dirigido por José Camões). Os meios investidos na edificação da fortaleza de Mazagão impressionaram vivamente a opinião pública. De facto, essa foi a praça portuguesa do Norte de África que mais resistiu a investidas, tendo a ocupação portuguesa durado até 1769. O seu plano foi elaborado por um grupo de arquitectos do coturno de Benedetto da Ravenna, Miguel de Arruda e Diogo de Torralva e a sua construção foi confiada a João de Castilho. Fundada a 1 de Agosto de 1541, no primeiro semestre do ano seguinte concluiu-se a sua frente de mar. Cfr. JORGE CORREIA, *Mazagão: a última praça portuguesa no Norte de África*, «Revista de História da Arte», 4, 2007, pp. 184-211, https://run.unl.pt/bitstream/10362/12584/1/ART_7_Correia.pdf (consultado a 30-01-2017). Por isso o termo *ad quem* do texto é o ano de 1543.

⁵ J. FERREIRA DE VASCONCELOS, *Aulegrafia*, cit., p. 9.

⁶ Assunto desenvolvido por RITA MARNOTO, *O petrarquismo português do «Cancioneiro geral» a Camões*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2015, pp. 132-146, 258-274.

de unidade de espaço, tempo e acção. O mesmo se poderia genericamente dizer de *O fancho* e *O cioso*, de António Ferreira, igualmente repartidas por cinco actos, subdivididos em cenas, e ambas escritas em prosa, bem como das três comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos, *Aulegrafia*, *Eufrosina* e *Ulissipo*.

Não equivalerá de forma nenhuma a introdução de um género teatral que é *invenzione* italiana, para retomar a célebre formulação de Fabrizio Cruciani, à erradicação do recurso a componentes de tradição vicentina ou, de um modo mais geral, característicos do teatro peninsular ibérico.⁷ Entremos de matriz clássica são não raro desenvolvidos com a fluidez sequencial própria do auto. Da mesma feita, quadros cénicos característicos da comédia italiana animam-se com trocadilhos, jogos de linguagem e diatribes que se nutrem no húmus da cultura peninsular. A densidade da tensão cômica deixa então lugar a contrapontos mais situados e específicos, que se enchem de cor local. Aliás, os passos em verso que vão sendo intercalados continuam a ser muito frequentemente vazados em redondilha. O decassílabo sobe ao palco excepcionalmente.⁸

É certo que a comédia só num momento cronologicamente adiantado pôde contar com uma base teórica regulamentadora. Face ao vazio deixado pela *Poética* de Aristóteles, foi necessário avançar no tempo até que surgissem as primeiras reflexões em torno deste renovado género, nomeadamente, no século XVI, o *De comoedia libellus*, de Vittore Fausto, que originariamente acompanhava a edição de Terêncio publicada em 1511, as dedicatórias de *Orbecche* e *Altile*, de Giraldo Cinzio, escritas na década de 1540, ou o *De ridiculis* (1550), do célebre comentador de Aristóteles, Vincenzo Maggi, até enfim chegar à *Breve considerazione intorno al componimento de la comedia de' nostri tempi* (1572, ed. 1578), de Bernardino Pino da Cagli.

Contudo, a autonomia e a espontaneidade com que o cómico sobe à cena do teatro português do século XVI de forma alguma é simples efeito de uma tal ausência no domínio teórico. Quando Sá de Miranda compôs *Os estrangeiros* e *Vilhalpandos*, a reflexão em torno da comédia encontrava-se a dar os seus primeiros passos. Não obstante, o introdutor do novo género em Portugal conhecia bastante bem os palcos romanos, e com eles os cenáculos que, no plano europeu, tinham a primazia do debate crítico.

⁷ Valha por todas a remissão para GIUSEPPE TAVANI, *As características nacionais das comédias de Sá de Miranda*, in Id., *Ensaios portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988, pp. 413-428.

⁸ É o caso dos sonetos inseridos na comédia *Ulissipo*. Cfr. JORGE FERREIRA DE VASCONCELOS, *Ulissipo*, ed. José Camões et alii, Lisboa, Centro de Estudos Teatrais da Faculdade de Letras de Lisboa, 2015, pp. 102, 103; <http://www.cet-e-quinientos.com/> (consultado a 30-01-2017).

De facto, as suas peças, apesar de distanciadas dos efeitos cénicos de uma *Mandragora* ou de uma *Cassaria*, seguem o modelo italiano com uma certa proximidade, fortalecida pelo objectivo programático de renovar também os palcos lusitanos.

Diferentemente, considere-se que o mais erudito dos poetas portugueses do século XVI, Luís de Camões, nas três peças que escreveu, tomou com grande liberdade os preceitos da comédia renascentista. Nem *Filodemo*, nem *Enfatriões*, nem *El Rei Seleuco* se encontram divididas em actos e cenas, sendo a redondilha dominante. Aliás, a designação de auto, de memória medieval, é-lhes correntemente aplicada.⁹ E, no entanto, são desenvolvidos temas com antecedentes na Antiguidade (Plauto em particular), na literatura bizantina e também na literatura renascentista. Se *El Rei Seleuco* é devedor, além do mais, à mediação de Petrarca, Camões, no seu prólogo, não se exime de citar um dramaturgo tão popular como António Ribeiro Chiado. Por sua vez, António Prestes recorre a Petrarca e a outros escritores de primeira grandeza para gerar efeitos cómicos, como se verá. A porosidade das fronteiras é recíproca.

Como tal, o estrato de erudição do próprio autor da peça não o vincula necessariamente a uma aproximação da comédia italiana ou a uma aproximação do auto peninsular. Sobrepe-se-lhe o cariz de opções mais ou menos específicas, mais ou menos voluntaristas.

A história editorial de *Filodemo* e *Enfatriões* mostra-se, a esse propósito, muito significativa. Foram editados, com o nome de autos, na *Primeira parte dos autos e comédias portuguesas*, que saiu em 1587.¹⁰ O volume compila, para além disso, peças de António Prestes, Henrique Lopes, Jorge Pinto e Jerónimo Ribeiro. Na variedade dos seus conteúdos, esta selecção forma um conjunto de textos cuja coerência não há que minimizar. As peças, apesar de tirarem partido de jogos de personagens cruzados e de serem enformadas por uma ordem sequencial que algo deve ao modelo italiano, desenvolvem-se muitas vezes ao sabor de flutuações, como as que acabaram de ser apontadas, próprias do auto peninsular.

⁹ Cfr. HERNÂNI CIDADE, *Luís de Camões. Os autos e o teatro do seu tempo. As cartas e o seu conteúdo biográfico*, Lisboa, Bertrand, 1956, pp. 76-144; VANDA ANASTÁCIO *apud* LUÍS DE CAMÕES, *Teatro completo*, Porto, Caixotim, 2005, pp. 9-11.

¹⁰ *Primeira parte dos Autos e comedias portuguesas* feitas por ANTÓNIO PRESTES, e por LUÍS DE CAMÕES, e por outros Autores Portugueses, cujos nomes vão nos principios de suas obras. Agora novamente juntas e emendadas nesta primeira impressão por Afonso Lopez, moço da Capella de sua Magestade, e a sua custa, [Lisboa], por Andres Lobato, 1587; reedição facsimilada, *Autos e comédias portuguesas, por António Prestes, Luís de Camões e outros autores portugueses (Lisboa, 1587)*, prefácio Hernâni Cidade, nota bibliográfica José V. de Pina Martins, Lisboa, Lysia, 1973; <http://purl.pt/23692> (consultado a 30-01-2017).

Contudo, ao registar a dupla vertente de *autos e comédias* logo a partir do seu título, esta edição problematiza de forma eloquente a dificuldade em designar esse espaço de fronteira nela contemplado. É efeito da fluidez dos territórios que recobre.

Assim se compreende que, com referência a esta produção teatral, termos como hibridação, heterogeneidade e contaminação sejam usados com tanta frequência pela crítica,¹¹ para aludir a um território dificilmente parametrizável, entre comédia italiana e 'triquestroques'.

2. O 'ESTILO CHÃO'

Este tipo de hibridação não é exclusivo do teatro cómico português do século XVI. Estende-se a vastas áreas da produção dramática, embora através de modalidades e com graus de incidência extremamente diversificados, em consonância com a especificidade dos processos de intersecção em causa. Mais do que isso, caracteriza igualmente outras formas de expressão artística e cultural contemporâneas. Aliás, não faltam exemplos da aplicação, ao domínio dos estudos literários, de categorias que começaram a ser usadas no domínio da história da arte, para depois passarem ao da literatura, como é o caso de Maneirismo ou de Barroco.

A designação, cuja aplicação a este teatro híbrido proponho, é a de 'teatro chão'. O termo tem vindo a ser usado com eficácia nos domínios disciplinares da história da arte e da história da arquitectura, não me resultando que tenha sido transposto para o do teatro. De resto, poderia ser também aplicado a vários campos da literatura portuguesa dos séculos XVI e XVII. No caso do teatro cómico, porém, o seu manejo mostra-se particularmente oportuno, tanto pela sua incidência, como por vir preencher uma ausência categorial.

Este alargamento, ao integrar as artes do palco num paradigma comum à história da arte e à história da arquitectura, dá consistência a essa inclusão, ao mesmo tempo que fortalece o conjunto sistémico daí resultante.

A expressão 'estilo chão' foi pela primeira vez utilizada por Júlio de Castilho, que a aplica ao domínio da arquitectura, ao descrever a típica casa de família, na obra *Lisboa antiga*:

Essa feição [meio sóbria], revelada talvez no viver pautado, no cumprimento exacto do dever, na caridade sincera e não ostentosa, na observância dos preceitos

¹¹ Valha por todos o exemplo do capítulo «Commedia e tragedia classiche e "auto" nazionale nel teatro del Cinquecento», LUCIANA STEGAGNO PICCHIO, *Storia del teatro portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1964, pp. 75-113.

religiosos e civis, casava com o estilo chão da arquitectura, que não era certamente aquele opulento gótico do século XV, que no género de habitações particulares tantas maravilhas produziu lá fora. // Em Portugal nunca o traçado de tais edifícios se extremou por grandes belezas nem riquezas. [...] Nem mesmo os Paços eram obras de grande aparato exterior; quanto mais as moradias singelas dos nobres!¹²

O adjectivo *chão / chã* provém do latim *planus / plana / planum*. Adquiriu a acepção de liso, nivelado, singelo.

Deve-se ao historiador alemão George Kubler a estabilização e a consagração do uso da expressão 'estilo chão' no domínio da história da arte e da arquitectura, com base na vasta exemplificação analítica que coligiu num volume originariamente editado em 1972, traduzido sob título *A arquitectura portuguesa chã*.¹³ Desenvolvendo a intuição de Castilho, este crítico identifica uma sequência coerente de obras edificadas em Portugal, entre a terceira década do século XVI e o século XVII, em que a observação das regras da proporção é levada a cabo com uma sobriedade, uma simplicidade e um geometrismo depurados, dispensando o ornamento. Apesar de arquitectos e construtores conhecerem e dominarem as normas edificatórias italianas e do Norte da Europa, emancipam-se delas, privilegiando uma austeridade que é específica da arquitectura militar italiana.¹⁴ Integram-nas antropológica e culturalmente, acompanham circunstancialismos e adaptam-nas à função e ao uso da construção.

Daqui resulta a convergência simultânea de vários códigos, numa heterogeneidade que entrecruza modelos vindos do estrangeiro com tradições autóctones. Por conseguinte, subjaz à simplificação edificatória própria da arquitectura chã uma substancial complexidade, resultante do processo de intersecção sistémica que abrange uma variedade de elementos de proveniência diversificada.¹⁵

¹² JÚLIO DE CASTILHO, *Lisboa antiga. O Bairro Alto*, Lisboa, Oficinas Gráficas da C. M. C., 1954, 3.ª edição dirigida, revista e anotada por Gustavo de Matos Sequeira, vol. 1, pp. 144-145; http://geo.cm-lisboa.pt/fileadmin/GEO/Imagens/GEO/Livro_do_mes/Julio_de_Castilho/Lisboa_Antiga_O_Bairro_Alto/MON_130-P_part_01.pdf (consultado a 30-01-2017). Edição original, Lisboa, A.M. Pereira, 1879.

¹³ GEORGE KUBLER, *A arquitectura portuguesa chã. Entre as especiarias e os diamantes (1521-1706)*, tradução Jorge Henrique Pais da Silva, prefácio José Eduardo Horta Correia, Lisboa, Vega, 2005, pp. 29-46.

¹⁴ Foram vários os arquitectos militares italianos que durante este período trabalharam em Portugal e em fortalezas de África. Cfr. MARGARIDA TAVARES DA CONCEIÇÃO, *Da cidade e fortificação em textos portugueses: 1540-1640*, Tese de doutoramento apresentada à Universidade de Coimbra, 2008.

¹⁵ Basilares, a este propósito, as investigações de EMILIO GARRONI acerca da heterogeneidade de qualquer sistema de comunicação e da inerente complexidade, perto de meio século volvido sobre a edição de *Progetto di semiotica*, Bari, Laterza, 1972.

Em relação à aplicação da expressão 'estilo chão', convirá esclarecer previamente dois aspectos da sua conceptualização. O primeiro diz respeito às variações e às indefinições a que a ideia de estilo está sujeita, o que tem levado a crítica a utilizá-la com uma certa cautela. Mais do que um estilo chão, parece-me apropriado conceber uma tendência dotada de uma orientação coerente e actuante sobre um espaço determinado. Daqui decorre a segunda questão, inerente ao seu espectro histórico. Apesar de Kubler aplicar a categoria a um bloco que delimita cronologicamente, admite a sua incidência para além dele.¹⁶ Esta situação é paralela à implicada pelo uso de outras categorias em sentido ou periodológico, ou trans-histórico. É esse o caso de um barroco seiscentista, que articula um feixe de vectores de ordem periodológica, ou um barroco que tem expressão na produção artística de outras épocas, enquanto vector de um conjunto sistémico mais lato, como é o caso do neo-barroco na arte contemporânea. Neste estudo a categoria de teatro chão será especificamente aplicada ao espaço de produção teatral cômica anteriormente traçada, o que não obsta a usos com uma incidência diversificada.

A resistência histórica da crítica ao reconhecimento da arquitectura chã encontra o seu paralelo na apreciação merecida por este tipo de teatro. Kubler observa que Gomes de Brito e Sousa Viterbo identificaram algumas das características dessa arquitectura, mas na ausência de uma conceptualização integradora não a entenderam, reduzindo-a à sua insipidez.¹⁷ Da parte da literatura, já o século XX ia adiantado e ainda Pimpão condenava a «total carência de espírito dramático» de António Prestes, a exigir «não escassa dose de atenção e paciência», responsabilizando o conjunto de dramaturgos ligado a este teatro, no âmbito de um quadro mais geral, pela «rápida e progressiva [...] degradação da comédia portuguesa».¹⁸

Deve-se a Teófilo Braga uma das primeiras visões globais do teatro português do século XVI que incide sobre a produção dramática não compreendida nas categorias canónicas de tragédia, comédia e drama pasto-

¹⁶ Nomeadamente sobre o racionalismo da arquitectura portuguesa do século XX cfr. G. KUBLER, *A arquitectura portuguesa chã*, cit., p. 25 e *passim*. No domínio da história da arte e da arquitectura portuguesas, as posições que a consideram como uma constante trans-epocal, sujeita a declinações históricas específicas, tem vindo a ganhar consistência crítica.

¹⁷ *Ivi*, p. 203.

¹⁸ ÁLVARO JÚLIO DA COSTA PIMPÃO, *História da literatura portuguesa*, Coimbra, Quadrante, 1947, vol. 2, pp. 229, 240. Para a recepção crítica de António Prestes, cfr. EUGENIO ASENSIO, *O teatro de António Prestes (notas de leitura)* [1954], *apud* ANTÓNIO PRESTES, *Autos*, edição José Camões, Helena Reis Silva, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2008, pp. 723-725; JOSÉ CAMÕES, *Introdução*, in *ivi*, pp. 7-15. Falta, ainda hoje, um estudo de conjunto que analise, além do mais, os processos de intersecção inerentes a esta produção teatral.

ril.¹⁹ Esse crítico captou perfeitamente a heterogeneidade global do teatro desse século e recortou o espaço que mais evidentemente escapa ao modelo normativo italiano, optando porém por o colocar sob a égide de Gil Vicente. Esse intento é fortalecido pela linha de continuidade que traça e que prolonga ininterruptamente até ao século XIX, a designada 'escola de Gil Vicente'.²⁰

Ao esquiço de um filão que tem o seu fulcro em Gil Vicente e se estende quase até ao momento em que escrevia, subjaz aquela adesão de Teófilo ao vernáculo e às chamadas tradições populares. Quanto ao século XVI, organiza o seu quadro de referências com base num critério de geografia dramática, intuindo a vinculação deste teatro à cidade. A partir do levantamento daqueles que considera serem os grandes centros de produção teatral, agrega a cada um deles os nomes dos dramaturgos mais representativos: Évora (Afonso Álvares, António Ribeiro Chiado), Lisboa (Baltasar Dias, Luís de Camões, Gil Vicente de Almeida, Jorge Pinto, Henrique Lopes, Jerónimo Ribeiro Soares, anónimos), Santarém e Coimbra (António Prestes, Simão Machado, António de Portalegre, Baltasar Estação), Brasil, Índia e África (José de Anchieta, Álvaro Lobo, Francisco Vaz, Afonso Henriques). Os temas tratados podem ser de carácter religioso, moral, cívico, de costumes ou do quotidiano, quer no modo sério, quer cómico.

Ancorada num ponto de referência, que é a obra de Gil Vicente, a análise de Teófilo não tem condições para indagar toda a variedade e a riqueza dos elementos envolvidos, nas suas articulações. Contudo, incide e deixa em aberto um campo a estudar a partir da sua heterogeneidade, que é o do teatro chão do século XVI, nomeadamente o cómico.

Aliás, nunca será demais sublinhar uma das características essenciais para a identificação da sua especificidade: a marca urbana. Os efeitos decorrentes da representação da vida na urbe, sob o filtro do desengano com que conflitos e atribulações são postos em cena, não só se erigem em fulcro

¹⁹ *História do teatro português*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1870-1871, 4 vols., *passim*; *Escola de Gil Vicente e desenvolvimento do teatro nacional*, Porto, Livraria Chardron, 1898 (para o século XVI, pp. 10-348).

²⁰ Luciana Stegagno Picchio põe em causa esta designação de escola com base em critérios de ordem sociológica: «Di scuola, infatti, nel senso ristretto del termine, non si può in alcun modo parlare. Gil Vicente viveva dentro la corte e al servizio di questa; i suoi epigoni al di fuori. Il pubblico del primo era cortigiano, quello dei secondi piccolo-borghese» (L. STEGAGNO PICCHIO, *Storia del teatro portoghese*, cit., p. 54). Os autores convocados por esta estudiosa coincidem genericamente com os de Teófilo. A este parâmetro diferenciador outros se acrescentam, com relevo para estrutura cénica, os temas tratados, o plano interdiscursivo (cfr. *infra*) e a linguagem utilizada pelas personagens.

do cómico, como sustêm a apologia de um sistema de valores e de uma disciplina reguladora, seja ela cívica ou religiosa.

Ora, a origem da comédia italiana reside nesse mesmo ambiente urbano. Daqui decorre que, à ideia de uma escola vicentina, conforme foi formulada por Teófilo Braga, se associe afinal um quadro que em muito supera os antecedentes medievais do chamado fundador do teatro nacional.

3. LINGUAGEM TEATRAL E PETRARQUISMO

Para ilustrar quanto acaba de ser sustido, e em consonância com a dimensão deste estudo, *O auto do Desembargador*, de António Prestes, passará a ser analisado como exemplo de teatro chão. A linguagem teatral, considerada como faculdade de expressão artística, envolve a inter-relação entre várias outras linguagens na pragmática do seu uso.²¹ Serão especificamente considerados dois planos da linguagem teatral, o da estrutura cénica e, em particular, o da linguagem literária na sua dimensão interdiscursiva,²² tomando como referência quer a tradição peninsular, quer o sistema do Classicismo.

*O auto do Desembargador*²³ aproxima-se da tradição ibérica logo a partir da designação compreendida no seu título, *auto*, de memória medieval, sendo além disso inteiramente escrito em verso. Inicia-se com uma breve didascália que anuncia a divisão da peça e apresenta as personagens. No seu minimalismo, a rubrica não denega a norma que prevê que a comédia comece com o elenco das personagens e com outras informações cénicas relevantes. Simplifica-a, porém, numa contaminação entre as didascálias da comédia renascentista e as rubricas do auto peninsular.

A anunciada divisão em duas 'cenas' tem levado alguns críticos a aventar que *O auto do Desembargador* é resultado da junção de duas peças. Contudo, tem uma certa unidade ou conformidade de acção, tempo e lugar, de-

²¹ A centralidade concedida à linguagem literária não ignora a acutilância com que Gordon Craig escreve: «And so the comedy of author and actor commences. The young man appears before the multitude and speaks the lines, and the speaking of them is a superbe advertisement for the art of literature. After the applause the young man is swiftly forgotten» (GORDON CRAIG, *On the Art of Theatre*, London, Heinemann, 1957, p. 60). Aliás, a história enfatiza a inscrição hegemónica de *O auto do Desembargador* no domínio da linguagem literária.

²² O conceito de interdiscursividade é usado a partir de CESARE SEGRE, *Intertestualità e interdiscorsività*, in Id., *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 103-118.

²³ A primeira edição que dele se conhece integra-se na *Primeira parte dos autos e comédias portuguesas*, cit., fl. 60v-73. Todas as citações serão feitas, com remissão abreviada, a partir de A. PRESTES, *Autos*, cit.

senrolando-se em espaços adjacentes. A introdução da segunda 'cena' pela didascália inserida entre os versos 290 e 291, na qual se anuncia a entrada do Desembargador e do seu Moço, processa-se em conformidade com a rubrica inicial. Mas essa divisão tem os seus efeitos sobre a acção dramática.

À diferença da comédia italiana, o entrecho não decorre de um obstáculo ingente que é incisivamente lançado logo no começo e superado no desenlace. Vai-se desenvolvendo através de uma sucessão de paralelismos, ora por semelhança, ora por antinomia. O diálogo inicial entre Lionarda e Silvestra em torno do que é amor, no qual intervêm depois outras personagens, propende para a abstracção. Corresponde-lhe, em desdobramento geométrico, o diálogo entre dois homens, o Desembargador e o seu Moço, acerca das próprias vivências amorosas, que são de outra índole, no começo da segunda 'cena'. Neste ponto, o entrecho ganha vivacidade com a entrada do Sogro, que é quando efectivamente sobrevém uma questão acutilante, a renitência do Desembargador em assumir a vida marital. Correlativamente, o desenlace final é duplo. Lionarda e Silvestra compreendem que o seu voluntarismo foi explorado e que foram burladas, ao passo que a união do Desembargador à sua esposa assinala o ponto conclusivo da peça.

Os vários entretchos acabam por concorrer para uma plataforma comum, na qual o plano dos costumes se cruza com o da moral e do civismo. A ânsia das mulheres em saberem o que é amor, parodiando debates intelectuais e livrescos consagrados ao assunto; os desejos terrenos, enquadrados no nível baixo-mimético, de serviçais que se fazem valer de expedientes arteiros; a renitência do Desembargador em se dedicar à sua Mulher, ele que é um homem de leis, mas cuja conduta pessoal é afectada por debilidades bem mundanas; e a intervenção do Sogro para que o Desembargador abraça a vida de família são filões que confluem num grande quadro. As mulheres que procuram saber o que é amor compreendem que foram logradas pelo Moço e pelos seus adjuvantes, o Desembargador acaba por abandonar uma vida desregrada, satisfazendo os anseios do Sogro e da Mulher, e os serviçais continuarão a fazer pela vida, mantendo o cimento social do Antigo Regime e assegurando o sucesso do cómico picaresco.

O comportamento interesseiro dos serviçais, que não é sanado, permanece como uma tessela solta, apesar de poder ser objecto de condenação aos olhos do público. Trata-se, na verdade, de um baixo contínuo, com ressonâncias picarescas, que acompanha toda a peça, dotado de grande efeito cómico. Explora ingredientes dotados de um certo impacto pragmático sobre uma plateia que lidava com aquele plano baixo-mimético, bem presente no teatro de Gil Vicente, apesar de a sua exemplaridade social e de a sua expressão cénica não serem as mesmas. Acrescente-se a isto o desempenho de figuras desgarradas, como o Barbeiro ou o Comendador. A

irrupção inoportuna deste último em casa do Desembargador não entronca na intriga. Contudo, confere cor local ao seu enredo, fazendo surtir um dos momentos mais hilariantes da peça, ao qual adiante se fará referência.

Quanto ao quadro das personagens, ele organiza-se numa série de pares, cujos elementos mantêm entre si relações de paralelismo, e que no seu conjunto visam interesses contrastantes. Lionarda e Silvestra são mulheres cúmplices, dotadas de uma ingenuidade que delas faz presa fácil de serviçais abusadores. O grupo dos criados conta com mais personagens, o que gera algum desequilíbrio cénico, mas ao mesmo vai continuamente animando a peça. Cada um dos serviçais liga-se ao amo que serve. O Desembargador enquadra-se no triângulo que tem nos seus outros vértices a Manceba e a Mulher. O seu comportamento desregrado é contrariado pelo Sogro. As personagens de Dinheiro e Fermosura, ao mesmo tempo rivais e cúmplices, acusam o gosto medieval pela abstracção alegórica, embora propiciem o recurso a expedientes cénicos que seriam do agrado dos espectadores.

Se a estrutura cénica de *O auto do Desembargador* acusa uma simplificação da comédia italiana, não poderá ser entendida à margem desse modelo. À sua imitação próxima, substitui-se uma simplificação de procedimentos, assente num trabalho de pormenor que burila paralelismos, contrapontos e confrontos, ao nível da distribuição dos diálogos, da escolha das personagens que neles intervêm e da respectiva caracterização, num rendilhado particularizante que não é desprovido de exigências cénicas. Efeitos imediatos, muitas vezes gerados momento a momento, concorrem para um final suportado por uma construção retórica. A calibrar esta estrutura, encontra-se aquele geometrismo apurado que é um destacado recurso também do teatro chão.

Por sua vez, no plano interdiscursivo sobressai a quantidade de versos tirados de motes ou, de uma forma geral, de composições integradas na tradição peninsular. Na edição que preparou, José Camões procedeu ao seu levantamento. O elenco é significativo:

Aquel barberico madre
que ali mora me furtou (vv. 32-33)²⁴

Por una sola vez demos (v. 393)²⁵

Un nuevo dolor me mata
crudo y fiero. [...] (vv. 442-443)²⁶

²⁴ Reúso em sentido paródico do início de uma composição que anda na colectânea *Chistes de diversos autores*, no *Cancionero musical de Palacio* e que também é citada por Jorge Ferreira de Vasconcelos. Cfr. A. PRESTES, *Autos*, cit., pp. 200, 678.

²⁵ Verso de uma composição do *Cancioneiro de Elvas*. Cfr. *ivi*, pp. 215, 674-675.

²⁶ Primeiros versos de uma composição do *Cancioneiro Masson*. Cfr. *ivi*, pp. 217, 677-678.

Otro mundo es el que ando (v. 467)²⁷
 trabalhos descansariam (v. 609)²⁸
 Ora di senhora di (v. 795)²⁹
 conde Craros com amores (v. 835)³⁰
 Para mi me las queria (v. 839)³¹
 El remedio es el morir
 d'alma mui descarregado (vv. 974-975)³²
 Solo sin más compañía
 que la fome y su agonía (vv. 1197-1198)³³
 Otro bien se a vos no tengo (v. 1225)³⁴
 si saldré desta ventura
 ou se nela hei de morrer (vv. 1243-1244)³⁵
 Falso, malo, enganador (v. 1341)³⁶
 tam retraída está la infanta (v. 1423)³⁷
 que la cena guai Valença (v. 1463)³⁸

²⁷ Primeiro verso de uma composição em redondilha de Juan Boscán. Cfr. *ivi*, pp. 218, 681-683.

²⁸ Primeiro verso de um mote glosado por vários poetas, de entre os quais Camões. Cfr. *ivi*, pp. 224, 691-692.

²⁹ Primeiro verso de um mote glosado por vários poetas, de entre os quais Garcia de Resende e Sá de Miranda. Cfr. *ivi*, p. 231.

³⁰ Verso do romance *Conde Claros*. Cfr. *ivi*, pp. 232-233, 659-663.

³¹ Possivelmente verso de um cantar recolhido no *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*. Cfr. *ivi*, p. 233.

³² Verso com grande circulação peninsular (cfr. *ivi*, pp. 238, 697-698), já presente na composição de Soria, *Señora pues no's doleys*, no *Cancionero general* de Castillo, e que teve várias reformulações (cfr. por exemplo o refrão de *Mi fi, Gil, ya tu medio*, *Cancioneiro de Évora*, edição Arthur Lee-Francis Askins, Berkeley, Los Angeles, University of California, 1965, n. XXXVII, p. 37 e nota p. 119).

³³ Reúso em sentido paródico de versos de uma composição do *Cancioneiro Masson*. Cfr. A. PRESTES, *Autos*, cit., pp. 246, 676.

³⁴ Primeiro verso de um mote, transmitido nomeadamente pelo cancionero *Flor de enamorados*. Cfr. E. ASENSIO, *O teatro de António Prestes (notas de leitura)*, cit., p. 733; A. PRESTES, *Autos*, p. 248.

³⁵ Dois últimos versos do mote da cantiga *Tu gitana que adeunas*, do *Cancioneiro de Elvas*. Cfr. *ivi*, pp. 249, 675.

³⁶ Verso do romance *Fonte frida*, que circula em vários cancioneros, nomeadamente no *Cancionero musical de palacio*. Cfr. *ivi*, pp. 253, 663.

³⁷ Primeiro verso do romance *Conde Alarcos*. Cfr. *ivi*, pp. 257, 665.

³⁸ Reúso de um verso do romance *El rey moro que perdió Valencia*. Cfr. *ivi*, pp. 258, 668-669.

a Roma como se ardía

Gritos dão niños y viejos (vv. 1511-1512)³⁹

O réuso destes passos da tradição peninsular anda associado quer a jogos conceptuais, quer a jogos de linguagem que lhe são igualmente característicos. A língua dominante, na esmagadora maioria dos casos, é o castelhano, não obstante a peça seja escrita em português. Esta condição linguisticamente heterógena gera um distanciamento de ordem espaço-temporal e literária que tem efeitos cruzados. É instrumento de uma diversificação que, para o espectador à escuta, enfatiza e corrobora uma simplificação redutora da tradição peninsular a formulações elementares, proporcionando, por essa via, efeitos lúdicos. O movimento é circular, na medida em que, reduzido a um grau elementar, o horizonte dos «triestroques» torna-se então, ele próprio, fulcro e objecto indirecto de troca.

Para além disso, o cómico é frequentemente potenciado pela intersecção entre uma tradição peninsular bastante simplificada e vislumbres da cultura renascentista, com relevo para o grande alfofre onde se acumula um dos seus mais refinados níveis, o petrarquismo.

No diálogo inicial, Lionarda e Silvestra dedicam-se à declinação lúdica de um «Amor barbeiro» (vv. 36-40) e de um «amor alfaiate» (vv. 41-55), com referência à profissão do amado, um tipo de agudeza correntemente usado na poesia peninsular. A essa aparente linearidade acrescenta-se, no primeiro caso, a paródia de um mote muito divulgado (vv. 32-33; *supra*). No segundo caso, a remissão, igualmente paródica, vai para um mito da Antiguidade, Hera e Leandro.⁴⁰ Apesar disso, as tiradas do diálogo condensam uma súpula dos mais desgastados tópicos da conceptualização amorosa.

Desde tempos remotos que a retórica da contraposição, do paradoxo, da metáfora e do enigma é posta ao serviço da definição de amor e dos

³⁹ Réuso em sentido paródico de versos do romance *Incendio de Roma*. Cfr. *ivi*, pp. 260, 669-670.

⁴⁰ Camões dedicou a Hera e Leandro o soneto *Seguia aquele fogo, que o guiava*. O tema, de grande sucesso ibérico, teve por grande foco de divulgação e irradiação, no século XVI, a primeira tradução para língua vulgar do poema de Museu Gramático, *Ero e Leandro*, que se deve a Bernardo Tasso. É feita a partir da tradução, de grego para latim, editada em Veneza por Aldo Manuzio em 1494-1495. Acrescente-se a isto a *Favola di Ero e Leandro*, de autoria do próprio Bernardo Tasso, publicada em 1537. Inserem-se neste filão o soneto *Pasando el Mar Leandro el animoso*, Garcilaso de la Vega, bem como o longo poema *Hero y Leandro* de Juan Boscán. Cfr. CLELIA BETTINI, *Seguia aquele fogo, que o guiava, De Cartago ao Helesponto: dois sonetos camonianos de inspiração clássica*, in *Comentário a Camões*, coordenação Rita Marnoto, vol. 2, Coimbra, CIEC, 2012, pp. 19-25, 75-101.

seus efeitos.⁴¹ Não será ainda a tradição peninsular a desenvolver estes tropos em sentido íntimo. O uso que, em âmbito teatral, Gil Vicente deles faz na *Romagem de agravados*, pela boca de Calopendio, exemplifica-o bem.⁴² Ora, a falta de sentido de muitas das falas de Lionarda e Silvestra em torno da definição de amor expõe uma esterilidade a requerer renovação.

Em relação especular com o diálogo travado no início da peça, encontra-se aquele que, no seu final, retoma o mesmo tema, e em que é o Moço a dedicar-se à definição de amor (vv. 1196-1376), extorquindo às duas mulheres pastéis e canelões, com a conivência de um cúmplice. A tirada inicial, «Só estás?» (v. 1196), remete para o célebre soneto de Petrarca *Solo et pensoso i piú deserti campi*, mas daí passa-se ao reuso paródico de versos de uma cantiga em redondilha (1197-1198; *supra*). Desta feita, através da intersecção entre arremessos conceptuais e aspirações integradas no nível baixo-mimético, estabelece-se uma gradação que, do cómico, passa ao grotesco, de tão diferenciados que são os níveis abraçados.

Para além de Petrarca e através de Petrarca, é o próprio lirismo camoniano a ser trabalhado como mediação interdiscursiva. Reenvia para Camões a alusão a amor como ideia. «Minha ideia» (v. 281), diz o Barbeiro, numa provável remissão para o célebre soneto *Dizei, Senhora, da Beleza ideia*. Também a discussão sobre a definição de amor leva a chancela de dois sonetos do poeta que granjearam uma extraordinária fortuna, *Tanto de meu estado me acho incerto* e *Amor é um fogo que arde sem se ver*.⁴³

Por sua vez, ao colocar um diálogo sobre amor na boca de duas mulheres, António Prestes está a transferir para o feminino uma esfera de interesses intelectuais que, no Portugal de quinhentos e nem só, era característica do masculino.⁴⁴

⁴¹ Cfr. RITA MARNOTO, *Sobre figuras de oposição em dois sonetos de Camões*, in *ivi*, vol. 1, pp. 147-204.

⁴² Em *O auto do Desembargador* há uma alusão a D. Duardos (v. 180), a personagem da novela de cavalaria que é protagonista do auto de Gil Vicente com o mesmo nome. Para outras personagens da mesma esfera, cfr. v. 516, Esplandião; v. 518, Roldão; v. 1222, Amadis, etc.

⁴³ Ao que se acrescentam outras possíveis remissões subliminares. Confrontem-se os versos «Não quero mais do meu servidor / que ser galante e passeador» (vv. 1428-1429) com o passo de *Filodemo* em que se debate o amor pela activa e o amor pela passiva, nomeadamente, «eu não pretendo daqui outra, se não não pretender cousa nenhuma» (L. DE CAMÕES, *Teatro completo*, cit., p. 106).

⁴⁴ Ao dar direito a estas duas mulheres, Silvestra e Lionarda, de empreenderem tais elucubrações e ao desmascarar a exploração da sua ingenuidade pelos moços, António Prestes assume uma posição avançada para a sua época, mas que também pode ser interpretada como troça das aspirações intelectuais femininas e das poetas petrarquistas. Como é sabido, as valências da ironia ligam-se a situações pragmáticas específicas.

Desta feita, quando Lionarda se propõe usar o topos da comparação do ser amado com uma Ninfa, não lhe resta se não fazer do seu Barbeiro um *ninfa*, assumindo ela própria o desempenho masculino da busca nas águas:

[...] Já o meu Copido
o ninfa das minhas mágoas
o delfim de meu sentido
no Nilo que estê metido
i-lo-ei ver por baxo d'águas. (vv. 81-85)

Subjaz a este passo; a memória do episódio final das *Geórgicas*,⁴⁵ quando Aristeu, sob conselho de sua mãe Cirene, que habita o rio Peneu, sacrifica vários animais no rio Nilo a fim de reaver as suas abelhas. Mas o grande foco de luz que o projectou nas letras modernas foi a *Arcadia* de Jacopo Sannazaro. No seu XII capítulo, o protagonista descreve uma viagem que o leva por debaixo de água através de um percurso involutivo em que é guiado por uma ninfa.

Outros passos há que mostram como Lionarda, e António Prestes por ela, conhece as finezas do petrarquismo quatrocentista de Giusto de' Conti. O seu cancionero, *La bella mano*, desenvolve-se em torno deste atributo da figura feminina que tinha sido exaltado por Petrarca. É, porém, em termos bem diferentes que as mãos de um homem, o Barbeiro, são louvadas:

De titelas de galinha
são aquelas mãos que vejo.
Ah mãos, moeis-me de farinha. (vv. 98-100)

Para António Prestes, a poesia petrarquista não era, sem dúvida, uma referência genérica. Esse mesmo Barbeiro recita os três primeiros versos de um soneto da *Diana*, de Jorge de Montemor, cujo coturno é elevado pela imitação, que nessa composição fica contida, do segundo e do terceiro sonetos do Cancioneiro de Petrarca:⁴⁶

Pasaba amor su arco desarmado (v. 216)
Los ojos baxos, blando y modesto (v. 221)
Deixava-me atrás mui descuidado (v. 226)

⁴⁵ Registrem-se igualmente remissões simplificadas para passos de poetas latinos, como por ex. o «omnia vincit amor» de Virgílio (cfr. v. 889 sgg.).

⁴⁶ Cfr. E. ASENSIO, *O teatro de António Prestes (notas de leitura)*, cit., p. 734; A. PRESTES, *Autos*, cit., pp. 208, 684-686.

Estes versos destacam-se claramente do contexto em que se inserem. Por um lado, o seu conteúdo contrasta com o passo em que são intercalados e que nada deve a finezas amorosas. Por outro lado, a sua métrica decassilábica, no seio de uma sequência em redondilha maior, gera um contraste não irrelevante para o ouvido.

Mais do que isso, o ápice da paródia petrarquista ocorre no momento em que o Comendador bate à porta do Desembargador, à hora da ceia. Trata-se, como se disse, de uma tessela solta na estrutura da peça, mas cujo efeito cómico é de primeira água. O que o leva lá é o roubo, perpetrado por um vilão, de um boi verdadeiramente excepcional, a ponto de superar Petrarca como poeta lírico e músico:

Comendador Chamavam ao boi namorado
 vaca que visse no arado
 lhe fazia mil sonetos.
 Moço Isso era Petrarca boi.
 Comendador Qual Petrarca. Inda m'agravo
 de Petrarca. Mui mais bravo
 que dez mil Petrarcas foi
 boi que tangeria cravo
 era boi que me deziã
 que lá no talho onde estava
 a sua carne cantava:
 trabalhos descansariam. (vv. 598-609)

A troca da banalização do petrarquismo e das aspirações ao estatuto de poeta refinado, nutridas por curiosos desprovidos de preparação literária, é levada ao seu limite através deste boi petrarquista. É muito significativo que o verso alheio incorporado neste passo seja tirado, não do Cancioneiro, mas da tradição peninsular, levando, ademais, a chancela de Camões: «trabalhos descansariam».⁴⁷

A coerência da estratégia que usa o petrarquismo como fonte de cómico ressalta até à última tirada da peça. Num momento em que o Desembargador, finalmente, traz a sua legítima Mulher para casa, pondo fim a uma vida de costumes desregrados, é dominado por sensações contraditórias: «Tenho febre, pés ãa neve» (v. 1494). A retórica petrarquista é, porém, uma aparência. O mal-estar que aflige o Desembargador não se deve a afãs amorosos. A troca da mancebia pela vida de família acabara de lhe propor-

⁴⁷ Na glosa *Nunca o prazer se conhece; supra*. A troca prossegue com o elogio do boi petrarquista na lavra, que joga com o duplo significado de 'lavar', 'arar a terra' / 'bordar' (vv. 621-627).

cionar uma ceia copiosa, tão copiosa que o indispôs, com febre e com os pés enregelados. A remissão para o romance *Incendio de Roma*, a rematar a peça, coroa pois essa intersecção entre requinte petrarquista e tradição peninsular. Ou, meta-teatralmente, entre norma compositiva e simplificação cénica.

As remissões reiteradas para pontos nodais da cultura renascentista, com relevo para o petrarquismo, que ficam contidas em *O auto do Desembargador*, mostram não ser superficial o conhecimento que António Prestes possuía do modelo que operou a grande renovação do lirismo peninsular.⁴⁸ Se essa competência é um elemento necessário à eficácia cénica da sua exploração cómica, os espectadores deste teatro também a partilhariam, em maior ou menor grau.⁴⁹ A sua envolvimento pragmática era condição necessária para que o cómico surtisse efeito.

A nivelção e a intersecção entre petrarquismo e tradição peninsular é situada num cone de convergência que tem por vértice o cómico. Os modelos da comédia renascentista são sujeitos a uma simplificação em virtude da qual a estrutura da peça perde densidade, para deixar lugar ao cómico de situação, numa filigrana que é corroborada pela intersecção geométrica entre uma tradição peninsular simplificada e um petrarquismo elementar, entre aspirações ao requinte do lirismo renascentista e confronto com o nível baixo-mimético. A simplificação dos modelos adoptados não surtiria um efeito cénico, porém, não fossem os complexos processos de intersecção que a sustêm. É essa heterogeneidade que responde à função pragmática da linguagem teatral de António Prestes.

Esta convergência entre simplicidade, erudição e complexidade coloca o *Auto do Desembargador* no cerne do teatro chão.

⁴⁸ Pouco se sabe acerca da biografia de António Prestes, desembargador e homem de teatro. O seu nome não figura na lista dos estudantes da Universidade de Coimbra que sobreviveu ao tempo. Na Biblioteca Geral desta Universidade encontra-se um exemplar mutilado do primeiro volume da segunda edição de *Imagem da vida cristã*, de frei Heitor Pinto (Coimbra, impressa por João Barreira à custa de António Corvete, 1565, cota R-4-13), que contém no primeiro fôlio o *scriptum*: «Actos de Ant.º Prestes». A tinta das duas primeiras palavras, de grafia quinhentista, é diferente da das duas outras, de grafia seiscentista avançada ou setecentista. *Actos* remete quer para o campo da magistratura, quer para o campo do teatro, o que de uma forma ou de outra condiz com o perfil de António Prestes. A grafia mais tardia do registo do seu nome dificulta porém uma associação directa do espécimen à sua pessoa.

⁴⁹ «Estamos agora perante um teatro do quotidiano de uma burguesia desafogada – funcionários superiores de organismos judiciais, ascensão social de criados, que se revela também em serem sujeito protagonista da matéria teatral, pela sua condição social mais do que pela sua função dramática», escreve José Camões (*apud* A. PRESTES, *Autos*, cit., p. 10).