

UMA NOVA LEITURA DAS COMÉDIAS DE SÁ DE MIRANDA

*Thomas Earle **

Resumo: Os críticos de Sá de Miranda nunca compreenderam bem as duas comédias, **Os Estrangeiros** e **Os Vilhalpandos**, porque parecem ocupar um mundo bem diferente do da poesia séria e satírica que constitui a parte mais bem conhecida da sua obra. Há dúvidas mesmo em relação às datas tradicionalmente aceites para a composição das duas peças. Neste artigo há uma tentativa de estabelecer uma base racional a partir da qual se pode averiguar o ano em que o poeta as escreveu. A crença antiga, segundo a qual as comédias constituem uma crítica disfarçada de Portugal, revela-se ser também uma fantasia inventada pela crítica nacionalista da época do Estado Novo. Na verdade, encontra-se na obra dramática de Sá de Miranda uma descrição humorística, mas bem informada da vida e dos costumes italianos e escrita para um público, com toda a probabilidade, a família real portuguesa que tinha um interesse bem vivo no assunto. Há também uma consideração das fontes das peças. Sá de Miranda lia e reagia aos autos vicentinos, à comédia humanística espanhola, e às comédias romanas de Plauto e de Terêncio e do seu imitador italiano, Ariosto. Através de uma examinação das duas versões d'**Os Estrangeiros** e da única versão d'**Os Vilhalpandos**, escrita mais tarde, vê-se como a concepção mirandina do drama evoluiu da retórica da primeira fase para uma teatralidade mais genuína. No entanto, em ambas as comédias existem personagens bem delineadas, especialmente os parasitas ou alcoviteiros, obrigados a servir vários donos, com cujas vidas difíceis o poeta mostrava ter uma grande simpatia.

Palavras-chave: Sá de Miranda. Comédia. Roma. Renascimento. Terêncio.

* Professor Catedrático de Estudos Portugueses da Universidade de Oxford.

A crítica tradicional revelou-se totalmente incapaz de chegar a uma leitura satisfatória das duas comédias de Sá de Miranda.¹ Nem sequer conseguiu averiguar a data da composição d'**Os Estrangeiros** e d'**Os Vilhalpandos**, apesar de os próprios textos possuírem numerosas indicações do ano em que se escreveram. Neste artigo, far-se-á uma tentativa de explicar a falta de compreensão de quase todos os escritores, portugueses e estrangeiros, que se debruçaram sobre as peças dramáticas mirandinas, antes de propor uma nova abordagem dos textos como documentos históricos e literários.

Num artigo particularmente perspicaz, José Augusto Cardoso Bernardes passa em revista a recepção crítica de **Menina e moça** durante o século XX. É claro que o romance bernardiniano suscitou e ainda suscita um debate muito mais vivo e mais rico que as comédias mirandinas; no entanto, a base tanto de um como de outro encontra-se, nas palavras de Cardoso Bernardes, em “juízos afinal demasiado localizados, estabelecidos num período em que a Literatura era inquestionavelmente entendida como referência memorial do estado-nação” (BERNARDES, 2004, p. 134). Neste período, que vai aproximadamente de 1870 a 1930, elaborou-se uma concepção da história literária de carácter cívico e político, em que os grandes poetas do passado desempenhavam o seu papel na formação do que na época se chamava a civilização portuguesa. Apesar de os pressupostos teóricos em que esta visão da literatura se baseava estarem hoje desactualizados, os efeitos práticos ainda se mantêm nos juízos feitos acerca de muitos escritores portugueses. Ora, a obra de Bernardim e a de Sá de Miranda faziam parte desta «referência memorial», e os dois escritores até formavam um par, em que cada um contribuía com o seu brilho à “constelação de estrelas que brilhava no céu do século XVI”. Como se sabe, a parte que cabia a Miranda nesta constelação era “a Razão moderadora dos sentimentos”, em contraste com “a afectividade extremada” de Bernardim (BERNARDES, 2004, p. 132).

¹ Este artigo baseia-se em vários trabalhos meus que estão listados na bibliografia. Queria agradecer à minha colega Dra. Lia Noémia Correia Raitt a sua valiosa ajuda durante a redacção em português do artigo.

A concepção da história literária a que aqui se refere, com base no Romantismo do século XIX, implicava necessariamente um forte interesse pela biografia dos escritores. Não era suficiente que a obra de Sá de Miranda exprimisse uma admiração estóica pela razão e pela moderação: o próprio homem tinha de ser a encarnação dos valores que proclamava em alguns dos seus versos. Assim se construiu a imagem do poeta, com “a sua austera têmpera de português velho” (*RL*, 1962, p. vii), que da sua quinta no seio do Minho condenava os excessos emocionais e materialistas de toda uma geração, surgindo daí a tendência de identificar Miranda com uma certa visão da pátria, conservadora e adepta dos valores rurais. A biografia anónima de Miranda, composta nos princípios do século XVII, contribuiu muito para a elaboração deste retrato, tanto mais porque nela se refere a um acontecimento misterioso na vida de Miranda: o escândalo que o afastou da corte (*RL*: II.viii). Exatamente como no caso de Bernardim, as mentes concentravam-se no mistério. Por causa dele, estudavam-se a carreira do poeta depois do regresso a Portugal após muitos anos passados no estrangeiro, assim como as obras compostas no retiro minhoto, principalmente as sátiras, deixando na obscuridade as comédias, fruto do período italiano.

Para os críticos que herdavam esta imagem do poeta patriota, exilado da corte por intrigas mesquinhas e inimigo da corrupção da Lisboa mercantil, ofuscada pelas novas riquezas vindas do Oriente, há aspectos das comédias mirandinas que são praticamente incompreensíveis. Ambas respiram uma atmosfera moralmente ambígua, feita de amores venais e das manobras clandestinas de servos e parasitas para favorecer os interesses dos seus senhores, eles próprios pouco dignos de respeito, e para afastar competidores. Além disso, nestas peças o poeta bucólico, amador da solidão dos bosques, utilizava como cenário duas das cidades mais populosas e mais ricas da Europa de Quinhentos: Palermo, que na época tinha mais de 25.000 habitantes, e Roma, o principal centro urbano de todo o mundo católico e cristão. E, pior ainda, nas comédias não aparecem personagens portuguesas, e o próprio nome de Portugal só é mencionado uma vez ou outra.

Para Mendes dos Remédios, num artigo publicado nos primeiros anos do Estado Novo, a solução para os problemas levantados pelas comédias mirandinas era fácil. Para ele, o cenário italiano não passava de “um ténue fundo estrangeiro” sobre o qual Sá de Miranda “deixou correr livremente a sua penna tão castiça e nacional” (REMÉDIOS, 1933, p. 1071). Os adjectivos são uma indicação dos exaltados sentimentos patrióticos daquela época. Levavam Mendes dos Remédios a ver, n’**Os Estrangeiros** e n’**Os Vilhalpandos**, um comentário sobre a vida portuguesa de Quinhentos que simplesmente não existe. Durante um meio século toda a crítica o seguiu nisto, até mesmo autores italianos como Giuseppe Tavani ou Luciana Stegagno Picchio, que também não queriam acreditar que Miranda tivesse um forte interesse pela vida política e pelos costumes sociais da Itália renascentista. Tavani até acredita que a crítica exprimida pelas personagens da peça, muitas delas italianas, aos costumes sociais de Roma contribui “para o processo de aportuguesamento da comédia” (TAVANI, 1988, p. 418; PICCHIO, 1969, p. 118). Talvez fossem iludidos pelos prólogos às comédias, escritos depois do regresso de Miranda da Itália e repletos como eram de referências a Portugal e aos portugueses. Mas no próprio texto das peças, certamente compostas quando o autor ainda vivia no estrangeiro, quase não há menção de Portugal: uma n’**Os Estrangeiros** (RL: II.170), e duas n’**Os Vilhalpandos** (RL: II.192 e II.205). Também não há nenhum sinal de que se trate de uma alegoria.

Com efeito, é impossível chegar mesmo a uma data aproximada para a composição das comédias sem tomar em conta o interesse do autor pelos acontecimentos políticos ocorridos fora de Portugal, porque são os eventos públicos que nos fornecem grande parte da evidência necessária. N’**Os Estrangeiros**, o soldado fanfarrão Briobris gaba-se de ter tomado parte em toda uma série de combates travados entre franceses e espanhóis no decurso da guerra pela supremacia na Itália: “E eu que achando-me na de Ravena, Chirinola, Vicença, Milão [...]” (RL: II.133). São os nomes aportuguesados de batalhas cujas datas se conhecem: Ravenna (1512), Cerignola (1503), Vicenza (ocupada pelos

imperialistas entre 1509 e 1515, o que provocou muitos encontros entre os exércitos inimigos), Milano (provavelmente a vitória francesa do Marignano, perto da cidade, de 1515). É claro que **Os Estrangeiros** só pode ter sido escrito depois de 1515, última data da série. É notável, porém, que Briobris nada diz acerca da batalha de Pavia (1525), que pôs fim à guerra e ficou famosa por causa da captura do rei da França, François I.

Contudo, são as palavras de Cassiano, tutor do galã Amente, que nos dão a informação mais concludente: “Quanto há que partimos de Valença, íamos para Rodes, nosso amo quisera encostar este filho àquela religião; estando aqui esperando passagem, vieram novas do cerco. Agora já dizem mais da tomada [...]” (RL: II.127). Aqui há pormenores muito precisos. Amente, jovem valenciano, ia à ilha de Rodes, como muitos espanhóis e portugueses, para servir como cavaleiro da Ordem do Hospital, mas a viagem foi interrompida por causa do começo do grande cerco, em 26 de Junho de 1522, que acabou em 1 de Janeiro do ano seguinte, com a entrega da fortaleza aos turcos. É praticamente o último acontecimento político referido, mas, no Acto III, Guido, que acaba de chegar à Sicília, diz ao irmão Petrônio: “Não sabes que as duas partes de Florença são passadas com este seu Papa a Roma?” (RL: II.153). O papa em questão é o florentino Clemente VII, que entrou na Cidade Eterna em Novembro de 1523.

Daqui podemos concluir que Miranda acabou o seu trabalho em fins de 1523 ou começos de 1524. Tinha começado antes, talvez em 1522, porque na primeira versão da peça, conhecida numa versão manuscrita e num único exemplar da edição impressa de 1559, só se refere ao começo do cerco de Rodes e não há menção de Clemente VII (JB: 11). Rodrigues Lapa, seguido por outros, vêem uma referência ao saque de Roma (Maio de 1527) numa fala de Devorante, mas o uso do plural, “destes seus a que chamam sacos”, parece eliminar tal possibilidade por completo (RL: II. 137; ROIG, 1983, p. 22). Como o próprio Roig até admite, houve muitos saques durante as guerras que se seguiram à invasão da Itália pelos franceses em 1494.

Na verdade, poucas obras quinhentistas fornecem tantas pistas ao investigador que quer saber a data da sua composição. É mais que evidente que a comédia é fruto dos anos passados na Itália, donde Miranda voltou antes de 1527. No entanto, a vida de uma peça teatral não acaba com a sua composição. As comédias foram levadas à cena várias vezes durante a vida do autor, e posteriormente, e os prólogos e dedicatórias reportam-se a determinadas representações. No caso d'**Os Vilhalpandos**, embora não no d'**Os Estrangeiros**, é possível determinar com alguma precisão os anos em que um grupo de pessoas, provavelmente ligadas à casa dos infantes D. Duarte e D. Henrique, viu a peça no palco. D'**Os Estrangeiros** só se pode dizer que houve uma representação depois do regresso de Miranda ao seu país, porque no prólogo a figura alegórica da Comédia diz de si própria como fugiu de Roma, assolada pela guerra, para Portugal, e dá a um público com pouca experiência do teatro clássico algumas explicações da história do género cómico(RL: II.123-124).

Sabe-se mais da fortuna d'**Os Vilhalpandos**. Houve uma encenação nos anos 30 do século XVI, porque a versão manuscrita da peça guardada na Real Academia de la Historia de Madrid contém uma dedicatória ao infante D. Duarte, irmão mais novo de D. Henrique, que morreu em 1540 com 25 anos apenas (EARLE, 2000, p. 161). No prólogo – outro documento que prova o interesse de Miranda pela política internacional –, há uma referência ao primeiro cerco de Diu, em 1538, como viu Mendes dos Remédios, mas também a um incidente ocorrido mais tarde, a que Mendes dos Remédios não deu atenção, presumivelmente porque não tinha ligação directa com a história de Portugal (REMÉDIOS, 1933, p. 1065-1066).

Este incidente, considerado na época altamente escandaloso, marcou um ponto muito discutível na história das relações entre turcos e cristãos que forma a temática de grande parte do prólogo. Mais uma vez quem fala é uma figura alegórica, a Fama, que, depois de descrever a derrota dos turcos de Diu, declara: “E agora em Tolão, como me meti entre as galés dos mesmos Turcos, tantas que cobriam a mar!”

(*RL*: II.178-179). Tolão é o porto francês de Toulon, onde François I permitiu que uma armada turca, de 150 navios, invernasse de Outubro de 1543 a Maio de 1544, assim contrariando a política tradicional das potências cristãs de guerra aos muçulmanos (KNECHT, 1982, p. 364-366). A armada foi chefiada pelo célebre almirante turco Barba Roxa, contra quem se fez a expedição hispano-lusa a Túnis de 1535, como a Fama diz a seguir. Houve, portanto, uma encenação da peça em 1544, já que não se menciona outro acontecimento público ocorrido mais tarde. A data de 1538, dada por Mendes dos Remédios como a da composição d'**Os Vilhalpandos**, e repetida por quase toda a crítica posterior, é um erro, e erro duplo, já que nem o prólogo tal como o temos se escreveu naquele ano, nem a comédia propriamente dita.

No texto d'**Os Vilhalpandos** faltam as referências a acontecimentos políticos que facilitem o trabalho do crítico que queira estabelecer a data da composição d'**Os Estrangeiros**. Contudo, Sá de Miranda mostra ter tido vastos conhecimentos dos costumes italianos, como veremos a seguir, o que torna quase certo que ele escreveu a comédia enquanto estava em Roma. Sabe-se, dos documentos publicados por Sousa Costa e pela evidência da “Carta a Pero de Carvalho”, que estava de volta em Portugal em 1527, ou anteriormente, e a ausência na comédia de qualquer menção do evento mais importante de 1527, o saque de Roma, praticado pelas tropas imperiais em maio daquele ano, torna plausível a hipótese de que a peça tenha sido escrita em 1525 ou 1526, pouco depois d'**Os Estrangeiros** (*RL*: II.59; COSTA, 1999, p. xi). A hipótese continua a ser sedutora mesmo tomando em conta as profecias de um saque a vir do Acto III, Cena 8 (*RL*: II.222), já que nos princípios do século XVI pregadores apocalípticos pululavam em Roma e pela Itália toda (CHASTEL, 1983, p. 78-90; NICCOLI, 1992, p. 203-222). É verdade que existem em ambas as peças cenas com uma tonalidade sombria, mas, mesmo assim, durante grande parte d'**Os Vilhalpandos** Roma parece ser uma cidade alegre. Quando, em Dezembro de 1527, seis meses depois do saque, Gil Vicente levou à cena o seu **Auto da Feira**, criticou

asperamente a Cidade Eterna através da personagem alegórica de Roma, que parece conhecer bem o Diabo e pede ao Serafim “a paz dos céus, / pois tenho o poder na terra!” (VICENTE, 2002, p. 171). O ambiente moral da comédia mirandina, bem mais tolerante, é típico do período anterior a 1527.

Como já se tornou evidente, os muitos conhecimentos que Miranda tinha da vida política e social italianas constituem uma forte razão para pensar que escreveu as comédias enquanto andava, nos anos 20 do século XVI, por “Roma [...] e o melhor de Sicília”, para citar o seu biógrafo (RL: II.viii). O que mais lhe chamava a atenção na Sicília era a presença dos muitos estrangeiros – os mesmos estrangeiros do título da peça – que tinham chegado à ilha devido às guerras que assolavam o mundo mediterrâneo de então. Amente, o galã, e a família são aragoneses, naturais de Valência, obrigados a ficar na Sicília, que na época formava parte do reino de Castela e Aragão, por causa do cerco de Rodes. Briobris, o soldado fanfarrão, é antigo combatente das guerras italianas, como vimos, enquanto o advogado Petrônio, pretendente, como Amente e Briobris, à bela Lucrécia (filha de um rico mercador valenciano), é natural de Pisa. Este último pormenor é especialmente indicativo, não só de como Miranda compreendia as realidades políticas, mas também da sua simpatia para com as vítimas da guerra.

A longa luta entre as cidades vizinhas de Pisa e Florença acabou em 1509 com a vitória desta. Uma consequência funesta do conflito foi o exílio de muitos mercadores pisanos, boa parte dos quais se refugiaram em Palermo, onde chegaram a dominar o sector bancário (EPSTEIN, 1992, p. 283-284; SMITH, 1968, p. 104). Petrônio, o advogado d’**Os Estrangeiros**, certamente pertencia a este grupo. Como um velho enamorado de uma jovem, de quem é tutor, é uma figura cômica, mas a história que narra do seu exílio e da destruição da cidade natal é comovente:

Aquela tam antiga e tam nobre cidade de Pisa em que naci, é como posta por terra, pois perdeu a sua liberdade, e os seus cidadãos espalhados pelo mundo antes que se verem servir aos Florentis

seus imigos. Fizemos todos o que pudemos e o que devíamos; agora que temos de Pisa senão pardieiros e campos [...] (RL: II.144-145).

Mas Miranda tem mais a dizer-nos acerca da vida de Roma, onde passou muitos anos na companhia de D. Miguel da Silva, embaixador de D. Manuel junto do papa (COSTA, 1995, p. 300). Os habitantes da cidade, e os seus costumes tão estranhos e até repreensíveis aos olhos de um estrangeiro, eram para ele matéria de grande curiosidade. Ele cita, na dedicatória ao cardeal-infante D. Henrique, a sentença ciceroniana segundo a qual a comédia era “ua pintura da vida comum” (RL: II, 121), e pode-se aprender muito n’**Os Vilhalpandos** sobre os hábitos das cortesãs e das beguinhas, grupos sociais desconhecidos em Portugal, e outras manifestações do espírito renascentista, como o duelo de honra, além de informações quase turísticas, como os nomes das ruas e a moeda que se usava na cidade.

Eram as cortesãs romanas que mais davam nas vistas, e muitos viajantes estrangeiros ficavam fascinados por elas, como por exemplo o anónimo “Fidalgo de Chaves”, cujas Memórias de Roma se reportam ao período 1510-1517. Tanto ele como as personagens da comédia mirandina notavam a riqueza aparatosa destas mulheres, muitas vezes amantes de individualidades importantes da Cúria romana (RL: II.196). Elas tinham toda uma série de ardis para enganar os apaixonados, sendo um o de fingir não reconhecer as pessoas que tinham ludibriado, técnica desleal referida pelo Fidalgo e por Cesarião, galã d’**Os Vilhalpandos** (ASENSIO, 1970, p. 18-19; RL: II.194).² Quando, logo no início da peça (Acto I, Cena 3), Antionoto, servidor de Cesarião, e o parasita Milvo falam da maneira de ser das cortesãs e dos seus amantes, insistem em como tudo isto é um fenómeno romano, sem paralelos fora da Itália. Por exemplo, o comportamento imoral, mas não violento, dos amantes

² O manuscrito das **Memorias** nunca foi publicado. No entanto, as provas de uma edição moderna projectada, mas nunca acabada, estão guardadas na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, onde em 2000 o então Bibliotecário, o Prof. Aníbal Pinto de Castro, teve a gentileza de mas mostrar.

suscita a admiração de Milvo, que explica como em Roma “Os nossos cortesãos, todos cortesões, todos galantes, todos postos em razão, ajuntam-se cinco e seis a ua amiga, e de aprazimento de partes partem antre si o custo e prazeres” (RL: II.190). Este espírito de cooperativismo contrasta com o brio ciumento dos galãs de outros países, rejeitado com desprezo pelo parasita italiano: “Que barbarias vão polo mundo! Andam-se mortos com seus ciúmes [...]” (RL: II.190).

Possivelmente com a intenção de tornar bem clara a diferença em termos socio-culturais entre Roma e Portugal, Miranda introduz numa das primeiras cenas da comédia outro grupo feminino com pouca representação na Península Ibérica – as beguinas. As beguinas eram mulheres que, ou sozinhas ou em pequenos grupos, tentavam viver uma vida de castidade e de pobreza, mas que, ao contrário das freiras, não faziam votos nem se enclausuravam. O fenómeno originou-se nos Países Baixos e na Alemanha, no século XIII, e teve um impacto muito forte na Itália. Segundo o cálculo de uma investigadora moderna, no período imediatamente anterior ao Saque de Roma – portanto, o período d’**Os Vilhalpandos** –, é provável que tenha havido na Cidade Eterna mais beguinas, em italiano, *bizzoche*, do que freiras ortodoxas (PENNINGS, 1987, p. 118). Na comédia, participam numa breve cena com Fausta, mãe de Cesarião, que tenta fazer o filho recair nas boas graças do pai, Pompónio, por meio duma prece mágico-religiosa. A intenção satírica da cena é óbvia, tanto mais porque é comentada em apartes irónicos por Pompónio. A própria prece rimada, que começa “Assi como isto é verdade” (RL: II.188), lembra as fórmulas encantatórias encontradas por Francisco Bethencourt nos processos levantados pela Inquisição contra as feiticeiras, outra indicação de que Miranda, como muitos eclesiásticos, não aprovava movimentos religiosos que não fossem inteiramente controlados pela Igreja (BETHENCOURT, 1987, p. 79). Com efeito, as beguinas foram condenadas mais tarde pelo Concílio de Trento. Num exemplar da comédia guardado na Universidade de Harvard, um leitor anónimo, talvez do século XVII, juntou uma nota explicativa acerca das beguinas e dos

seus hábitos livres em termos que sugerem que poucos portugueses da época sabiam desta manifestação de religiosidade popular.

Outro aspecto da vida italiana que teria sido novidade para o público de Miranda é o duelo de honra. O poeta interessava-se por duelos, a que também se refere num longo trecho da **Carta a el-rei D. João** (RL: II, 41-42). Lá fala dos combates judiciários que tomavam lugar, na presença de um juiz, para determinar a verdade de uma questão disputada, e que eram regulamentadas segundo um código formulado na Lombardia, portanto na Itália, como Miranda sabia. No fim do Acto IV, os dois Vilhalpandos, os capitães espanhóis que, por coincidência, têm o mesmo nome, desafiam-se um ao outro por causa da cortesã Aurélia, a cujos favores ambos acreditam que têm direito. Tal como nos duelos judiciários da Idade Média, a disputa versa uma questão de factos, mas a maneira de proceder dos combatentes lembra mais o duelo de honra, travado entre particulares, e num lugar discreto, com poucas testemunhas, não publicamente como em séculos anteriores. Tais duelos, com os seus rituais característicos, eram um produto do Renascimento italiano. Os capitães da comédia mirandina combinam uma hora para o encontro,¹⁰ da manhã, e um lugar, o convento de S. Agostinho, e prometem ostentar um penacho branco para se reconhecerem (RL: II.241-242). Porém, na hora marcada só um Vilhalpando aparece, que logo reclama a vitória para si. O episódio não deixa de ser ridículo, mas é sem precedentes na literatura portuguesa da época. Nota-se como o duelo de honra é distinto do torneio, que era bem conhecido em Portugal e em que participavam grupos de combatentes, como no episódio dos Doze de Inglaterra narrado n'**Os Lusíadas**.

As cortesãs, as beguinas e os duelos são três aspectos pontuais da vida social italiana que teriam sido de muito interesse para os primeiros espectadores portugueses da comédia, ávidos de saber como se vivia no país mais sofisticado da Europa. Mas toda a peça respira um ambiente romano, que Miranda cria pelo uso frequente da palavra Roma e seus derivados, normalmente num contexto que assinala como

a cidade é um espaço único, de costumes muito especiais que um estrangeiro precisa conhecer para sobreviver. É a cidade em que tudo se resolve por meios legalistas, burocráticos, “Nesta vossa Roma tudo é papel e tinta” (RL: II.229), em que nada é como parece, “Sempre ouvi dizer que em Roma nem de si mesmo se há homem de fiar” (RL: 242) e, sobretudo, onde reina o dinheiro, “Esta vossa Roma toda se revolve em dinheiro” (RL: II.209). Até se explica que tipo de moeda se usava, o «escudo do sob», mais propriamente “écu au soleil”, já que se tratava de uma moeda francesa, cunhada pela primeira vez em 1475, que circulou em Roma até 1530 (LEVASSEUR, 1902, p. xxii-xxix; DELUMEAU, 1959, p. 657). Na coroa, por cima das armas francesas, aparecia um pequeno sol.

Pode-se concluir de todos estes exemplos que a visão mirandina de Roma é essencialmente crítica e satírica, como convém a uma comédia. No entanto, através de uma personagem que talvez seja um auto-retrato, uma outra opinião se exprime. N’**Os Vilhalpandos**, há um enredo complexo, típico da comédia clássica, em que entram dois galãs, Cesarião, que já conhecemos, moço perdidamente apaixonado pela cortesã Aurélia, e Fabiano, concebido em termos muito diferentes, casto e virtuoso. Ele também é amante, mas de Hipólita, jovem de boa família que nem aparece no palco. Diz dela, no começo do Acto IV:

Certo, quanto a mim, mais me faz crer Hipólita que senhoreou esta sua terra [Roma] o mundo todo, que não o que lemos dela, nem o que vemos desses seus teatros, termas, arcos triunfais; o que também me faz mais espantar destes mancebos romãos lançados assi todos òs amores das cortesãs, que enfim são mulheres públicas, deixando as suas naturais tam fremosas e honestas como desprezadas. Oh! torpeza, oh! descaimento daquele sangue romão [...] (RL: II.225).

Assim, Fabiano, que vive em Roma, mas que no início da peça não sabe de que país é natural, vê na bela e nobre Hipólita a própria justificação do império romano e todas as virtudes antigas associadas a ele. Mais tarde, numa reviravolta típica do género cómico, descobre

que ele também é romano, e até irmão de Hipólita, outra prova de que o verdadeiro espírito romano ainda não desapareceu por completo. Foi Mendes dos Remédios que viu em Fabiano um auto-retrato de Sá de Miranda, pela coincidência entre certas passagens da tirada de Fabiano e o soneto “Não sei que em vós mais vejo” (REMÉDIOS, 1933, p. 1067-1069; RL:I.314). A hipótese torna-se mais plausível se tomarmos em consideração o facto de Miranda, sacerdote e poeta português, se julgar italiano, pelo menos em parte, por causa de uma ligação de parentesco distante com Vittoria Colonna, referida na “Carta a João Roiz de Sá de Meneses” (CMV: 788).

Deixou-se para o fim a sátira ao clero, que é o aspecto d’**Os Vilhalpandos** que mais parece confirmar que Miranda visava Roma e não Portugal. Praticamente todas as personagens principais fazem comentários irónicos ou críticos ao comportamento dos sacerdotes e outros religiosos da cidade. É inconcebível que o cardeal-infante D. Henrique, grande admirador das comédias cuja publicação custeou, tenha tolerado qualquer ataque à igreja portuguesa. Não foi ele, nas palavras do biógrafo setecentista, “tam pio, tam zelador da Fé e dos bons costumes, reformador das Religiões, Legado a Latere, Inquisidor-Mor” (RL: II.12)? Mas era inteiramente lícito criticar os hábitos dissolutos da corte de Roma, que tinham sido alvo do protesto de 1498 assinado juntamente por D. Manuel e por D. Fernando, Rei de Castela (GÓIS, 1949, I, p. 69-70). Já vimos como em 1527 Gil Vicente, o dramaturgo da corte portuguesa, zombava de Roma no seu **Auto da Feira**. Foi só em 1622 e 1624, na época pós-tridentina de exagerado respeito a todas as instituições eclesiásticas, muitos anos depois da morte de Miranda e de D. Henrique, que a Inquisição começou a se interessar por **Os Vilhalpandos**. Contudo, o facto de a comédia ter sido censurada no século XVII levou até críticos conceituados como A. J. Saraiva e Óscar Lopes a ver nela um “anticlericalismo intenso” que não existe (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 240).

Em resumo, pode-se dizer que as duas comédias mirandinas tinham em parte a função informativa de transmitir notícias acerca da

Itália a um público constituído provavelmente por membros da família real portuguesa. Escreviam-se outras obras com o mesmo fim noticioso, como o diário da viagem do Conde de Ourém ao concílio de Basileia (1435-1437), as **Cartas de Itália**, de Lopo de Almeida (1452), as **Memórias do Fidalgo de Chaves**, referidas acima (1510-1517), ainda inéditas, e a **Miscelânea** de Garcia de Resende, composta pouco depois de 1530, em que o poeta lembra muitos incidentes ocorridos em Roma. Havia também uma sede de informação visual, o que levou Francisco de Holanda a enviar para o infante D. Luís os desenhos que tinha feito em França e Itália nos anos 30 (DESWARTE, 1992, p. 37-38).

Uma peça teatral tem a função dupla de transmitir imagens – o traje dos actores, a decoração cénica – e palavras. Foi sem dúvida por estas razões que o cardeal-infante D. Henrique gostou tanto das comédias mirandinas, porque, além de ter um grande amor pelo teatro, queria ser papa e, portanto, precisava de saber exactamente como era a Itália, moral e fisicamente falando. As suas ambições ficaram frustradas, mas no conclave de 1559, um ano antes da primeira edição d'**Os Vilhalpandos**, ele obteve 15 votos (CRUZ, 1992, p. 77).

Miranda não era o único dramaturgo a crer que a comédia era «ua pintura da vida comum», e os portugueses não eram os únicos estrangeiros a se interessarem por aquilo que se passava para além dos Alpes. Houve autores espanhóis que viviam na Itália, como Bartolomé de Torres Naharro, cuja **Comedia Soldadesca**, publicada antes de 1517, retrata aspectos da vida militar e os conflitos entre soldados espanhóis e os habitantes das cidades italianas onde se aquartelavam. A célebre peça de Francisco Delicado, **La lozana andaluza**, tem a Cidade Eterna como cenário e até menciona alguns topónimos, como o Campo dei Fiori, referido também n'**Os Vilhalpandos** (DELICADO, 1985, p. 195-196; *RL*: II.251).

É claro que Miranda, ao escrever as comédias, tinha também intenções estéticas, igualmente mal entendidas pela crítica tradicional, que vê na obra teatral do autor a imitação pouco hábil de uma ou outra peça de Plauto ou Terêncio, misturada com o Ariosto d'I

suppositi, citado na dedicatória d'**Os Estrangeiros**. A realidade é bem mais complexa, e bem mais interessante.

Miranda tinha uma vasta cultura clássica, que ia muito além das poucas obras normalmente dadas como “fontes” das comédias. A sua independência relativamente aos comediógrafos romanos vê-se logo no bem característico cenário italiano, já que os autores clássicos se contentavam com uma Grécia muitas vezes convencional para lugar de ação dos seus dramas. Mas não era fácil transplantar a comédia da Roma antiga para o Portugal quinhentista, onde florescia um género dramático muito distinto, o auto vicentino, que Miranda certamente conhecia, como conhecia também o teatro em língua vernácula de Espanha e da Itália. A comédia clássica, romana, portanto, foi só uma das tradições teatrais de que surgem **Os Estrangeiros** e **Os Vilhalpandos**, que são obras que diferem bastante entre si. E da primeira comédia há duas versões, também bastante diferentes, que nos ajudam a compreender o percurso literário do autor, cada vez mais clássico, mas nunca deixando de ter uma tonalidade ibérica e pessoal.

A existência da primeira versão d'**Os Estrangeiros** conhece-se desde há mais de um século, mas nunca recebeu a atenção merecida. No entanto, é uma importante indicação do clima teatral em que Miranda trabalhava, em que a retórica desempenhava um papel fundamental. E as diferenças entre a versão primeira e a versão definitiva são, com efeito, linguísticas.

Na peça, como na comédia clássica romana, há muitas personagens que tomam parte numa série de intrigas, todas com o fim de conquistar a bela Lucrecia. Nas duas versões, as personagens e as intrigas são idênticas, e há um número igual de actos, cinco, e em cada acto um número igual de cenas. Os mesmos indivíduos, portanto, enfrentam e tentam solucionar os mesmos problemas, mas empregando uma linguagem que varia muito de uma versão à outra.

Há aqui uma indicação da maneira de trabalhar do autor. Cria um enredo e um elenco, que depois põe a funcionar com palavras que altera em conformidade com as necessidades estilísticas do momento.

Estas palavras podiam ser em maior ou menor número e, com efeito, na segunda versão, editada em 1561, mas escrita em 1523-1524, como acabamos de ver, cortou mais de 5.000, equivalente a mais de um quarto do total. Se os pormenores da acção da peça e os papéis continuam idênticos, deve ter eliminado o que veio a considerar serem superfluidades retóricas, e efectivamente foi esse o caso.

Uma das técnicas retóricas que Miranda empregou ao longo da sua carreira, embora em menor escala ao amadurecer como escritor, foi a acumulação de provérbios e de *sententiae*, citações breves de autores clássicos ou bíblicos que explicam e aprofundam verdades morais ou psicológicas. A intenção era conseguir a *amplificatio*, para dar ao texto o máximo impacto literário e emocional. A técnica de acumulação de *sententiae* ou de provérbios, que podiam derivar igualmente da literatura greco-romana ou da linguagem do povo português, era bem conhecida na época do Renascimento e tinha um lugar importante na prática educacional daquele período. Os alunos das escolas eram estimulados a coleccionar lugares comuns de que podiam fazer uso nas suas composições latinas, e na segunda metade do século XV listas de *sententiae*, às vezes chamadas *florilegia*, começavam a imprimir-se.³

Na primeira versão d'**Os Estrangeiros**, há abundante evidência de que Miranda se servia desta literatura sentenciosa. Aqui citar-se-á só um exemplo. Na cena 4 do Acto IV, o galã, Amente, convencido de que perdeu definitivamente a sua Lucrécia, entra numa fase de depressão e julga que vai morrer. O servidor Calídio, cujo nome lembra o *servus callidus* ou servo experto das comédias romanas, responde com *secura*: “Vós outros, mimosos, logo quereis morrer” (RL: II.159). Na segunda versão as palavras são suficientes para exprimir o desprezo de Calídio e para insinuar que é possível encontrar uma solução para tudo, como ele explica logo a seguir. Mas na versão primitiva, Calídio pronuncia também toda uma série de *sententiae*: “Poys nam ha hoje o mundo dacabar, em fim aos ousados ajuda a fortuna: pera isso sam os homens, pera esperar os medos” (JB: 59).

³ Ver o importante livro de MOSS, 1996.

Além da tradução da frase familiar latina, “Fortes fortuna adiuvat” ou “Audentes fortuna adiuvat”, há outras de teor mais popular e ibérico. Tais acumulações, repetidas ao longo da primeira versão, apontam para a existência de uma tensão entre o drama concebido essencialmente em termos literários, como obra para ser lida apenas, e o drama teatral, destinado a ser levado ao palco. Ora, na Espanha dos fins do século XV e começo do século seguinte, existia uma corrente dramática, às vezes chamada “a comédia humanística espanhola”, formada por obras extremamente extensas incapazes de representação, mas com uma forte carga retórica. Destas a mais célebre é a **Celestina** de Fernando de Rojas, mas há também outras, como as anónimas **Comedia Serafina** e **Comedia Thebaida**, editadas em Valência em 1521, pouco antes da composição d’**Os Estrangeiros**.

Miranda conhecia Valência, a que se refere na carta em verso a D. Fernando de Meneses (RL: II.99). Muitas das personagens d’**Os Estrangeiros** são valencianas, incluindo Amente, o galã, herói ou até anti-herói pouco atraente que podia ter sido concebido como resposta a Evandro, galã português da **Comedia Serafina**, como se lê no Argumento inicial da peça: “cavallero natural del reyno antiguamente Lusitania llamado y al presente Portugal” (COMEDIA...SERAFINA, 1979, p. 1). O exemplo de Evandro, carácter fraco, dependente do servidor Pinardo, podia ter levado Miranda a inventar um Amente igualmente fraco como uma desforra patriótica. Não há, porém, nenhuma semelhança textuais entre a **Comedia Serafina** e as comédias mirandinas, nem entre estas e a **Celestina**, apesar de a mais famosa criação de Rojas, a alcoviteira Celestina, ter um certo parentesco com a Guiscarda d’**Os Vilhalpandos**. Mas Guiscarda, que prostitui a própria filha, Aurélia, deriva mais obviamente da Cleéreta, da **Asinaria** de Plauto, que vive também dos amores da filha. A Celestina de Rojas não tinha filhos. Contudo, a comédia humanística estava na moda quando Miranda escrevia, e será provavelmente dela que adquiriu a noção de que tiradas longas, repletas de provérbios e de *sententiae*, eram essenciais à composição dramática.

Mesmo a versão revista d'**Os Estrangeiros** parece ser concebida em parte em termos retóricos. Assim se explica a falta de conflitos entre as personagens principais, embora haja excepções, como o diálogo entre Amente e o tutor Cassiano no início da peça. Mas normalmente as personagens falam sozinhas ou com confidentes. É notável, por exemplo, a total ausência no palco da heroína, Lucrecia, e nem há um encontro entre Amente e seu pai, Galvano, apesar de o conflito entre eles dominar os Actos IV e V da comédia. Também n'**Os Vilhalpandos** o público não vê a heroína respeitável, Hipólita, embora a cortesã Aurélia entre em cena mais de uma vez, nem se dramatiza a hostilidade entre Cesarião e o pai, Pompónio. A relação entre pai e filho, que garantia a transmissão dos bens materiais e do poder, talvez tenha sido sagrada demais para ser representada no palco. Isto é verdade também no caso da **Castro** de António Ferreira, em que D. Afonso IV e o infante D. Pedro não se encontram, mesmo embora o conflito entre eles seja a fonte de toda acção da tragédia.

Também há elementos neste enredo que lembram a estrutura simples dos autos de Gil Vicente e da chamada “escola vicentina”. Em muitos autos vicentinos há uma estrutura processional, em que uma personagem figura numa única cena, e depois desaparece, para nunca mais voltar ao palco. É um tratamento que se dá a várias figuras d'**Os Estrangeiros**. O advogado Petrónio tem o seu grande momento no Acto III, em que não sai da cena, mas não é visto no resto da peça. Uma outra personagem importante, o soldado Briobris, domina o Acto II, mas depois só tem uma brevíssima cena no Acto V. Há também várias personagens menos significativas que o público só vê uma vez, como as criadas Alda e Ambrósia, e o casamenteiro Dório, todos confinados ao Acto I. É claro que nem todas as figuras são tratadas desta forma: os papéis de Amente, do tutor Cassiano, do servidor Calídio e do parasita Devorante são desempenhados ao longo da peça, à maneira terenciana. Nota-se n'**Os Vilhalpandos**, obra mais parecida com o teatro romano, um maior empenho da

parte do autor em evitar a estrutura processional, já que praticamente todas as figuras importantes entram em cena pelo menos duas vezes.

Miranda afastava-se pouco a pouco dos modelos teatrais ibéricos e aproximava-se da comédia clássica romana, com a sua ênfase não tanto na imobilidade retórica como na rapidez da acção e na complexidade do enredo. Até **Os Estrangeiros** é em parte uma comédia no molde criado por Plauto e por Terêncio e continuado no Renascimento por Ariosto. Tem um elenco numeroso, de catorze figuras, tal como no teatro romano. O enredo é uma intriga amorosa, em que Lucrécia é cobiçada por três pretendentes, Amente, o soldado Briobris e o advogado Petrónio, a personagem que mais deve à influência d'**I suppositi** de Ariosto. A situação complexa é resolvida por um truque tipicamente terenciano, pelo qual um parente, desaparecido há muito, chega a Palermo depois de uma viagem marítima e revela que Lucrécia não é o que parece ser e pode, por consequência, casar-se com Amente, o mais novo dos seus pretendentes.

Os dramaturgos clássicos, ao construir os seus enredos, faziam uso muitas vezes de disfarces, enganos e identidades falsas. São recursos que faltam quase por completo n'**Os Estrangeiros**, como faltam também nos autos vicentinos. Só no fim do Acto IV é que Amente e o servidor Calídio fazem uma tentativa bastante fraca de enganar Galbano, pai do galã, fingindo não o reconhecer. A natureza absurda deste plano revela-se na cena a seguir, em que Calídio, que o tinha inventado, cumprimenta Galbano logo depois deste entrar no palco (RL: II.160-164). N'**Os Vilhalpandos**, sempre mais perto do padrão romano, os dois capitães espanhóis têm o mesmo nome, o que leva às maiores confusões, embora não se pareçam fisicamente, como no **Amphytruo** ou no **Menaechmi** de Plauto. Além disso, os problemas do enredo resolvem-se por meio de um disfarce, quando na última cena a filha do parasita Milvo se veste como pajem e assim consegue enganar a alcoviteira, que perde um anel de grande preço que tinha pertencido ao galã, Cesarião (RL: II.256-258). Há um paralelismo entre esta cena e o **Miles Gloriosus** de Plauto, comédia em que o disfarce

é um elemento importante do enredo e em que a serva Milphidippa ajuda a enganar o soldado fanfarrão por meio de um anel.

Pouco a pouco, portanto, Miranda afastava-se da comédia humanística e do auto vicentino, e aproximava-se da tradição clássica, romana, percurso que não prova a sua falta de inspiração, mas é antes uma indicação de que havia aspectos da obra dos comediógrafos antigos que correspondiam às necessidades mais íntimas do seu espírito. Entre elas, uma era, sem dúvida, o amor à liberdade pessoal e o ódio à injustiça, especialmente as injustiças praticadas contra os fracos pelos mais poderosos. Não é de surpreender, portanto, que as personagens mais complexas das comédias mirandinas sejam os servidores e parasitas, dependentes de amos inconstantes, ingratos e às vezes violentos. Os *servi* e os *parasiti* ou *scurrae* são criações típicas da comédia romana, mas Miranda trata-os com uma profundidade desconhecida a Plauto ou a Terêncio, devido à simpatia que sempre manifestava para com os elementos mais desprotegidos da sociedade. Tal simpatia é, para muitos leitores, uma prova da sua coragem e nobreza de espírito. Por isso, os versos da **Carta a el-rei D. João** em que lamenta «a pobreza dos mesteres / que nem falar são ousados / diante os mores poderes» (RL: II 46) são conhecidíssimos, e há passagens igualmente expressivas na écloga **Basto**. Veremos também como n'Os **Estrangeiros** e n'Os **Vilhalpandos** os momentos de maior dramatismo são aqueles em que os mais fracos sofrem por causa da crueldade ou do descuido dos mais fortes.

Rigorosamente falando, é incorrecto classificar servidores e parasitas juntamente, já que na época greco-romana os servidores eram escravos que tinham só um dono, enquanto os parasitas eram homens livres, que tinham pleno direito de negociar à vontade com prostitutas, com os amantes destas e com os pais dos mesmos amantes. Mas a distinção entre os dois grupos está longe de ser nítida até mesmo nas comédias de Plauto e Terêncio, em que os servos se beneficiam muitas vezes de uma liberdade surpreendente, e no século XVI, pouco

conhecedor da estrutura social do mundo antigo, os dramaturgos confundiam facilmente o parasita com o *servus callidus*, ou servidor astuto.

Por isso, parece legítimo comparar o servo Calídio d'**Os Estrangeiros** com o Milvo d'**Os Vilhalpandos**, que no elenco das personagens é designado como “alcoviteiro”, um dos muitos sinónimos que Miranda usa para parasita (os outros são “chocarreiro”, “chacorreiro”, “truão” e “terceiro”). Ambos se nos apresentam confiantes, certos da sua capacidade de conciliar todos os interesses e de servir simultaneamente a dois (ou mais) senhores, mas ambos acabam amargurados, vítimas de uma traição não merecida. Miranda encontrou para eles protótipos em Terêncio: em Davo, servidor da Ândria, e em Formião, uma das figuras mais célebres de toda a comédia antiga, que dá o nome à peça em que entra como uma das personagens principais. Chantagista, malandro, é um herói perfeitamente sem escrúpulos, que, contudo, vê sempre triunfar os seus estratagemas, mesmo no meio das situações cómicas mais complexas. Porém, em comparação com Calídio ou Milvo, ele, e Davo, parecem superficiais, sem a experiência dolorosa que marca a criação mirandina.

O servidor Calídio é o verdadeiro herói do Acto IV d'**Os Estrangeiros**, que, aliás, é uma construção cénica muito bem conseguida, com um aumento de tensão crescente que acaba numa conclusão dramática. Ao conversar com Amente, seu jovem senhor, parece mestre da situação e cheio de confiança. Mas quando, mais tarde, Galbano, pai de Amente, entra em cena, revela-se-nos como o estatuto de servidor é ambíguo e precário. Amente é um amo fraco e permissivo, mas o pai é bem diferente. Queixa-se duramente de Calídio por ter ajudado o filho na sua libertinagem e manda-o prender e açoitar.

O Calídio que reaparece no acto final, depois de castigado, perdeu toda a jactância e a confiança em si que antes o caracterizavam. Cínico e amargo, já não confia nem em Amente nem no pai deste e é evidente que a relação entre servidor e senhor sofreu um declínio significativo. Como é tradicional, a comédia acaba com a boa notícia do casamento

entre Amente e a sua amada, mas o desengano de Calídio é tanto que dá às últimas cenas da peça uma tonalidade triste. Não há nada semelhante em Terêncio. Calídio pode começar como um servo tipicamente romano, mas acaba num mundo sombrio de opressão e injustiça que faz lembrar as situações referidas na poesia satírica mirandina.

Tal como Calídio, o Milvo que pela primeira vez entra no palco n'**Os Vilhalpandos** é uma personagem com fortes raízes na tradição greco-romana. Na verdade, é um parasita genuíno, com uma grande clientela cujas ambições amorosas procura favorecer. Mas há algo de excessivo na actividade frenética de Milvo, que trabalha dia e noite, “como um forno de vidro”, não guarda domingos nem dias santos, e confessa estar ao serviço do diabo (*RL*: II, 192-221).

Com efeito, no momento em que Milvo se prepara para fazer um contrato formal a ser assinado pelo capitão Vilhalpando e pela cortesã Aurélia, torna-se vítima duma traição. Inesperadamente, a cortesã diz-lhe que já não tem nenhum interesse pelo capitão, mas que ama com todo o coração outro espanhol, também com o nome de Vilhalpando. Com bons actores a cena do contrato (Acto IV, cena 5) faria um efeito divertidíssimo no teatro, a que não falta, como em todas as boas comédias, uma nota mais sombria de cinismo e mal-estar. A ideia inicial para o acordo comercial feito pelo parasita para o seu cliente veio-lhe da **Asinaria** de Plauto (Acto IV, cena 1). O comediógrafo português, contudo, trata a situação não só com mais viveza, fazendo maior uso do diálogo, com também com mais profundidade, como se vê pela evolução da personagem de Milvo, que pouco a pouco fica consciente da ambiguidade moral da sua posição. A cena acaba com uma afirmação de Milvo francamente chocante, que destoa do resto do diálogo e revela a angústia subjacente ao exterior confiante do parasita: “Ah, com quanta fadiga ganhamos este inferno!” (*RL*: II, 235).

Na realidade, a traição de Aurélia produz em Milvo uma mudança psicológica profunda. Mas afinal trata-se de uma comédia e

no fim do Acto V tudo acaba bem, embora a alegria das personagens seja só superficial, como era o caso com **Os Estrangeiros**. O que se perde, em ambas as comédias, é a inocência.

Em resumo, pode-se dizer que as comédias constituem a parte da obra mirandina que mais precisa de revisão. São peças que merecem a atenção dos leitores e até dos espectadores de teatro, por várias razões. Aqui apontam-se três:

O cenário italiano, que é uma indicação da abertura de espírito tão típica do primeiro Renascimento português. Foi o aspecto do teatro mirandino menos compreendido pela crítica nacionalista da época do Estado Novo.

As comédias nascem da terra fértil do teatro ibérico dos fins da Idade Média e do teatro clássico. Miranda cria algumas personagens, especialmente servidores e parasitas, de uma originalidade e de uma profundidade consideráveis.

A linguagem das peças é geralmente viva e espirituosa, como se depreende das citações incluídas neste artigo. Ao contrário de **La Celestina**, obra praticamente incompreensível sem a ajuda de um comentário extenso, ou das comédias portuguesas de Jorge Ferreira de Vasconcelos, que continuam incompreensíveis precisamente por falta de comentários, **Os Estrangeiros** e **Os Vilhalpandos** são lúcidos e acessíveis ao leitor moderno.

Abstract: Critics of Sá de Miranda have never understood his plays, **Os Estrangeiros** and **Os Vilhalpandos**, because they seem to inhabit a world which is very different from that of the serious satirical poetry for which he is best known. Even the dates conventionally given to the composition of the plays seem highly problematic. Here an attempt is made to establish a reasonable basis for the dating of the comedies. The long established belief that they are a disguised comment on Portugal is also a fantasy originally invented by the nationalistic scholars of the Salazar era. In fact, they are witty and well informed depictions of Italian life and manners, written for an audience, most likely the Portuguese royal family, which was keenly interested in such matters. The sources of the plays are also examined. Sá de Miranda knew and reacted to the *autos* of Gil Vicente, and to Spanish humanistic comedy, as well as to the Roman comedy of Plautus and Terence and of their Italian imitator, Ariosto. There is a discussion

of the two versions of **Os Estrangeiros** and of the later **Os Vilhalpandos** which shows how Sá de Miranda moved from a static, rhetorical conception of drama to one which is more truly theatrical. However, in both plays there are well-drawn characters, particularly the parasites or go-betweens, with whose difficult lives, as the servants of various masters, Sá de Miranda had a keen sympathy.

Key words: Sá de Miranda. Comedy. Rome. Renaissance. Terence.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASENSIO, Eugenio. Memorias de un Fidalgo de Chaves (1510-1517). Descripción de la Roma de Julio II y León X. **Memórias da Academia das Ciências de Lisboa**, Lisboa, n. 13, p. 7-28, 1970.

BERNARDES, José Augusto Cardoso. A construção da história da literatura e a dinâmica do cânone escolar: o caso de Bernardim Ribeiro. **Península**, Lisboa, n. 1, p. 131-148, 2004.

BETHENCOURT, Francisco. **O imaginário da magia: feiticeiras, saladores e nigromantes no século XVI**. Lisboa: Universidade Aberta, 1987.

COMEDIA LLAMADA SERAFINA. Valência, 1521. Ed. ut. edição de Glen F. Dille. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1979.

COSTA, António Domingues de Sousa. **Chartularium Universitatis Portugalensis (1288-1537)**. Lisboa: Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1995. v. XII (1521-1525); v. XIII (1526-1529). Lisboa: Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 1999.

CRUZ, M. de Sampaio Themudo Barata de Azevedo. **As Regências na Menoridade de D. Sebastião**: elementos para uma História Estrutural. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992. v. 2.

DELICADO, Francisco. **Retrato de la lozana andaluza**. Veneza, sem nome de impressor, 1528. Ed. ut. **Retrato de la lozana andaluza**. Edição de Claude Allaire. Madrid: Cátedra, 1985.

DELUMEAU, Jean. **Vie économique et sociale de Rome dans la seconde moitié du xvie siècle**. Paris: E. de Boccard, 1959. v. 2.

DESWARTE, Sylvie. **Ideias e imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos**. Lisboa: DIFEL, 1992.

EARLE, T. F. **The Comedy of the Foreigners: Renaissance Sicily through Portuguese Eyes**. Oxford: Clarendon Press, 1997.

_____. Sá de Miranda's Roman Comedy. In: LOWE, K. J. P. (Ed.). **Cultural Links between Portugal and Italy in the Renaissance**. Oxford: Oxford University Press, 2000. p. 153-163.

_____. Rhetoric and Drama: The Two Versions of Sá de Miranda's *Os Estrangeiros*. In: GRIFFIN, Nigel et al. **Culture and Society in Hapsburg Spain**. Londres: Tamesis, 2001. p. 35-44.

_____. Traição e amargura nas comédias de Francisco de Sá de Miranda. In: SOUSA, Maria Leonor Machado de et al. **Em louvor da linguagem: homenagem a Maria Leonor Carvalhão Buescu**. Lisboa: Colibri, 2003. p. 87-96.

EPSTEIN, Stephan R. **An Island for itself: economic development and social change in late medieval sicily**. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

GÓIS, Damião de. **Crónica do felicíssimo rei D. Manuel**. Lisboa: Francisco Correa. Ed. ut. 1949. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1566. v. 1.

KNECHT, R. J. **Francis I**. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

LAPA, Rodrigues. **Poesias de Sá de Miranda**. Lisboa: Textos Literários, 1962.

LEVASSEUR, E. **Mémoire sur les monnaies du règne de François I**. Paris: Imprimerie Nationale, 1902.

MOSS, Ann. **Printed Common-place Books and the Structure of Renaissance Thought**. Oxford: Clarendon Press, 1996.

NICCOLI, Ottavia. High and Low Prophetic Culture in Rome at the Beginning of the Sixteenth Century. In: REEVES, Marjorie. (Ed.).

Prophetic Rome in the High Renaissance Period. Oxford: Clarendon Press, 1992. p. 203-222.

PENNINGS, Joyce. Semi-Religious Women in 15th Century Rome. **Mededelingen van het Nederlands Historisch Instituut te Rome**, n. 47, p. 115-45, 1987.

PICCHIO, Luciana Stegagno. **História do teatro português.** Tradução de Manuel de Lucena. Lisboa: Portugália, 1962.

REMÉDIOS, J. Mendes dos. As comédias de Sá de Miranda. **Revista da Universidade de Coimbra**, Coimbra, n. 11, p. 1038-1076, 1933.

ROIG, Adrien. **O teatro clássico em Portugal no século XVI.** Lisboa: Biblioteca Breve, 1983.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. **História da literatura portuguesa.** 4. ed. Porto: Porto Editora, 1979.

SMITH, Denis Mack. **A history of Sicily: Medieval Sicily, 800-1713.** Londres: Chatto & Windus, 1968.

TAVANI, Giuseppe. As características nacionais das comédias de Sá de Miranda. In: _____. **Ensaio português.** Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988. p. 413-428.

VICENTE, Gil. **As obras.** Edição de José Camões. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002. v. 1.

Recebido em: 01/12/2005
Aprovado para publicação em: 05/02/2006