

Da Página à Cena, da Cena à Página  
Nuno Pinto Ribeiro

Do esplendor do Verbo à necessária queda.  
J. M. Costa Macedo

Tiffany Stern, 'Repatching the Play'  
Tiffany Stern

Du texte à la représentation : dire le vers au XVIII<sup>e</sup> siècle.  
Sabine Chaouche

L'action de la comédie-vaudeville en France  
petites causes et grands effets  
Violaine Heyraud

FÍGADOS DE TIGRE de Francisco Gomes de Amorim  
um país chamado absurdo  
Cristina Marinho

Sabina, Salomé no Algarve  
Armando Nascimento Rosa

The author as an actor. Karl Kraus and the scene of writing  
António Sousa Ribeiro

O SALTO DO TIGRE A CÉU ABERTO  
Sobre Os Dias Levantados, de Manuel Gusmão  
Miguel Ramalheite Gomes

Arquitectura e Artes Cénicas:  
A Arquitectura como tradução da dramaturgia  
João Mendes Ribeiro

Esfumando Fronteiras: As Performances de Jon Prichard  
Maria Clara Paulino

Conversas com o silêncio  
Jorge Palinhos

Dramaturgos e demiurgos – uma linha quase invisível  
Renata Portas

La Princesse de Clèves après Manoel de Oliveira  
Pedro Gonçalves Rodrigues

Os Autos de Camões e a Comédia de Shakespeare:  
a Negociação do Espaço de Autonomia das Figuras Femininas  
(Reflexões acerca da tipicidade de motivos e da recorrência de situações)  
Nuno Pinto Ribeiro



U.PORTO



CLEPUL | Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias



# Teatro do Mundo

Teatro do Mundo • da página à cena da cena à página

da página à cena  
da cena à página

CETUP, 2012

## Os Autos de Camões e a Comédia de Shakespeare: a Negociação do Espaço de Autonomia das Figuras Femininas

(Reflexões acerca da tipicidade de motivos e da recorrência de situações).<sup>1</sup>

Nuno Pinto Ribeiro  
Universidade do Porto

/...I can tell you, Captain, if you look in the maps of the world, I warrant you shall find, in the comparisons between Alexander and Monmouth, that the situations, look you, is both alive. There a river in Macedon, and there is moreover a river at Monmouth. It is called Wye at Monmouth, but it is out of my prains what is the name of the other river; but 'tis all one, 'tis alike as my fingers, and there is salmons in both. .../ King Henry V, 4. 7. 23-31.<sup>2</sup>

Tudo se pode comparar, dois rios não-de ter água e neles não-de sempre viver e nadas peixes. Mas o teatro de Camões e o teatro de Shakespeare, embora testemunhem os interesses comuns do género, oferecem, desde logo, uma dificuldade no seu confronto e aproximação: o auto corresponde a uma expressão muito própria da tradição portuguesa, e o legado medieval e a inovação renascentista, igualmente jogadas em simbiose produtiva na escassa criação dramática camoniana e no amplo e diversificado corpus textual que informa a comédia do dramaturgo isabelino, sugeririam, ainda nos diversos contextos materiais e sociais em que o texto se oferece como literatura e como artefacto vocacionado à representação, uma recíproca resistência a um cotejo que pretenda franquear a mera coincidência episódica ou a sobreposição fortuita do tema, do motivo ou da referência estético-literária que registre uma comunhão epocal. E certamente que a distância que medeia entre a criação localizada e circunstanciada dos três autos na obra camoniana – que a remete, em compilações e antologias, para uma espécie de posta

---

<sup>1</sup> O texto é versão adaptada de comunicação apresentada no colóquio internacional *Sob o Signo de Camões, Crise e Superação*, no âmbito do programa Guimarães, Capital Europeia da Cultura, que decorreu em Guimarães, no Paço dos Duques de Bragança, em 11 e 12 de Junho de 2012.

<sup>2</sup> CRAIK, T. W., ed., King Henry V, Walton-on-Thames, Surrey, The Arden Shakespeare, 1995.

restante, quando a não esquece simplesmente<sup>3</sup> e a criação dramática de Shakespeare, justamente qualificada no acervo da obra do escritor, e em primeira linha responsável pela sua consagração como centro estruturante do cânone ocidental, na conhecida proposta de Harold Bloom<sup>4</sup>, desencorajaria comparação entre grandezas tão clamorosamente assimétricas. Camões e Shakespeare trilharam caminhos decididamente diversos: o primeiro colheu inspiração no magistério de muitos poetas do Renascimento que desenharam o seu curso de aprendizagem nas estâncias de um aperfeiçoamento a culminar no seu *opus majus*, significativamente a epopeia, competentemente servido pela turba canora e belicosa, já não pela humilde fruta ruda, e comprometido na convencional emulação do legado clássico (*cesse tudo o que a antiga Musa canta/...*) que promete mais altas façanhas; o segundo não viria a incluir nos seus interesses o género mais nobre dos teóricos e escritores do tempo mas viria a dar novos mundos ao mundo da literatura e do drama com os gestos livres do teatro comercial e popular que arrebatava a plebe de Londres para logo cativar nobres e plebeus, e a conciliar esse primeiro impulso de uma arte de massas com o gosto selectivo de senhores e cortesãos, da corte e dos palácios. E, na verdade, se a William Shakespeare faltou a preparação académica dos *University Wits*, seus colegas de ofício – Christopher Marlowe, John Lyly, Thomas Kyd, George Gascoigne *i tutti quanti*- muitos deles, como ele, cedo lançados à voragem do mercado das representações teatrais, viveiro da cena violenta ou extravagante, sempre generosamente condimentadas para a satisfação de uma vontade sequiosa de emoções fortes, e de imagens, que a iconoclastia reformada havia suprimido e que a veneração da Rainha Virgem ou o entusiasmo do púlpito não chegavam a compensar satisfatoriamente (a sua atitude desembaraçada, tão desmesurada e

---

<sup>3</sup> Assinala a presença discreta dos auto nos estudos camonianos, entre muitos, L. Francisco Rebello (*Variações sobre o teatro de Camões*, Lisboa, Caminho, 1980, p. 14). Por vezes, o estudo de Luís de Camões circunscreve de um modo explícito o seu âmbito (*vide*, por exemplo, TAYLOR, L. C. , ed. , *Luís de Camões: Epic & Lyric* , Manchester, Carcanet Press Limited in association with The Calouste Gulbenkian Foundation, 1990; mas a discreta omissão é também comum (v. g. AMARAL, Fernando Pinto do, ed. , *Luís de Camões, relâmpago*, *Revista de Poesia*, Lisboa, no 20, 4/2007, ou ainda o número comemorativo de *Vértice*, No IV Centenário da Morte de Luís de Camões, Coimbra, nos 436-439, Setembro/ Dezembro de 1980, publicação dirigida por Joaquim Namorado). Caberá notar ainda que um estudo a muitos títulos precioso, como é o *Dicionário de Luís de Camões* (SILVA, Vítor Aguiar e. , coord. , Lisboa, Caminho, 2011), dedique, em volume de quase mil páginas a duas colunas, apenas duas páginas aos autos (da coluna direita da página 52 à coluna esquerda da página 54).

<sup>4</sup> Harold Bloom, *The Western Canon – The Books and School of the Ages*, New York, San Diego, London, Harcourt Brace & Company, 1994, e *Shakespeare – The Invention of the Human*, London, Fourth Estate, 1998.

versátil como a heterodoxia rabelaisiana ou a aventura cervantina, ressaltados os diferentes planos em que a sugestão opera), não é menos certo que o seu talento não deixou de exibir o seguro domínio dos códigos e convenções de um tempo menos de povo que de principais: nos sonetos, nos poemas narrativos, ou até no modo algo ostensivo com que retoricamente se apoia a acção das primeiras comédias, ancoradas nas fontes italianas dos novellieri, ou, finalmente, na alusão mitológica e na referência clássica tão recorrentes nos *romantic plays*, essas últimas peças mais abertas à representação na corte e receptivas a um gosto aristocrático e erudito. Mais desencorajador seria o argumento da localização cronológica das peças de Camões e Shakespeare, sendo que os autos do escritor português serão peças de juventude, redigidas, com forte probabilidade, entre 1542 e 1555<sup>5</sup> (a sua publicação é póstuma, a de *Anfitriões* e de *Filodemo* de 1587, a de *El-Rei Seleuco* de 1645), e as primeiras criações dramáticas de Shakespeare poderem ser referidas, na sua escrita e representação, aos dois ou três últimos anos da década de oitenta ou aos primeiros anos da década de noventa (uma distância de mais de quarenta anos, portanto, e num contexto material, social e histórico reconhecidamente diferente); na verdade, se não podemos escudar-nos na ideia reconfortante do estudioso do texto medieval que legitimamente pisa terreno comum quando investiga os *Mystery Plays*, os *Mistères*, os *Autos Sacramentales*, os *Geistspiele* ou as *Sacre Rappresentazione*<sup>6</sup>, não é menos certo que as preocupações humanistas e seculares dos autos camonianos, convivendo, embora, com o legado popular e medieval e a memória vicentina<sup>7</sup>, registam as marcas ostensivas das criações dramáticas e líricas peninsulares ou italianas filiadas numa sensibilidade e em padrões estéticos renascentistas, o que desde logo legitimaria o diálogo com as comédias de Shakespeare. Nem as barreiras a essa aproximação supostamente implicadas no subgénero dramático se erguem com implacável nitidez: cada peça de Shakespeare é única, irreduzível a discriminações seguras, como o notam, entre outros Stanley

<sup>5</sup> Vide, *inter alia*, José de Oliveira Barata, *História do Teatro Português*, Lisboa, Universidade Aberta, 1991, p. 175.

<sup>6</sup> v. HARTNOLL, Phyllis, *The Theater – A Concise History*, Thames & Hudson, revised edition, 1985, p. 37.

<sup>7</sup> Nota Barata que o teatro de Gil Vicente nada tem de humanista (Barata, *op. cit.*, pp. 77-88). A este diálogo entre o legado renascentista e a memória vicentina, o primeiro nas suas preocupações temáticas, a segunda nas suas sugestões formais, se refere, *inter alia*, L. Francisco Rebello (*op. cit.* pp.17-22).

Wells e Lawrence Dawson<sup>8</sup>; e a categorização das peças camonianas é também instável, abrindo-se igualmente ao esforço prudente da comparação.<sup>9</sup> Mas será o vasto fundo mítico, inscrito na manifestação ritual, que estudiosos como Northrop Frye associam à comédia e suas tradições<sup>10</sup>, o que verdadeiramente desenhará, na projecção de motivos ou situações arquetípicas, o sentido e o limite de um cotejo mitopoético atento às variações que testemunham uma partilha de territórios antigos.

Uma primeira cumplicidade se reconheceria em motivo ou situação típica que nas comédias do dramaturgo isabelino adquire algum significado: a substituição, no leito de amor, da amante pela esposa, desse modo se ratificando uma relação legítima e se afastando a mera gratificação erótica procurada pela figura masculina. O modelo será o da comédia plautina, a fonte do auto camoniano *Anfitriões*, mas a tradição não se reduz à comédia: em *The Changeling*, de Thomas Middleton e William Rowley, tragédia jacobiana de 1622, por exemplo, a viciosa e adúltera Beatrice faz-se substituir, no leito nupcial, pela criada, Diaphanta, ainda donzela, assim iludindo o marido, Alsemero, e preservando a sua reputação; e os leitores de Thomas Malory e do seu *Le Morthe D'Arthur*, o célebre romance de cavalaria publicado por William Caxton em 1485<sup>11</sup>, recordarão por certo a reversão dos papéis no arquetípico motivo quando a transfiguração, pelos bons ofícios de Merlim, de Uther Pendragon, o chefe de guerra fascinado pelas graças de Igraine, a das brancas mãos, assumindo a figura do marido dela, convenientemente morto em combate pouco tempo antes da incursão

---

<sup>8</sup> Stanley Wells acentua a irredutível especificidade de cada criação dramática de Shakespeare e a coexistência, do trágico e do cómico nas tragédias e comédias do dramaturgo (no texto-referência que abre a edição de cada uma das peças editadas na Penguin Shakespeare, *General Introduction*), e Lawrence Dawson sublinha esta apenas relativa operatividade do conceito de género quando aplicada à versatilidade do corpus do autor (*Shakespeare's Dramatic Genres*, Oxford, Oxford University Press, Oxford Shakespeare Topics, 2000, *passim*).

<sup>9</sup> No contexto desta definição, e com referência às indicações metadramáticas colhidas nos autos, refere L. Francisco Rebello 'Auto significaria, pois, genericamente, o mesmo que hoje se designa por *peça*, e é também neste sentido genérico que Camões utiliza o termo no citado argumento de Filodemo', op. cit., p. 25. Farsa, comédia, auto, ...esta última designação tem acepção compreensiva, como assinala Maria Idalina Resina Rodrigues (*Estudos Ibéricos – Da Cultura à Literatura, Séculos XIII a XVIII*, Lisboa, Ministério da Educação, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Diálogo – Fronteiras Abertas, 1987, pp. 136-137).

<sup>10</sup> FRYE, Northrop, *Fables of Identity – Studies in Poetic Mythology*, New York, Burlingame, Harcourt, Brace & World, Inc., 1963. O célebre estudo de A. C. Barber permanece, como se sabe, uma referência fundadora no entendimento da comédia festiva de Shakespeare (BARBER, C. L. *Shakespeare's Festive Comedy – A Study of Dramatic Form and its Relation to Social Custom*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1959).

<sup>11</sup> E os espectadores de *Excalibur*, o popular filme de John Boorman.

do sôfrego apaixonado na fortaleza de Tintagel (assim se furta a vítima inocente à infâmia do adultério, nesta síncrese de um substracto céltico e matriarcal e da referência cristã que, sobrepondo-se ao sentido das origens, matricialmente viria informar o mito arturiano) – uma união providencial que gerará um herói providencial. Júpiter não anda longe. Na comédia de Shakespeare, sobretudo na ‘comédia festiva’, para retomar a célebre formulação de A. C. Barber<sup>12</sup>, as personagens tendem a conjugar os seus movimentos e inclinações com realidades que as transcendem: a paixão amorosa, que é também veículo de autoconhecimento e instrumento de descoberta da identidade, encontra na renovação e na fecundidade da natureza e nos seus movimentos e ciclos a homologia devidamente ratificada por uma ordem social que se revela, em última instância, também natural. A figura feminina vive aqui, apesar desta sobredeterminação cósmica, numa autonomia que não conhece na tragédia, o mundo do poder e da autoridade do patriarca, implacáveis perante a ousadia de uma Margarida, de uma Joana D’Arc ou de uma Lady Macbeth, igualmente punitivos de quem inadvertidamente pisa o seu território minado, como Desdémona ou Ofélia<sup>13</sup>. Do mesmo modo, Camões terá emprestado às personagens de Frolalta, da Moça e da Rainha, da Comédia *D’El Rei Seleuco*, de Almena e Brómia, do Auto Chamado dos Enfatriões e principalmente Dionisa e Solina, de Filodemo, de acordo com Maria Idalina Resina Rodrigues,<sup>14</sup> uma argúcia, vitalidade e desembaraço que, não se rodeando de qualquer heterodoxia fincada na coerência do universo patriarcal do tempo, não deixam de exprimir as marcas de uma específica sensibilidade. Em Shakespeare se acolhem momentos de uma relação de forças não inteiramente reduzidas à lógica masculina dominante, e desde logo em *Love’s Labour’s Lost* (*Canseiras de Amor em Vão*), uma comédia que viverá na flexibilidade das convenções do género para se furta, na proclamação dos direitos de uma natureza que é instinto e erotismo e dispensa a

<sup>12</sup> BARBER, A. C. , *op. cit.*

<sup>13</sup> Neste estudo os nomes das personagens serão portugueses sempre que essa solução não seja susceptível de provocar no leitor português uma sensação de estranhamento. Esta lusitanização terá como referência a versão portuguesa das peças publicadas até ao momento pela editora portuense Campo das Letras (um trabalho sistemático iniciado em 2001 que, sob a orientação do Professor Doutor Manuel Gomes da Torre e reunindo grupo de especialistas sediados no Departamento de Estudos Anglo-Americanos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, já deu à estampa catorze volumes da obra do dramaturgo .De resto, mantêm-se as designações portuguesas mais familiarmente estabelecidas. As peças são indicadas no título original, seguido do título em língua portuguesa na sua primeira ocorrência, observando-se, salvo menção diversa, o mesmo critério na sua designação.

<sup>14</sup> RODRIGUES, Maria Idalina Resina Rodrigues, *De Gil Vicente a Lope de Vega – Vozes Cruzadas no Teatro Ibérico*, Lisboa, Teorema, 1999, pp. 227-229.

ratificação da voz aristocrática e patriarcal. Aqui as mulheres são bem mais inteligentes do que os homens, revelam uma constância e uma eloquência de que carecem os seus pares masculinos e são elas quem dita as regras.<sup>15</sup> Mas a nota episódica, reveladora da fina inclinação do escritor que é Camões ou o carácter irredutível de cada peça do versátil criador que foi Shakespeare, iriam articular-se, numa incursão mais abrangente no corpus da produção dramática, com os constrangimentos ditados pela sobredeterminação de um sistema de valores que nega em tese geral o que tolera na expressão localizada da comédia. Tomemos *A Midsummer Night's Dream* (*Sonho de uma Noite de Verão*) como ilustração desta liberdade condicionada na tolerância consentida pela integridade garantida pela supremacia masculina. Quando os jovens apaixonados, Hérnia e Lisandro, logo seguidos de outro par, Helena e Demétrio, fogem à lei de Atenas e buscam, na aventura do mundo verde, a floresta de enganos que será lugar de perigos e palco de rito de passagem, o risco da aventura é desde o início prometido – ‘The course of true love never did run smooth’, I. 1. 134<sup>16</sup> –, o paroxismo dos desencontros e da ameaça, a *summa epitasis* (olhe-se o despertar de Hérnia no isolamento do bosque e a sugestiva invocação da personagem, ‘Help me, Lysander, help me! Do thy best/ To pluck this crawling serpent from my breast!’) é decididamente qualificado pela proximidade benfazeja de Oberon e Robin – e o desfecho anunciado (‘Jack shall have Jill; / Naught shall go ill’, na bonomia do airoso duende) nunca estará em dúvida: para a celebração ritual e a promessa de fecundidade se orienta um texto governado pelas convenções da comédia. O triunfo da inclinação natural perante a rigidez da lei sobrepõe sociedade e natureza, o desejo reintegra-se no interesse da comunidade, a ordem natural é também a ordem social. A sugestão algo sinistra com que a peça abre (Teseu não goza, na tradição clássica, de impoluta reputação, e Hipólito, o filho de Teseu e da sua amazona, terá um destino funesto), que proclama ufanamente o princípio da autoridade masculina –

<sup>15</sup> Acentua-o, por exemplo, H. H. , Woudhuysen, na sua edição da peça (WOUDHUYSEN, H. R. , *Love's Labour's Lost* , London, The Arden Shakespeare, third series, 2001, pp. 33-46. Marilyn French acentua a presença matricial de um princípio feminino traduzido na superioridade das figuras femininas em relação aos seus pares masculinos e num final aberto, acusando a ascendência daquele princípio (*Shakespeare's Division of Experience Abacus*, London, Sphere Books, 1981, pp. 96-99). Ao figurino peculiar do texto, à sua específica intenção retórica e aos sentidos de um desfecho menos comum no contexto dos *festive comedies* se refere, entre nós, Rui Carvalho Homem na sua introdução à edição portuguesa (HOMEM, Rui Carvalho, *Canseiras de Amor em Vão*, Porto, Campo das Letras, Shakespeare para o Século XXI, 2007).

<sup>16</sup> BROOKS, Harold F., ed., *A Midsummer Night's Dream*, London, Methuen & Co Ltd, The Arden Shakespeare, 1979.

'Hippolyta, I wooed thee with my sword,  
 And won thy love by doing thee injuries;  
 But I will wed thee in another key:  
 With pomp, with triumph, and with revelling' (...)

-encontra-se em perfeita consonância, nas estruturas de poder consagradas, com as condições que subjazem à reconciliação entre Oberon e Titânia, e à consequente reposição da harmonia da natureza e ao curso regular das estações: a desobediência da rainha das fadas, que retivera o pajem disputado pelo consorte e se eximira aos seus deveres conjugais, é neutralizada no motivo da troca de parceiros, agora no leito de flores que junta a beleza diáfana de Titânia e a figura rude de Bottom, o artesão (Neca Fundos na tradução portuguesa de Maria Cândida Zamith), metamorfoseado num burro (com as sugestões eróticas de tal transformação). O suave despertar da ninfa –

'Come, my lord, and in our flight  
 Tell me how it came this night  
 That sleeping here was found  
 With these mortals on the ground. (IV. 1. 98-101)

-, devidamente sublinhado pelo poder regenerador da música, não é apenas a restauração da harmonia natural, é também a recuperação do poder masculino e da ordem do patriarcado no reino verde e insuspeito da natureza. E pelos vistos a moral sexual e a fidelidade conjugal conhecem regras bem peculiares no mundo dos imortais: o marido usa o mais improvável parceiro como isca, assiste, divertido, aos arroubos grotescos daquele delírio erótico, e quando a humilhação da esposa por fim o satisfaz ('Her dotage now I begin to pity', IV. 1. 46), o voyeur, repetindo o triunfo de Teseu sobre Hipólita, quebra o feitiço ('And now I have the boy I will undo/ This hateful imperfection of her eyes', IV. 1. 61-62) e recebe nos seus braços a sua amada, feliz e submissa. E esta mudança desconcertante de parceiros nem sequer encontra justificação no projecto de gestação de um Hércules ou de um Artur. Alcmena ou Igraine, mesmo não consultadas acerca de tão delicado e momentoso tema, lá terão, afinal, as suas compensações. Mas por vezes a gratificação decorrente de tais enganos era bem mais prosaica e, curiosamente, a iniciativa partia da figura feminina. Tal o caso de *Measure for Measure* (*Medida por Medida*), texto que muitos

situam à volta de 1604 e foi pela primeira vez publicado no chamado First Folio, de 1623.

Nesta comédia, decididamente modelada pelas solicitações contraditórias da virtude integrista da castidade, representada na zelosa noviça Isabel, e as determinações formalistas de uma justiça fossilizada e corrupta, representada no magistrado Ângelo, uma e outra supervisionadas pela eminência parda do soberano oculto que viaja, embuçado, nos meandros de uma intriga informada pelo dilema moral e a autoridade viciada, o motivo do *bed trick* ou mudança furtiva de parceiro no leito de amor vem contribuir para neutralizar o conflito e impor uma solução, inconclusiva, embora, em consonância com o recorte ambíguo ou controverso das escolhas que pontuam a acção dramática. Ângelo, o inflexível deputado a quem o Duque investira na qualidade de instância moralizadora e punitiva de uma Viena minada pela luxúria e o excesso, é testado na sua integridade e independência quando, perante uma figura feminina barricada na virgindade prometida ao convento e ao serviço divino, condiciona o perdão do irmão da donzela, Cláudio, entretanto condenado à pena capital pelo crime de fornicção, à rendição da donzela aos seus desejos lúbricos. Ela recusa, o prisioneiro é oportunamente resgatado por expediente ardiloso do incógnito Duque e, num recurso de dúbio recorte moral, Mariana, a mulher que Ângelo havia em tempos abandonado, vem ocupar, na noite escura do prazer, o lugar da amante cobiçada. O desfecho da peça, com a distribuição de prémio e castigo e a recomposição de pares orquestrada pelo Duque, não se exime ao desconcerto da união forçada, indiferente à linguagem dos afectos e ao livre consentimento – Lúcio, o tratante e pantomineiro, é obrigado a desposar a mulher que engravidara e que abomina, e o magistrado de telhados de vidro, finalmente desmascarado, é sujeito a uma justiça que ele próprio activara (*'An Angelo for Claudio; death for death. / Haste still pays haste, and leisure answers leisure; / Like doth quit like, and Measure still for Measure* (V. i. 407-410);<sup>17</sup> e Isabella, nessa última cena, responde com o silêncio ao convite do soberano (*'Give me your hand and say you will be mine'*, V. 1. 490), não deixando, por vezes, a representação de oferecer leituras para muitos algo desconcertantes (a heroína que é arrastada, a gesticular e a gritar, para fora do palco, ou que

---

<sup>17</sup> HUNTER, G. K. , *All's Well That Ends Well* , London and New York, Methuen, The Arden Shakespeare, 1967. Situação formalmente semelhante: o Físico que vem colher de El-Rei Seleuco a solução para o mal do jovem.

parodia uma dança nupcial, tendo o vestido de noiva como par, lançado, por fim, com desdém e cinismo, ao público, antes de Isabel se esgueirar pressurosamente, como sucede na recente produção do Teatro Nacional na versão encenada por Nuno Cardoso). O truque da cama é motivo a que Shakespeare regressará, e desde logo numa peça do mesmo período, *All's Well that Ends Well* (*Tudo Está Bem Quando Acaba Bem*).

Aqui a astúcia feminina dá o seu a seu dono quando introduz Helen no leito de amor de Bertram, o enfatuado e fútil galante, que julga desfrutar Diana, a mulher seduzida mas entretanto desenganada, tornada cúmplice da prometida do jovem conquistador, soldado fanfarrão, de resto à semelhança do seu companheiro de folia e bravata, Parolles, para quem a guerra é preferível ao casamento ('...War is no strife/ To the dark house and the detested wife', II. 3. 287-288<sup>18</sup>) e ao amor ('...This very day,/ Great Mars, I put myself into thy file;/ Make me but like my thought and I shall prove/ A lover of thy drum, hater of love', III. 3. 8-11). A acção desta comédia regista de modo patente a solidariedade entre as mulheres. A sublimação da donzela cortejada e as solenes juras de amor, da segunda cena do quarto acto, são condimentadas pelo motivo do anel, objecto de reconhecimento e revelação,, aqui, como nas últimas cenas de *The Merchant of Venice*, *O Mercador de Veneza* (o anel, de sugestivas conotações eróticas, a que Pórcia e Jéssica em jocoso desafio recorrem para testar a fidelidade dos maridos e a que a fértil imaginação do dramaturgo e o malicioso registo vernáculo sempre deram generosa expressão<sup>19</sup>), o enganador se torna na coisa enganada: no solilóquio de IV. li. 67-78 a moça ladina dá-nos conta de que sabe muito bem o que está a fazer. 'All's well that ends well', lê-se no verso 35 da mesma cena e acto. Na intrincada acção desta comédia de enganos, de fonte colhida em novella de Bocácio, é, deste modo, também o motivo da troca enganosa de parceiros que permitirá a Helena recuperar o seu homem – o qual, diga-se de passagem, não tem muito que o recomende, mas é nele que recaiu a escolha livre da voluntariosa figura feminina (a terceira cena do terceiro acto documenta, como nenhuma outra passagem da acção dramática, a direcção das suas inclinações), e o privilégio da escolha do marido caberá também a Diana, cautelosa e arguta. Ainda assim, esta

<sup>18</sup> HUNTER, G. K., ed., *All's Well That Ends Well*, London and New York, Methuen, The Arden Shakespeare, 1959.

<sup>19</sup> A expressão vernacular pura e crua tem sido objecto de muitos estudos (v., por todos, WILLIAMS, Gordon, *A Glossary of Shakespeare's Sexual Language*, London & Atlantic Highlands, NJ, Athlone, 1997).

liberdade surgirá fortemente qualificada por encontrar a sua origem e legitimação na voz do patriarca, o Rei, que entende com tal concessão saldar a dívida de gratidão a quem o arrancara à morte -

'Here is my hand; the premises observ'd,  
Thy will by my performance shall be serv'd;  
So make the choice of thy own time, for I,  
Thy resolv'd patient, on thee still rely.', II. i. 200-203

-e depois, num gesto magnânimo, inscrito na última fala da acção (se exceptuarmos o breve e convencional epílogo), proclama a sua estima pela probidade e coragem de Diana -

'If thou beest yet a fresh uncropped flower  
Choose thou thy husband and I'll pay thy dower;  
For I can guess that by thy honest aid  
Thou keps't a wife herself, thyself a maid.', V. 321-324.

'All's well tht ends well'? Pode ser, mas, como é da experiência de quem participa em debates ou a eles assiste, o mesmo tempo de antena não neutraliza o maior impacto à última intervenção. As fadas enchem a noite mágica depois que Teseu na solene bonomia do soberano recém-casado o determina – Now to bed, it's fairy time, etc -, o Duque, o grande encenador que distribui os papéis e comanda a acção de *Measure for Measure*, vem encerrá-la com a autoridade do soberano que de pleno direito reocupa as suas funções; e agora o Rei, de *All's Well That Ends Well*, confirma na sua determinação benevolente e paternalista a supremacia do princípio masculino<sup>20</sup>. Na verdade, e apesar de ter sido uma mulher quem ocupou o trono de Inglaterra entre 1558 e 1603, e ter sido ela o alvo de um obsidiante culto platónico celebrado no tributo galante e respeitoso de poetas e cortesãos, e objecto de veneração popular, um e outro fundadores do chamado mito isabelino<sup>21</sup>, o certo é que a Rainha Virgem não era assumidamente uma mulher como as outras. Será deste modo compreensível que por exemplo Leslie A. Fiedler, num estudo que ficou famoso, tenha incluído no friso das figuras marginais do drama de

<sup>20</sup> Em sentido bem diverso, vide, p. ex. , Carolyn Asp, in WALLER, Gary, ed. , *Shakespeare's Comedies*, London and New York, 1991, pp. 175-192.

<sup>21</sup> Uma ideia controversa, defendida em primeira versão elaborada e sistemática no conhecido estudo de E. M. W. Tillyard, *Shakespeare's History Plays*, London, Chatto & Windus, 1944.

Shakespeare, ao lado do judeu, do mouro ou do selvagem colonizado, precisamente a mulher<sup>22</sup>; e que o cânone do dramaturgo exiba uma peça de assunto de contornos aparentemente afrontosos na sua provocadora misogenia, nisso lúdica continuadora da mais crua tradição medieval.

Catarina, ou Catrina, a megera de *The Taming of the Shrew* (*O Amansar da Fera*), é sujeita a um exemplar e sistemático processo de domesticação, em desconcertante paralelo com as práticas de adestramento na arte da altanaria. Abre ele na investida truculenta do seu pretendente e depois marido, Petróquio, e prolonga-se na sujeição à fome e à privação do sono quando já sob a autoridade do conjugue, no despojamento da sua voz aquando da disjunção arbitrária do nome e da coisa que lhe é imposta – chamará lua ao sol ou sol à lua, donzela a um velho, segundo o capricho do seu marido e mestre falcoeiro (as homologias entre a ave amestrada e a mulher obediente são ostensivas) - , e ao solilóquio triunfal do macho ufano da sua conquista e em airoso desafio ao público, despertando a sua cumplicidade –

'This is a way to kill a wife with kindness,  
And thus I'll curb her mad and headstrong humour.  
He that knows better to tame a shrew,  
Now let him speak: 'tis charity to show.', IV. 1. 191-198<sup>23</sup>

-virá juntar-se, quando a educação de Catarina se perfizer, na célebre exortação à obediência feminina com que a fera, definitivamente amansada, interpela as suas rivais, também casadas de fresco, Bianca, a irmã, e a Viúva:

' / ... /  
Thy husband is thy lord, thy life, thy keeper,  
Thy head, thy sovereign; one that cares for thee,  
And for thy maintenance; commits his body  
To painful labour both by sea and land,  
To watch the night in storms, the day in cold,  
Whilst thou liest warm at home, secure and safe;

<sup>22</sup> FIEDLER, Leslie A., *The Stranger in Shakespeare*, London, Crom Helm, 1972, pp. 9-68.

<sup>23</sup> MORRIS, Brian, ed., *The Taming of the Shrew*, London and New York, Routledge, The Arden Shakespeare, 1981.

And craves no other tribute at thy hands  
 But love, fair looks, and true obedience;  
 Too little payment for so great a debt.  
 Such duty as the subject owes the prince  
 Even such a woman owed to her husband.’, V. 2. 147-157.

O respeito supersticioso pelo génio de Stratford-upon-Avon não deixaria facilmente que a suspeição machista e misógena tingisse desta forma uma reputação imaculada do mito, e desde logo a moldura dramática, constituída pelas duas cenas da Indução protagonizada por Christopher Sly, beberrão e maltrapilho, a despertar da ressaca e a viver a ilusão nele incutida de um nobre arrancado a longo sono e a quem vai ser oferecida a representação de uma comédia, produziria o efeito amortecedor do devaneio do vagabundo rejubilando nas fantasias masculinas de domínio sobre a mulher; do mesmo modo, a representação da peça poderia sublinhar o voluntário envolvimento de Catrina, airosa parceira de Petrúquio (e, nesta conformidade, no discurso escandaloso da submissão vibrariam as notas subversivas da ironia e da cumplicidade); também a farsa, o som e a fúria da extravagância do gesto e do movimento, favoreceriam a leitura de uma consciência textual imune aos juízos de natureza ética e ancorada no puro divertimento. Mas Shakespeare é homem do seu tempo e a mulher, no sugestivo título do estudo de Antonia Fraser, é *the weaker vessel*<sup>24</sup>. E terá aqui toda a pertinência o provérbio oriental: os rapazes lançam as pedras a brincar mas é a sério que morrem as rãs. Esta peça ilustrará paradigmaticamente, naquele seu entendimento supostamente resgatado para o presente do leitor, o conveniente nivelamento das rugosidades forçosamente suscitadas pelo desembaraçado tratamento de problema tão controverso como é o da guerra dos sexos: a memória literária é também a busca de vozes solidárias que possam justificar nos textos do passado os interesses do presente, o que é pena quando se pauta essa demanda mais pela simples ratificação do que pelo fascínio da relação com uma consciência que, não sendo a nossa, a vem interpelar e desafiar e, nesta assumida dissonância, nos obriga a uma compreensão mais crítica e exigente de quem somos.

<sup>24</sup> *The Weaker Vessel – Woman’s Lot in Seventeenth-Century England*, London, Mandarin, 1985.

Duas outras peças merecerão referência nesta breve aproximação de dois autores a propósito da representação da figura feminina na comédia e pela via unificadora do motivo ou da preocupação temática: *The Comedy of Errors* (Comédia de Equívocos) e *Twelfth Night, or What You Will* (Noite de Reis, ou o que lhe queiram chamar<sup>25</sup>). A primeira, que data dos primeiros anos da década de noventa do século XVI (incluindo-se, por conseguinte, nas primeiras criações dramáticas do autor), recolhe o legado plautino de Anfitrião, embora lhe não retome a descida do deus à terra e a usurpação do lugar do marido de Alcmena no seu leito conjugal: o dramaturgo isabelino dá vida ao motivo do duplo, corporizado nas figuras dos dois irmãos gémeos, Antífolo de Éfeso e Antífolo de Siracusa, plasmando-o ainda na simetria dos respectivos criados, Drómio de Éfeso e Drómio de Siracusa, localiza a acção não em Tebas, como em Plauto, mas em Éfeso<sup>26</sup>, lugar sinistramente associado às artes mágicas, à folia e ao excesso e ao heterodoxo recorte das relações entre os sexos, a que terá respondido S. Paulo na Epístola aos efésios, exortando as mulheres à obediência a seus maridos; o motivo da demanda é interpretado pelo viajante, o jovem de Siracusa, que busca o seu irmão gémeo em terra hostil (o pai, Egeão, é no início da acção feito prisioneiro e condenado à morte, só a ela se eximindo mediante o pagamento de um elevado resgate, condição que ele desgraçadamente não pode satisfazer), e acabará por encontrar, para além de quem procura, o amor de Luciana, irmã da mulher de Antífolo de Éfeso<sup>27</sup>. A trama complexa, em que é visível igualmente a presença de *Os Dois Menecmos*, também de Plauto, deslindar-se-á no reencontro entre Egeão e a mulher, Emília, há muito perdida na tempestade no mar, no confronto de mor espanto entre os dois pares de irmãos, e ainda na promessa de futuro corporizada na relação de Antífolo de Siracusa e Luciana. A perda e a reunião, a integridade do universo familiar e a transmissão do testemunho entre gerações antecipam os eixos temáticos dos *romantic plays*, as últimas peças de Shakespeare, como *The Winter's Tale* (O Conto de Inverno) e *The Tempest* (A Tempestade), aqui referidas por nela se acolherem ecos, ainda que discretos e favorecidos pela sugestão

<sup>25</sup> O título português é de António Feijó, *Noite de Reis, ou Como Lhe Queiram Chamar*, de William Shakespeare, Lisboa, Cotovia/Teatro Nacional de S. João, 1998.

<sup>26</sup> A relevância do nome do lugar é discutida circunstanciadamente por Laurie Maguire (MAGUIRE, Laurie, *Shakespeare's Names*, Oxford, Oxford University Press, 2007, pp.152-183. Na página 165 do mesmo estudo a autora cita oportunamente a Epístola em referência (4: 21) - 'Be subject to one another out of reference for Christ'.

<sup>27</sup> Na primeira cena do terceiro acto a Antífolo de Éfeso é barrada a entrada da sua própria casa: o seu homónimo de Siracusa tinha-se-lhe antecipado (e Plauto e seu Anfitrião também).

mitopoética da aproximação comparatista, do Filodemo, de Luís de Camões; por agora convirá reter o momento em que Luciana e Adriana esperam a chegada de Antífolo, que se atrasa para o jantar. A donzela defende o ponto de vista masculino e aconselha paciência à irmã ('A man is master of his liberty;/ Time is their master, and when they see time,/ They'll go or come; if so, be patient, sister.', II. i. 7-9<sup>28</sup>), e a sua declaração de princípios, lembrando a convertida Catrina a incitar as mulheres à submissão ('Thy husband is thy lord, thy life, thy keeper, ...'), que surgirá qualificada na ironia da cadência discursiva e na ressonância artificiosa da rima –

'Why, headstrong liberty is lash'd with woe.  
 There's nothing situate under heaven's eye  
 But hath his bound in earth, in sea, in sky.  
 The beasts, the fishes, and the winged fowls  
 And their malé's subjects, and at their controls;  
 Man, more divine, the master of all these,  
 Lord of the wide world and the wild wat'ry seas,  
 Indued with intellectual sense and souls,  
 Or more pre-eminence than fish and fowls,  
 Are masters to their females, and their lords:  
 Then let your will attend on their accords.', II. 1. 15-25

-parte de quem assumidamente se dispõe a fazer o estágio do matrimónio ('Ere I learn love, I'll practice to obey.', II. 1. 29) e recebe da esposa inconformada uma resposta em espécie, de resto bem temperada com o saber de experiência feito:

Patience unmov'd! no marvel though e pause;  
 They can be meek that have no other cause.  
 A wretched soul bruis'd with adversity,  
 We bid be quiet when we hear it cry;  
 But were we burden'd with like weight of pain,  
 As much, or more, we should ourselves complain:  
 So thou that hast no unkind mate to grieve thee,

<sup>28</sup> FOAKES, R. A. , ed. , *The Comedy of Errors* , London, Methuen, The Arden Shakespeare, 1962.

With urging helpless patience would relieve me;  
 But if thou live to see like right bereft,  
 This fool-begg'd patience in thee will be left.', II. 1. 32-41.<sup>29</sup>

Mas no regresso de quem Adriana pensa ser o seu marido (na verdade é o outro, qual Júpiter *malgré lui*), a mulher é já a esposa extremosa que não suporta a ausência do seu homem, o recebe de braços abertos e reconhece o seu lugar e função na unidade incindível do casal (S. Paulo dixit), deixando nisso ouvir os ecos de outra voz submissa (pois não acentuara Catrina, em *The Taming of the Shrew*, a mesma subalternidade no todo orgânico e espiritual que constrói a sua ligação a Petrúquio?). Adriana despoja-se da sua inclinação livre e indomável (Éfeso, cidade cuja fundação se deverá às Amazonas, será terreno larvar da heresia, e na mulher irascível terão falado também as marcas dessa origem) e regressa ao redil da esposa obediente, ou não fora ela, como sugere na fala em V. 1. 136-138 ('...Antipholus my husband,/ Who I made lord of me and all I had/ At your important letters, /.../'), a recompensa dada pelo soberano de Éfeso a Antífolo por bons serviços prestados no teatro de guerra. Mas a recatada Luciana terá o arrojo de seduzir e conquistar o deslumbrado visitante de Siracusa: em *The Comedy of Errors* a figura feminina também saberá tomar a iniciativa embora não rompa decididamente as estruturas sociais e mentais do patriarcado. Muito mais haveria a dizer acerca da discordia concors de um texto aberto às sugestões sombrias representadas na disciplina punitiva a que são sujeitos os criados – e a homologia estabelecida com a situação das mulheres está abundantemente documentada na época, como bem nota, por exemplo, Laura Maguire<sup>30</sup>. Mas será chegado o momento de convocar, para este domínio habitado pelo mito e fecundado pelo rito, documentado no motivo arquetípico e firmado em estruturas permanentes de um fundo literário e cultural comum, os três autos camonianos.

O *Auto chamado dos Enfatriões* abre com confidências trocadas entre Almena e a criada, Brómia: a senhora, ansiosa e torturada pela saudade do marido a quem a guerra arrebatou ao lar e ao amor, cavando, assim, os perigos e as mágoas dos que se foram e dos que esperam –

<sup>29</sup> FOAKES, R. A., ed., *op. cit.*

<sup>30</sup> MAGUIRE, Laura, *op. cit.*, p.172.

'Ah, senhor Anfatrião,  
 Onde está todo meu bem!  
 Pois meus olhos vos não vem,  
 Falarei co coração  
 Que dentro n'alma vos tem.  
 Ausentes duas vontades,  
 Qual corre mores perigos,  
 Qual sofre mais crueldades,  
 Se vós entre inimigos,  
 Se eu entre as saudades'.

-, a criada procurando aliviar a dor da sua ama, exortando-a a olhar a privação como o teste vitorioso de um afecto que se confirma e reforça, e oferecendo-lhe a perspectiva auspiciosa da intuição feminina –

'Nós, mulheres de semente  
 Somos sedenho tão tosco,  
 Que com qualquer vento que vente,  
 Queremos forçadamente  
 Que os deoses vivam connosco'.

- num discurso a que não falta a ironia de uma presença anunciada, mas não deixa de revelar-se a criada ladina e manipuladora que se furta aos avanços do apaixonado e o faz dançar ao ritmo da sua música –

'Porque o melhor destas danças,  
 Com uns vendiços assim  
 É trazê-los por aqui  
 O cheiro das esperanças  
 Por viver.  
 Há-os os homens de trazer  
 Nos amores assim mornos,  
 Só pera ter que fazer  
 E despois, ao remeter,  
 Lançar-lhe a capa nos cornos'.

Não chega a linha de desenvolvimento dramático a desenhar quaisquer alternativas ao sentimento amoroso, bem diferentemente do que sucederá em *Twelfth Night*, outra peça de Shakespeare (talvez de 1601),

em que o recorte físico e airoso da relação entre Maria e Sir Toby Belch (Dom Telmo Sandeman, na versão portuguesa de António Feijó) ou o sofrimento genuíno de Cesário/Viola contrastam provocantemente com o descontentamento contente do Conde Orsino, apaixonado, como o Romeu rendido ao devaneio perante a inefável Rosalinda, e buscando na música o alimento da sua pose autocomplacente e exibicionista ('If music be the food of love, play on, / Give me excess of it, that, surfeiting, / The appetite may sicken, and so die').

O jogo da sedução, dança de um cortejar sem marcações e convenções, é pontuada pela abordagem rude do amador, ávido de sensualidade e do corpo da sua «doce amiga» e «Dona feiticeira má» que o tem «há tanto tempo cativo» e pela destemperada reacção da jovem, que o afasta sem reboço e com acrimónia ('Vós cuidais que estais na sela? / Pois podeis-vos descer dela, / Qu'eu nunca vos pude olhar').

À venalidade do conquistador de feira, vibrando em algum ressentimento mas sempre ufano das suas proezas e do seu talento junto das mulheres –

'Fantasias de donzelas,  
Não há quem como eu as quebre  
Porque certo cuidam elas,  
Que com palavrinhas belas  
Vos vendem gato por lebre.'

-sucede estado mais delicado e profundo, o sentimento que agita Júpiter, tomado de uma paixão tirânica, «essa potência tão profana» que dobra a sua natureza divina «por cousa humana» e o precipita numa aventura que ele próprio não consegue entender. Quando a divindade masculina desce à terra, possuída desse fogo que arde sem se ver, a mulher nunca estará a salvo quando se preza de «virtuosa» e alegadamente se «não pode vencer», estímulo adicional ao desafio, como já o sentira o Ângelo de *Measure for Measure* e agora o pai dos deuses, secundado pelo astuto e famigerado Mercúrio, de múltiplas faces, ínvio percurso e notável cadastro, como o ilustra exemplarmente Joseph A. Porter em estudo tornado já clássico<sup>31</sup>, agora na sua versão mais degradada quando

<sup>31</sup> PORTER, Joseph A., *Shakespeare's Mercutio – His History and Drama*, Chapel Hill & London, The University of North Carolina Press, 1988.

advoga persuasivamente a metamorfose e a usurpação de identidades na prossecução de interesses inconfessáveis:

‘Seu marido está ausente,  
 Na guerra, longe daqui.  
 Tu, que és Júpiter potente,  
 Tomarás sua forma em ti,  
 Que o farás mais facilmente.  
 E eu me transformarei  
 No de Sósia, criado seu,  
 /.../  
 Um padroeiro de confiança:  
 /.../  
 Mas tu, que dos sabedores  
 Tanto avante sempre estás,  
 Se deos és dos moradores,  
 Pois tal remédio me dás’.

Os leitores de Christopher Marlowe e da peça que enquanto jovem o estudante da Universidade de Cambridge nos deixou, *Dido Queene of Carthage* (datada de 1585 ou 1586 e que se aproxima, nos seus contextos de criação e produção, do *Auto Chamado dos Enfatriões*), sabem que a reapropriação do mito pode exprimir-se na mais radical subversão iconoclasta que o desfigura e dessacraliza, para uns a mais afrontosa profanação, para outros o gesto que liberta o texto da respeitabilidade sufocante da tradição para o entregar à gargalhada e à celebração ruidosa e catártica. Possivelmente escrita em colaboração com Thomas Nashe, a peça oferece, na cena de abertura, o mote a uma paródia selvagem do legado épico de Virgílio: Jupiter, pederasta e ébrio, embevecido pelo seu dengoso copeiro, o sensual rapazinho Ganymede, e Hermes, ou Mercúrio, logo despertado a pontapé e despachado, ainda a bocejar e embrutecido pelo sono, para a sua missão junto de Eneias, o protegido de Venus. Camões não mantém uma fidelidade absoluta a Plauto, como o assinala, entre outros Oliveira Barata<sup>32</sup> (a sua proposta seguirá mais de perto a sugestão colhida na *Comédia de Amphitruon*, de Fernán Pérez de Oliva, e na sua versão o mito, sublinha-o Hernâni Cidade, não destaca

<sup>32</sup> BARATA, *op. cit.*, pp. 176-178.

tanto a divindade majestática de Júpiter como a sua dimensão humana<sup>33</sup>, a mesma que o abre à paixão amorosa, aquele Amor triunfante e soberano que percorre a acção dos três autos camonianos. E que poderá a vulnerável Almena, ardendo na expectativa do regresso do esposo e amante, deslumbrada diante da ilusão mais ardilosa e perfeita.

‘Quem tão próprio se transforma,  
Tenho por openião,  
Que na tal transformação  
Lhe prestou Natura a forma,  
Com que fez Anfatrião’.

comentará Mercúrio, ele próprio a irrepreensível contrafacção de Sósia, o servo de Anfatrião, e o ratoneiro que furtará a copa, ou taça, com que mostrará à mulher fiel «Verdadeiro que é fingido». A alba ou alvorada, comprometida em longa memória literária com a noite de amor<sup>34</sup>, que os amantes gostariam de ver prolongada até à eternidade, dilata-se por obra e graça do solícito Mercúrio. A ironia de um suposto reencontro que reafirma o amor absoluto manifestado pela mulher na abertura do auto –

Ó presença mais querida  
Que quantas formou  
Amor! Isto é verdade, senhor?  
Acabe-se aqui a vida,

-e, depois, a resignação cheia de vagos pressentimentos da esposa virtuosa, desconcertada por tão rápida visita e do abandono pressuroso do seu parceiro –

<sup>33</sup> CIDADE, Hernâni, apud BARATA, *op. cit.*, p. 161.

<sup>34</sup> Instante memorável é o protagonizado em *Romeo and Juliet* na quinta cena do terceiro Acto: ao rouxinol que ele julga ouvir vem substituir-se implacavelmente a cotovia anunciando a madrugada, que a voz lúcida da personagem feminina pressente (GIBBONS, Brian, ed., *Romeo and Juliet*, London and New York, Methuen, The Arden Shakespeare, 1980. Outro momento no drama isabelino de irónica intertextualidade poderia ser lembrado – o protagonizado pelo herói de *Doctor Faustus* (1604) quando cita o Ovídio de *Amores* na hora do suplício inexorável (*O lente, lente currite noctis equi*’, V. ii. 74, BEVINGTON, David, and RASMUSSEN, Eric, eds., *Doctor Faustus – A and B Texts (1604-1616)*, Manchester and New York, Manchester University Press, 1993.

'Anfitrião, que mostrou  
Um prazer tão desejado  
A quem tanto o desejou,  
Na noite que foi chegado,  
Nessa mesma se tornou!  
De se tornar tão asinha  
Sinto tanto intristecer  
O sentido e alma minha,  
Que certo que me adevinha  
Algum novo desprazer.'

-, para além de manifestarem a condição recatada da mulher doméstica e dedicada, ajustar-se-ão à trajetória descendente de Anfitrião, como Idalina Resina Rodrigues qualifica este momento do seu percurso<sup>35</sup>. O herói que regressa vitorioso das guerras vem perder-se ingloriamente nos amores, o que regista eloquentemente num discurso progressivamente rendido à desesperança e sempre ancorado no sentido de honra conjugal irreduzível, que ele nem mesmo trocaria pela serenidade de Almena:

Nunca queira Deos que possa  
Achar-se na minha honra  
Nenhua falta, nem mozza!  
Seja isso doudice vossa  
Antes que minha desonra! '

E bem poderá a mulher injustiçada protestar o seu justo ressentimento mesmo quando, sorvida no turbilhão de equívocos, Júpiter procurar retratar-se, oferecendo ao leitor a promessa de um desfecho feliz –

'E pois que a afeição  
Há-de mudar tão asinha,  
Quero ir alcançar perdão  
Da culpa que, sendo minha,  
Parece de Anfatrião.  
/.../  
Com palavras de desonra

---

<sup>35</sup> RODRIGUES, Maria Idalina Resina, *Estudos Ibéricos – Da Cultura à Literatura, Séculos XIII a XVII*, Lisboa, Ministério da Educação, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Diálogo, Fronteiras Abertas, 1987, p. 176

Não se há-de tratar quem ama,  
 Nem zombaria se chama  
 Por esprementar a honra,  
 Pôr em tal perigo a fama’.

E, neste quadro, não se negará justeza à revolta do marido enganado no seu diálogo com o despidorado usurpador («Vós galante haveis de ser, / O que me tomais o nome, / Casa, moços e molher.») nem se reconhecerá a Belferrão, ali chagado quase só para se garantir a observância do princípio do contraditório, a autoridade da voz córica, tal o desajustamento entre a solene vacuidade da sentença e a perversa orquestração do equívoco nesta floresta de enganos:

«O homem que for sesudo,  
 Nua tão grande questão  
 Há-de tomar por escudo  
 A justiça e a rezão,  
 Que estas armas vencem tudo.»

Depois a estupefacção diante de uma clonagem caprichada no mais pequeno detalhe (*‘-Oh! Causa para espantar, / Que ambos a ferida tem / Dum tamanho, em um lugar!’*), o esperado reconhecimento que o motivo do duplo sempre favorece (*‘Oh, grande admiração! / Vejo eu outro Anfatrião, / Ou é sonho isto que vejo?’*) como o desfecho de *The Comedy of Errors*; ou de *Twelfth Night, or What You Will*, no desconcerto do Duque de Ilíria, Orsino, diante dos gémeos que finalmente se reúnem, Viola / Cesario e Sebastian (*‘One face, one voice, one habit two, and persons! A natural perspective, that is, and is not |, V. 1. 214-215*). É o Amor que finalmente triunfa, mas não deixa de impressionar a insistência obsidiante na ideia do engano e da magia que pontua a acção do auto. Anfatrião desafia o ‘falso feiticeiro’ que lhe ocupa o lar (v. 1460) e, já perto do desespero, clamará contra o ‘grande encantador’, esse «encantador» que a honra lhe tem roubado (v. 1522), Sósia confessa o mor espanto perante a ‘encantación’ que transforma o seu senhor (vv. 1575-1576) por artes do ‘encantador’ (v. 1579) e, testemunha atónita e assustada do trovão e relâmpago de Júpiter, aludirá às ‘encantaciones’ de tal prodígio. O Amor é, com efeito, encantamento e transfiguração, e do mesmo modo o teatro, e a reflexão metadramática, tão frontalmente plasmada na estrutura da comédia *El-Rei Seleuco*, associa-se, em airosa cumplicidade, àquele

fogo que arde sem se ver. Apesar da sua condição de vítima do poder misterioso e invencível, Júpiter não consegue ser muito convincente no desfecho da acção dramática: ‘Que, às vezes, grandes tristezas/ Parem grandes alegrias’ é máxima que se subscreve sem grande esforço, mas é duvidoso que neste ‘happy Fall’ se consiga reconhecer uma firme eficácia persuasiva. O expediente que substitui furtivamente o parceiro no leito conjugal faz-se acompanhar, aqui como em Thomas Malory, da promessa de um nascimento providencial; mas essa descida ao reino dos humanos, com o intuito alegadamente generoso, invocado, claro está, a posteriori, de criar uma descendência singular e distinta –

‘ Quis-me vestir em teu gesto,  
 Por honrar tua geração.  
 Tua mulher parirá  
 Um filho de mim gerado  
 Que Hércules se chamará,  
 O mais valente e esforçado  
 Que no mundo se chamará’.

, - apenas se manifesta no vozeirão de um deus que permaneceu incógnito e agora se oculta na despedida. Em *Measure for Measure* e *Much Ado About Nothing* (*Muito Barulho para Nada*) a rede de equívocos desfar-se-à atempadamente no xadrez da harmonia familiar, e em *A Midsummer Night’s Dream* o despertar da fada rainha cedo dissolverá o pesadelo da humilhante, embora diáfana e insubstancial experiência. Mas a Igraine, a das Brancas Mãos, não foi sequer consultada; e a ausência de Almena, que também não foi ouvida nem achada em tão momentoso projecto, ou o silêncio de Anfitrião, emprestam ao auto as marcas interrogativas de um final inconclusivo.

*The Winter’s Tale* é uma peça que datará de 1611 e que boa parte da crítica inclui, com *The Tempest*, *Cymbaline*, *King of Britain* e *Pericles, Prince of Tyre*, nos chamados *romantic plays*, ou romances, acervo específico das criações de uma última fase da obra dramática de William Shakespeare. Na construção da trama tendem a afrouxar ou a dissolver-se as relações de causa e efeito, acentua-se a dimensão do sobrenatural e do maravilhoso, torna-se especialmente recorrente a referência mitológica e erudita e, ainda em consonância com os novos contextos de representação – a antiga companhia de Shakespeare, *The Lord Chamberlain’s Men*,

é agora *The King's Men*, e apresenta-se com frequência junto da corte de Jaime I e nos círculos palacianos<sup>36</sup> - ganham evidência a dimensão espectacular, a exuberância cénica e os efeitos especiais (e poderia ver-se em tudo isso uma resposta ao prestígio crescente do masque, as mascaradas, envolventes na sua intenção inclusiva que tendencialmente junta público e actores).

*The Winter's Tale* lembra, em alguns decisivos aspectos, o *Filodemo*, de Camões, e desde logo pela presença do nobre que viaja incógnito e se toma de amores pela pastora, ela também a revelar-se, no momento próprio, de condição elevada. Na peça do autor inglês a filha recém-nascida do soberano da Sicília, Leontes, é abandonada na desolação da costa da Boémia (o pai, corroído por ciúme patológico, condenara a inocente Hermíone, sua mulher, e ordenara a morte do rebento).

' /.../ Come on, poor babe:  
Some powerful spirit instruct the kites and ravens  
To be thy nurses! Wolves and bears, they say,  
Casting their savageness aside, have done  
Like offices of pity.' /.../, II. Iii. 184-188,

dirá o compadecido Antígono, o marido de Paulina, a aia e a confidente da mulher injustiçada, no momento em que entrega a criança à sua sorte ingrata. Atalhando caminho, refira-se apenas que a menina, a quem se dará o nome de Perdita, é afinal resgatada e depois criada no seio de pastores, revelando desde muito cedo a finura de trato e a gentileza de conversação que indiciam uma origem distinta. Passarão entretanto dezasseis anos – um hiato que é também uma liberdade na construção do texto e do tratamento da unidade de tempo nada consentâneo com a tradição clássica e com a visão erudita de muitos contemporâneos de Shakespeare – e quando Florizel, o filho daquele Polixenes, rei da Boémia, que fora alvo do ciúme de Leontes e escapara à fúria insana do seu anfitrião, surge disfarçado junto dos pastores e se enamora de Perdita, a donzela entre as flores, qual Prosérpina oficiando o rito da celebração

<sup>36</sup> Anote-se, de passagem, que esta matriz aristocrática das últimas criações do dramaturgo informa igualmente as peças de John Lyly e mesmo algum teatro de Ben Jonson. A aproximação dos contextos da representação sugere que muito haveria, por certo, a fazer no estabelecimento de paralelos entre o teatro isabelino e os autos de Camões.

da Primavera e da fecundidade,<sup>37</sup> o amor e a natureza associam-se na promessa de um futuro aberto na revelação mútua da estirpe elevada, e portanto compatível, dos dois jovens, e na reconciliação dos amigos desavindos, Leontes e Polixenes; e a miraculosa preservação de Hermíone, por obra e graça da indefectível fidelidade que Paulina sempre votara à sua amiga, abrirá ao soberano da Sicília, entretanto já rendido a um longo percurso de arrependimento, as portas de uma contrição verdadeira que não rasurará, no entanto, as marcas da perda que tingem a peça com as cores da tragicomédia: Mamfílio, o filho de Hermíone e Leontes, havia perecido devido à dor causada pela insanidade do pai e o sacrifício da mãe, e Antígono, marido de Paulina, devorado por um urso depois de deixar o precioso rebento em segurança, representaria a perda que bem justificaria o juízo do pastor – Heavy matters! Heavy matters! But look you here, boy. Now bless thyself: thou met'st with things dying. I with things new-born, III. 3. 111-113<sup>38</sup> - quando ouve o relato do campónio acerca da violência inaudita da tempestade que confundira a terra e o mar, do pavoroso naufrágio e da sorte infeliz do generoso desconhecido vitimado pela fera, que deixara ali o bercinho com os adereços que identificarão mais tarde a criança. Na peça de Shakespeare as mulheres são representadas como virtuosas e determinadas: Hermione enfrenta a ira de Leontes com destemor, abnegação e um raro sentido de integridade, desencorajando a consternação geral e as lágrimas das damas comovidas pelo seu fado –

' There's some planet reigns:  
 I must be patient till the heavens look  
 With an aspect more favourable. Good my lords,  
 I am prone to weeping, as our sex  
 Commonly are; the want of which vain dew  
 Perchance shall dry your pities: but I have  
 That honourable grief lodg'd here which burns  
 Worse than tears drown: /.../  
 Do not weep, good fools,

<sup>37</sup> Northrop Frye destaca esta nota e refere-a particularmente aos mitos de Prosérpina e Pigmalião das *Metamorfoses* de Ovídio ( SANDLER, Robert, ed. , *Northrop Frye on Shakespeare* , New Haven and London, Yale University Press, 1986, pp. 164-170).

<sup>38</sup> PAFFORD, J. H. P. , *The Winter's Tale*, London, Methuen & Co., The Arden Shakespeare, 1963.

There is no cause; when you shall know your mistress  
 Has deserv'd prison, then abound in tears  
 As I come out: this action I now go on  
 Is for my better grace. /.../', II. i. 105 ss

-, Paulina enfrenta com decisão Leontes e não se verga perante a ameaça de uma sentença que a condene às chamas (...I care not:/ I tis an heretic that makes the fire,/ Not she which burns in't./.../', II. Iii. 113-115) e é senhora daquela inabalável fortaleza que velará por Hermíone e zelará pelo cumprimento dos oráculos, a profecia que anuncia um filho a Leontes e com ele a garantia na sucessão do trono da Sicília; e Perdita não se deixará igualmente intimidar quando Políxenes invectivar o suposto oportunismo do velho pastor, ameaçar deserdar o filho desobediente e insultar a donzela que alegadamente se ergue indevidamente acima da sua natural e social condição (também em *The Winter's Tale* o princípio masculino reclama o monopólio da violência física): 'The selfsame sun that shines upon his court', observará ela, 'Hides not his visage from our cottage, but/ Looks on alike', IV .iv. 445-447.

Embora o modelo imediatamente convocado para confronto com Filodemo fosse talvez a *Comédia do Viúvo*, de Gil Vicente, com a demanda do príncipe D. Rosval, disfarçado e ao humilde serviço das duas irmãs recatadas e piedosas, Paula e Melícia, podendo desposar a primeira quando o irmão, D. Gilberto, surgir providencialmente para desposar a segunda, o certo é que o auto de Luís de Camões oferece em relação à peça de Shakespeare afinidades que seriam surpreendentes se não comungassem de um mesmo património popular e tradicional. A disjunção entre a inclinação do sentimento amoroso e o horizonte social do apaixonado é desde logo revelada na inacessibilidade de Dionisa, a filha do seu amo, D. Lusidardos, a quem Filodemo, tido como o órfão nascido na solidão dos montes e na rudeza dos campos, vota uma paixão impossível. Aí ficara Florimela, a irmã, ao cuidado de pastores e entre eles sempre vivendo, também ela na ignorância da sua nobre estirpe e da origem gerada nos amores clandestinos de um irmão de D. Lusidardos e uma princesa dinamarquesa (esta a sobrevivente de um naufrágio que vitimara os fugitivos do reino nórdico nas procelosas fragas da costa espanhola, falecendo depois no parto em que deu à luz os dois irmãos). O percurso dos dois jovens corresponderá a um movimento simétrico: o moço, que vivera numa sempre renovada coita de amor, «amando pela

passiva», como denunciara a voz acutilante do pragmático Duriano<sup>39</sup> (o abandono narcísico à ideia do amor, do Orsino de *Twelfth Night*, que não conhece ainda Viola, ou o do Romeu enamorado de Rosalinda, ou seja, antes de Julieta, seriam aqui com alguma pertinência evocados), e fustigava com convicta recriminação as ilusões de um desejo ilícito e sem futuro-

' Ora bem, minha ousadia:  
Sem asa, pouco segura,  
Quem vos deu tanta valia,  
Que subais a fantasia  
Aonde não chega a ventura?  
Por ventura eu não naci  
No mato, sem mais valer  
Qu' o gado ao pasto trazer?  
Pois donde me veo a mi  
Saber-me tão bem perder?'

-, acabará por conquistar um lugar na intuição de Dionisa e, depois, quando com ela partilhar o sentimento inquieto que o faz estar preso por vontade, que nem ele nem ela poderão entender, irá franquear a clausura que de si mesma se alimenta, para isso concorrendo o desembaraço cúmplice da criada Solina, que prevalece sobre o inicial imobilismo defensivo e casto da sua ama, demasiado subjugada às vozes do mundo e à reputação imaculada, finalmente aberta aos apelos do *carpe diem* e à sublime fruição do amor, o fogo que, afinal, orienta sabiamente a inclinação natural para o terreno da consagração das relações conjugais socialmente compatíveis; e Florimela, a serrana que não conhece a sua origem elevada mas se mostra, desde os seus primeiros passos no palco, consciente da diferente condição do irmão e da discriminação da mulher e seu reduzido espaço de autonomia –

---

<sup>39</sup> Sobre isto vide PINHO, Sebastião Tavares de., 'Amar pela activa e amar pela passiva, ou dialéctica do amor no Auto de Filodemo. A filosofia grega, Leão Hebreu', *Decologia Camoniana*, pp. 185-189.

' Foi-se buscar a cidade,  
Teve juízo e poder.  
Eu fiquei, como mulher,  
E não tive faculdade  
Para poder mais valer.  
A um pastor obedeço  
Por pai, de doutro não sei.  
E pola mãe que matei,  
Ua só cabra conheço,  
De cuja leite mamei.'

-, assim reiterando o desconforto de Dionisa, que sublinhara o isolamento da mulher, sempre fechada, «Que para seu passatempo, / Não tem desenfadamento/ Mais que agulha e almofada!». Florimela irá revelar uma natureza bem diversa do que a aparência humilde faria crer, como o regista o deslumbrado Venadouro, o nobre e caçador, fascinado por tanta graça e formosura, como Florizel diante de Perdita –

' Oh, que fermosa serrana  
A vista me oferece!  
E se é certo que é humana,  
A serra mal a merece!

-, cativo de um sentimento que ele se habituara a desprezar e que, numa pastorela liminarmente subvertida pela direcção da cauta e segura donzela, experimenta o desconcerto de não ver reconhecidas as suas credenciais de pretendente investido do mais auspicioso reconhecimento:

' Eu, em sangue e em nobreza,  
O craro se me estremou.  
E a Fortuna de dotou  
De grandes bens e riqueza,  
Que sempre a muitos negou.'

Como em *The Winter's Tale*, o natural e o social apenas se darão as mãos quando a harmonia da estirpe e condição resultar plenamente atestada e ratificada:

' Digo que, se por baixaza  
 Dezis que no os conviene,  
 Quiero os dar una certeza:  
 Que de sangre y de nobreza,  
 Que tanta como vos tiene.'

afiaça o pastor ao obstinado candidato, de fidelidade temperada como o Jacob que pretendia a Raquel de Labão, como o D. Rosvel, da *Comédia do Viúvo*, também ele feito humilde servidor, ou como o Ferdinand, de *The Tempest*, em dura labuta para merecer a mão de Miranda, sob o olhar vigilante de Prospero, «grande homem d'arte mágica» como o velho pastor, o protector de Florimela, que terá ainda de dar a D. Lusidardos o seguro e certo ocular proof da visão dos nobres antepassados que legitimam a união de Florimel e Venadouro, a qual, como a de Dionisa e Filodemo, são exaltadas como expressão dos desígnios da Providência na voz autorizada do nobre patriarca, como de resto sucederá no final de *The Winter's Tale*, em que Leontes, nas suas palavras finais,<sup>40</sup> identificará a escolha divina nos sucessos da acção. Bem poderão Florimela, de Filodemo, ou Perdita, de *The Winter's Tale*, Miranda, de *The Tempest*, ou Marina, de *Pericles, Prince of Tyre*, todas elas miraculosamente resgatadas das águas do mar revoltado, protagonizar essa promessa de futuro. Em 1531 Sir Thomas Elyot, em *The Book Named The Governor*, aproximava a beleza dos movimentos da dança de um casal à harmonia da música das esferas, ressaltando, no entanto, a função a distribuir ao elemento feminino e ao par masculino atenta a discriminação que entre eles a natureza irrevogavelmente ditara:

'In every dance, of a most ancient custom, there danceth together a man and a woman, holding each other by the hand or the arm, which betokeneth concord. Now it behoveth the dancers and also the beholders of them to know all qualities incident to a man, and also all qualities to a woman likewise appertaining.

<sup>40</sup> Em sentido diverso, L. Francisco Rebello, que escreve a propósito do desfecho da acção de *Filodemo*: 'É certo que, no final do auto, a revelação do nascimento de Filodemo (e de Florimela) e da sua condição nobre facilitará a solução harmoniosa do conflito. Mas não é menos certo que, apesar da divisão aparente de castas sociais, Dionisa ama secretamente o criado de seu pai (o que não escapa à astuciosa Solina) e Venadoro, por amor de Florimena, aceita casar com esta e partilhar a vida campesina. Camões coloca assim os direitos do amor acima das diferenças sociais, exaltando uma vez mais o «amoroso ajuntamento» que toda a sua poesia celebra. ...', op. cit. p. 63.

Aman in his natural perfection is fierce, hardy, strong in opinion, covetous of glory, desirous of knowledge, appetiting by generation to bring forth his semblable. The good nature of a woman is to be mild, timorous, tractable, benign, of sure remembrance, and shamefast. Divers other qualities of each of them might be found out, but these be most apparent, and for this time sufficient.’<sup>41</sup>

Cabe sempre aos homens a última palavra.<sup>42</sup>

Do jovem da *Comédia d’ El-Rei Seleuco* se diga que não é exigido qualquer teste ou ordália: ele não atravessa o rito de passagem iniciática que lhe permita o triunfo na demanda.

É o Rei Seleuco quem inaugura a acção propriamente dita<sup>43</sup> e será ele a fechá-la. Nos primeiros versos insinua-se, julgo, a ironia da perda. Não sendo o Pantalone da *commedia dell’ arte*, a um tempo ufano e cioso da jovem com que se relaciona ou pretende relacionar-se, o soberano evocará, talvez discretamente, aquele sentimento de regeneração que exulta numa juventude tardia (o leitor de Shakespeare lembrar-se-á de Otelo e Desdémona, o leitor de John Webster talvez recorde o desajustamento entre a fogosa Julia e o infeliz Castruchio, velho e impotente, de *The Duchess of Malfi*, o leitor de Ben Jonson o velho vicioso e ganancioso Corvino e a bela e virtuosa Célia, de Volpone, a menos que nestas aproximações more mais do que promete a fantasia. A felicidade do monarca torna mais significativo o sacrifício magnânimo que a si mesmo se imporá no desfecho da peça. Como os pais de Romeu, quase no início de *Romeo and Juliet*, intrigados e consternados com a prostração do jovem que se isola na noite e define em misterioso padecimento, como Gertrud, Claudius e Ophelia, pesquisando de balde os sinais reveladores do mal de que enferma Hamlet, o velho pai e a jovem madrastra sondam o Príncipe Antíoco, procurando atalhar, quanto antes, ao mal que irreversivelmente o consome. Possuído por uma inclinação inconfessável pela rainha Estratónica, ciente de que o

<sup>41</sup> HOLLANDER, John, and KERMODE, Frank, eds., *The Literature of Renaissance England*, New York, London and Toronto, Oxford University Press, The Oxford Anthology of English Literature, 1973, p. 80. <sup>42</sup> Outras curiosas aproximações se surpreenderiam neste confronto: o Campónio, filho do suposto pai da donzela, e Autólico, um vagabundo nascido sob o signo de Mercúrio (*The Winter’s Tale*, IV. III. 25), sustentam claras afinidades com o Campónio e Bobo, filho do Pastor, de *Filodemo*.

<sup>43</sup> ‘Parece-me que entram as figuras de siso’: com estas palavras encerra o Mordomo a moldura da peça, abrindo-se, nesse desdobramento, para além da preciosa informação acerca das condições e figurino da representação, um espaço de reflexão metadramática que muito enriquece a leitura do texto.

amor de um só sentido não tem sentido nenhum e que amar pela activa, como o diria o Doriano de Filodemo, envolve aqui um dilema moral insolúvel, a traição ao pai, o jovem entrega-se à pesada melancolia e às consolações da música, que é regularidade e harmonia e supostamente dotada de virtudes curativas, que não chegam a regenerar Lear no seu reencontro com a Cordélia que regressa de França para redimir seu pai, que é réplica da música das esferas e imagem da perfeição, como o testemunham Pericles e Marina na hora feliz do reencontro (*Pericles*, V. 1. 227-228) e como o compreendem Jessica e Lorenzo à luz propícia da lua, na última cena de *The Merchant of Venice* (*O Mercador de Veneza*), que é alimento do amor, como o julga saber o Conde Orsino, de *Twelfth Night*, em momento já referido, naquela pose auto-complacente respirando a mais indolente *sprezzatura*. De este último se aproximará o desditoso Antíoco, e as convenções do género também o não deixarão morrer, e o distanciamento representado na moldura dramática da peça suavizará as tensões e expectativas geradas num sofrimento aparentemente sem remédio. Mas o que é sem remédio será a relação de El-Rei Seleuco, que a si mesmo se recrimina e de balde se multiplica na oferta de sacrifícios ao deuses, e da paciente Eleutéria, a quem finalmente é revelada uma paixão que latentemente ela acalentava esperando que o tempo se encarregasse de apagar tão inominável sentimento:

‘ /.../  
 No Príncipe, filho, vi  
 Os olhos com que me via.  
 Este princípio sofri-lho,  
 Para ver se se mudava:  
 Antes mais se acrescentava.  
 Eu amava-o como filho,  
 E ele doutra arte me amava.’

Julgo que o dramaturgo recorre ao quadro interpretado pela moça ladina e o velho porteiro com o mesmo propósito que informará, nos dramaturgos isabelinos, os desenvolvimentos paralelos da acção que abriam caminho ao comentário, ao diálogo crítico ou à paródia.<sup>44</sup> A instabilidade ditada

<sup>44</sup> Em sentido contrário, vide, por exemplo, Idalina Resina Rodrigues (*De Gil Vicente a Lope de Vega – Vozes Cruzadas no Teatro Ibérico*, Lisboa, Teorema, 1999, pp. 225-227 ), que não aceita o paralelismo das situações e as sugestões nele supostamente implicadas.

pela reciprocidade do inominável sentimento ainda não se instalou e já a criada matreira manipula, na cena da sedução, o patético e alquebrado pretendente, furtando-se aos seus avanços e, airosa e jocosa, alimenta-lhe a conversação e a vã esperança. Uma paródia da relação do velho rei e da jovem rainha, com o veredicto lançado a um compromisso sem futuro? Quando o rei anuncia o seu magnânimo e altruista decreto, reabre o sentido da celebração e a promessa de fecundidade que as peças de Shakespeare, os *festive comedies* ou os *romantic plays*, iriam reeditar, os primeiros mais atentos à sintonia dos humanos com os ciclos da natureza, os últimos mais centrados na preservação da família e na transmissão do testemunho para as gerações mais novas. E na *Comédia d' El-Rei Seleuco* não falta a personagem do Físico, também ele senhor de muitas artes, como Próspero, de *The Tempest* ou o velho pastor, de *Filodemo* ou de *The Winter's Tale*, ou ainda Lord Cerimon, o sábio que, em Pericles arrebatada Thaisa à morte; a sua presença filiar-se-á também naquela longínqua tradição do 'medicine man', figura arquetípica envolvida na tradição mítica e nos ritos de celebração da natureza e veículo da regeneração e da renovação<sup>45</sup>.

E termina-se como se começou. Uma aproximação das comédias de Shakespeare e dos autos de Camões parecerá aspirar somente à enunciação de coincidências tangenciais e episódicas, e no terreno de eleição deste diálogo, a representação da figura feminina e a negociação do seu espaço de autonomia na totalidade das suas relações, a empresa claudicaria desde logo perante a escassa expressão que o drama adquire no corpus camoniano. O épico e lírico poderia ter sido um grande criador dramático, mas a natureza do homem e da sua circunstância não o permitiu. Não será mesmo concebível um esforço sistemático e circunstanciado, mesmo que pautado por intenções de natureza académica (e aqui não vigora qualquer acepção pejorativa do termo), como o que nos oferece, por exemplo, Júlia Alves da Silva no seu estudo sobre Gil Vicente;<sup>46</sup> e os contextos do teatro renascentista, em que se destacam o magistério de Torres Naharro, Juan del Encina ou Fernando

---

<sup>45</sup> WESTON, Jessie L., *From Ritual to Romance*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1993, pp. 101-112. A figura do Físico, na sua referência ao contexto do legado vicentino e da tradição ibérica, é objecto da atenção de Maria Idalina Resina Rodrigues (De Gil Vicente a Lope de Vega – Vozes Cruzadas no Teatro Ibérico, Lisboa, Teorema, 1999, pp. 220-224).

<sup>46</sup> SILVA, Júlia Maria Sousa Alves da., *A Mulher em Gil Vicente*, Braga, Edições APPACDM Distrital de Braga, V, .

de Rojas, a memória vicentina ou o magistério de Sá de Miranda, iluminando a tradição portuguesa do auto e a lição inovadora humanista e renascentista, desencorajaria o projecto comparatista afirmado à revelia destas conhecidas cumplicidades e afinidades electivas e a procurar instituir-se para além do plano seguro e avalizado de uma comunidade interliterária luso-castelhana, nos termos em que define Vitor Aguiar e Silva<sup>47</sup>. Outros paralelos, porventura mais temerários ainda, foram ensaiados, e desde logo o que coteja Gil Vicente e William Shakespeare, caucionado, embora, pela ressalva da conjectura e da hipótese, e pelo juízo cauteloso e sábio: tal a proposta de Fernando de Mello Moser<sup>48</sup>, o que aproxima Camões e Cervantes a partir da arguta e rigorosa identificação de uma atitude desencantada que os dois escritores partilham e da comum tentativa regeneradora da pátria através do exemplo colhido nos romances de cavalaria, designadamente no *Palmeirim de Inglaterra*<sup>49</sup>, e o que relaciona Camões e Cervantes, reunindo com desembaraço materiais heteróclitos e recorrendo a critérios de controversa latitude, do ensaísta, diplomata e escritor brasileiro Osvaldo Orico<sup>50</sup>.

Tudo é, afinal, comparável, como o sugeria Fluellen no texto reproduzido em epígrafe? Certamente que não. O que é legítimo é a identificação de um quadro de referência, se não desenhado no rigor das constelações interliterárias no sentido definido por Vítor Aguiar e Silva, pelo menos inscrito num terreno mais vasto do teatro europeu, corporizado no motivo, na história e no mito, no acervo partilhado de eixos temáticos e situações arquetípicas. Foi o que se procurou aqui testemunhar a respeito de Shakespeare e Camões.

<sup>47</sup> Camões e a comunidade interliterária luso-castelhana nos séculos XVI e XVII (1572-1648), *Relâmpago*, Revista de Poesia, Luís de Camões, Fundação Luís Miguel Nava, Lisboa, no 20, 4/2007, pp. 91-123. "As comunidades interliterárias são constituídas por um conjunto de literaturas nacionais ou regionais entre as quais existem fortes afinidades linguísticas, geoculturais, geopoéticas, históricas, etc. , e entre as quais os intercâmbios recíprocos são particularmente intensos", lê-se na página 92 deste esclarecedor estudo.

<sup>48</sup> "Jester of Kings: Gil Vicente e Shakespeare" e "Gil Vicente and Shakespeare: a comparative contrastive approach", in *Dilecta Britania – Estudos de Cultura Inglesa*, Lisboa, Calouste Gulbenkian, 2004, pp. 341-344 e 345-358, respectivamente.

<sup>49</sup> CASTRO, Aníbal Pinto de. , "Camões e Cervantes. Duas Formas de Expressão da Realidade Peninsular entre a Glória e o Desengano", incluído em *Páginas de um Honesto Estudo Camonianos*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, Coleção Estudos Camonianos 1, 2007, pp. 243-257. Uma aproximação de dois autores no quatro arco aberto e distendido da referência epocal e cultural, buscando o terreno comum na intersecção de dois grandes conjuntos, poderia sempre ser subscrita sem grandes reservas: segundo Jorge de Sena, Shakespeare e Camões participam a seu modo do cepticismo que sucede à visão auspiciosa aberta pela Renascença e que terá sofrido duro retrocesso por volta de 1530 (SENA, Jorge de. , *Maquiavel e Outros Estudos*, Porto, Livraria Paisagem, s/d, pp. 101, *et passim*.

<sup>50</sup> Camões e Cervantes, semelhanças da vida e dissemelhanças da obra, Lisboa, Centro do Livro Brasileiro, 1980.

## Bibliografia citada:

## 1. Estudos críticos.

ASP, Carolyn, 'Subjectivity, Desire and Female Friendship in All's Well That Ends Well', in WALLER, Gary, ed. , *Shakespeare's Comedies*, London and New York, Longman, Longman Critical Readers, 1991, pp. 175-192.

BARATA, José Oliveira, *História do Teatro Português*, Lisboa, Universidade Aberta, 1991.

BARBER, C. L. , *Shakespeare's Festive Comedies – A Study of Dramatic Form and Its Relation to Social Custom*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1959.

BLOOM, Harold, *The Western Canon – The Books and School of the Age*, New York, San Diego, London, Harcourt Brace & Company, 1994.

BLOOM, Harold, *Shakespeare – The Invention of the Human*, London, Fourth Estate, 1998.

CASTRO, Aníbal Pinto de., *Páginas de um Honesto Estudo Camoniano*, Coimbra, Centro Interuniversitários de Estudos Camonianos, Coleção Estudos Camonianos 1, 2007.

CIDADE, Hernâni, *apud* BARATA, *op. cit.*, p. 178.

DANSON, Lawrence, *Shakespeare's Dramatic Genres*, Oxford, Oxford University Press, Oxford Shakespeare Topics, 2000.

FRASER, Antonia, *The weaker Vessel – Woman's Lot in Seventeenth-Century England*, London, Mandarin, 1985.

FRENCH, Marilyn, *Shakespeare's Division of Experience*, London, Sphere Books, Abacus, 1981.

FRYE, Northrop, *Fables of Identity – Studies in Poetic Mythology*, New York, Burlingame, Harcourt, Brace & World, Inc. , 1963.

HARTNOLL, Phyllis, *The Theatre – A Concise History*, London, Thames & Hudson, revised edition, 1985.

HOLLANDER, John, and KERMODE, Frank, eds. , *The Literature of Renaissance England*, New York, London and Toronto, Oxford University Press, The Oxford Anthology of English Literature, 1983, p. 80.

McGUIRE, Laurie, *Shakespeare's Names*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

MOSER, Fernando de Mello, *Dilecta Britania – Estudos de Cultura Inglesa*, Lisboa, Calouste Gulbenkian, 2004.

NAMORADO, Joaquim, ed. , *Vértice, No IV Centenário da Morte de Luís de Camões*, Coimbra, nos 436-439, Setembro/ Dezembro de 1980.

Orico, Osvaldo, *Camões e Cervantes, semelhanças da vida e dissemelhanças da obra*, Lisboa, Centro do Livro Brasileiro, 1980.

PINHO, Sebastião Tavares de. , *Decologia Camoniana*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, Estudos Camonianos 2, 2007, pp.185-189.

PORTER, Joseph, *Shakespeare's Mercutio – His History and Drama*, Chapel Hill & London, The University of North Carolina Press, 1988.

REBELLO, L. Francisco, *Variações sobre o Teatro de Camões*, Lisboa, Caminho, 1980.

RODRIGUES, Maria Idalina Rodrigues, *Estudos Ibéricos – Da Cultura à Literatura, Séculos XIII a XVII*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Diálogo – Fronteiras Abertas, 1987.

RODRIGUES, Maria Idalina Resina, *De Gil Vicente a Lope de Veja – Vozes Cruzadas no Teatro Ibérico*, Lisboa, Teorema, 1999.

SANDLER, Robert, ed. , *Northrop Frye on Shakespeare*, New Haven and London, Yale University Press, 1986.

SENA, Jorge de., *Maquiavel e Outros Estudos*, Porto, Livraria Paisagem, s/d.

SILVA, Júlia Maria Sousa Alves da. , *A Mulher in Gil Vivente*, Braga, Edições APPACDM Distrital de Braga, 1995.

SILVA, Vítor Aguiar e., in AMARAL, Fernando Pinto do. ed. , relâmpago, *Revista de Poesia*, Lisboa, no 2, 4/2000, pp. 91-123.

SILVA, Vítor Aguiar e. (coordenação), *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa, Caminho, 2011.

TAYLOR, L. C. , ed. , *Luís de Camões, Epic & Lyric*, Manchester, Carcanet Press Limited in association with The Calouste Gulbenkian Foundation, 1990.

TILLYARD, E. M. W. , *Shakespeare's History Plays*, London, Chatto & Windus, 1944.

WESTON, Jessie L. , *From Ritual to Romance*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1993.

## 2. Textos dramáticos:

### a. Em língua portuguesa.

ANASTÁCIO, Vanda, prefácio, notas e fixação do texto, *Teatro Completo de Camões*, Porto, Caixotim, Caixotim Clássico, 2005.

BARBAS, Helena, tradução, *The Merchant of Venice/ O Mercador de Veneza*, Extra muros, Águaforte, s/d.

FEIJÓ, António, tradução, *Noite de Reis ou Como lhe Queiram Chamar*, Lisboa, Cotovia/Teatro Nacional S. João, 1998.

HOMEM, Rui Carvalho, introdução, tradução e notas, *Canseiras de Amor em Vão*, Porto, Campo das Letras, Shakespeare para o Século XXI, 2007.

RIBEIRO, Nuno, *O Amansar da Fera*, introdução, tradução e notas, Porto, Campo das Letras, Shakespeare para o Século XXI, 2003.

TORRE, M. Gomes da. , introdução, tradução e notas, *Medida por Medida*, Porto, Campo das Letras, Shakespeare para o Século XXI, 2001.

VASCONCELOS, Filomena, introdução, tradução e notas, *O Conto de Inverno*, Porto, Campo das Letras, Shakespeare para o Século XXI, 2006.

VIEIRA, Fátima, introdução, tradução e notas, *A Tempestade*, Porto, Campo das Letras, Shakespeare para o Século XXI, 2001.

ZAMITH, Maria Cândida, introdução, tradução e notas, *Sonho de uma Noite de Verão*, Porto, Campo das Letras, Shakespeare para o Século XXI, 2002.

ZAMITH, Maria Cândida, introdução, tradução e notas, *Comédia de Equívocos*, Porto, Campo das Letras, Shakespeare para o Século XXI, 2004.

b. Em língua inglesa.

BEVINGTON, David, and RASMUSSEN, Eric, eds. , *Christopher Marlowe and His Collaborator and Reviser, A-and B-texts (1604, 1616)*, Manchester and New York, Manchester University Press, The Revels Plays, 1993.

BROOKS, Harold F. , ed. , *A Midsummer Night's Dream*, The Arden Shakespeare, 1979.

BROWN, John Russell, ed. , *The Merchant of Venice*, London and New York, Routledge, The Arden Shakespeare, 1989.

COWEN, Janet, ed., *Sir Thomas Malory – Le Morte D’Arthur in Two Volumes*, London, Penguin Books, Penguin Classics, 1969.

CRAIK, T. W. , ed. , *King Henry V*, Walton-on-Thames, Surrey, The Arden Shakespeare, third series, 1995.

FOAKES, R. A. , ed. , *The Comedy of Errors*, London and New York, Methuen, The Arden Shakespeare, 1962.

GIBBONS, Brian, ed. , *Romeo and Juliet*, London and New York, Methuen, The Arden Shakespeare, 1980.

HATTAWAY, Michael, ed. , *Francis Beaumont – The Knight of the Burning Pestle*, London/ A & C Black, New York/WW Norton, The New Mermaids, 1969.

HOENIGER, F. D. , ed. , *Pericles*, London and New York, Methuen, The Arden Shakespeare, 1963.

HORSMAN, E. A. , ed. , *Ben Jonson – Bartholomew Fair*, Manchester, Manchester University Press, The Revels Plays, 1960.

HUNTER, G. K. , ed. , *All’s Well that Ends Well*, London and New York, Methuen, The Arden Shakespeare, 1959.

LEVER, J. W. ed. , *Measure for Measure*, London and New York, Methuen, The Arden Shakespeare, 1965.

LOTHIAN, J. M. , and CRAIK, T. W. , eds. , *Twelfth Night*, London and New York, Methuen, The Arden Shakespeare, 1975.

MORRIS, Brian, ed. , *The Taming of The Shrew*, London, Methuen, The Arden Shakespeare, 1981.

PAFFORD, J. H. P. , ed. *The Winter’s Tale*, London, Methuen, The Arden Shakespeare, 1963.

VAUGHAN, Virginia Mason, and VAUGHAN, Alden T. , eds. , *The Tempest*, London, Thomson Learning, The Arden Shakespeare, 2001.

MORRIS, Brian, ed. , *The Taming of the Shrew*, London and New York, Routledge, The Arden Shakespeare, 1981.

WOUDHUYSEN, H. R. , ed. , *Love's Labour's Lost*, London, The Arden Shakespeare, third series, 1998.