

Três Autos Camonianos: variantes e variações nas edições dos séculos XVI e XVII*

Cristina Nobre
Escola Superior de Educação de Leiria

À Prof.^a Maria Vitalina Leal de Matos, leitora apaixonada de Camões.

À Prof.^a Maria Idalina Resina Rodrigues, que despertou em mim a vontade de ler o teatro camoniano.

À Prof.^a Maria Lucília Pires, com quem aprendi o rigor da leitura literária.

0. Incertezas

[...] observou Aurelio Roncaglia o seguinte: o crítico textual não deve preocupar-se demasiado com a assepsia do seu ofício; o crítico *deve sujar as mãos* nos textos e na história que os produziu. § Acato a observação do grande mestre e, até certo ponto, a grande tradição filológica por ela convocada. [...] O crítico não deve empreender a edição para provar uma opinião sua; deve convidar os papéis, com um mínimo de interferência da sua parte, a organizarem-se sob a forma de edição e só depois formará a sua opinião, se quiser. Nisto sou mais influenciado pelo

* Este artigo retoma, no essencial, um trabalho encetado no âmbito do já distante mestrado em Literatura Portuguesa, dos anos de 1987-89, orientado pela saudosa Professora Doutora Maria de Lurdes Belchior Pontes.

cepticismo de Bédier e Vinaver do que pela inteligência um tanto satisfeita de Housman.

Ivo Castro (1990), *Editar Pessoa*, IN-CM, Lx., pp. 27-8.

A situação de Camões dramaturgo não é das mais transparentes. Se os estudos sobre a transmissão manuscrita e impressa de *Os Lusíadas*, bem como o problema das várias edições de *Rimas*, têm vindo a lançar luz sobre alguns pontos mais obscuros do Camões épico e lírico, o mesmo não se passa com os três autos camonianos: *Enfatriões*, *Seleuco* e *Filodemo*. Em termos filológicos, quase tudo está por dizer sobre os autos camonianos.

Quando nos propusemos fazer o estudo das variantes e variações nas edições dos séculos XVI e XVII dos três textos de teatro, tínhamos uma leve suspeita de que iríamos encontrar dificuldades. A escolha de uma variante é fruto de um estudo minucioso e apaixonado e requer uma procura exaustiva no eixo paradigmático, quase sempre condicionada pelo contexto. Procura-se, afinal, chegar a um novo equilíbrio sintagmático. Para fazer um estudo das variantes de um texto são necessários instrumentos específicos de trabalho que só a Filologia possui, por muito misturada que ande a sua metalinguagem com a de outras disciplinas. Seja em colaboração com a Linguística, a Teoria da Informação, a Crítica Estruturalista ou a Semiótica, a Filologia reclama-se do optimismo hermenêutico que está na base de toda a exegese – a crença na capacidade de compreender e no poder de «[...] reconstruire la compétence poétique-linguistique de l'émetteur, et revivre en lui le processus de création [...]» (Picchio, 1973: 331). Um optimismo saudável, cuja principal função é incitar-nos à leitura, ao prazer da leitura. Muitas vezes por caminhos ínvios, trilhos que parecem não ter relação com a via principal, mas que nos levam lá, estabelecendo relações e visionando paisagens nunca antes sonhadas. Como diz Picchio: «Un philologue est celui qui ne juge pas infranchissable le fossé entre les systèmes, alors que la mentalité structuraliste nous y porte [...]» (*idem*: 340).

O trabalho de confronto e escolha de variantes entre várias edições de uma mesma obra é ainda uma das importantes tarefas de que o filólogo se encarrega, e que podem conduzir a conclusões muito interessantes para a reconstituição de textos, quer do passado, quer actuais,

chegados ao leitor em estado de corrupção, incompletos ou apenas alterados sem um critério específico. Antes de ler, deve saber-se o que se vai ler, porque a materialidade do texto que nos chega às mãos é fruto de um trabalho editorial ou de escriba, que tanto pode reproduzir minuciosa e perfeitamente o objecto textual como pode distorcê-lo até à ilegibilidade. A edição crítica de um texto pode dar origem a uma interpretação mais adequada, e resolve inúmeras vezes certas incoerências textuais, explicáveis através das deficiências editoriais ou dos inevitáveis erros de transcrição. Face à complexidade e exigências do método filológico, o presente trabalho – de comparação e confronto entre as variantes e as variações nas edições dos séculos XVI e XVII dos três autos camonianos – pretende apenas ser um contributo para uma edição crítica do teatro camoniano¹.

Considerados fruto dos passatempos da juventude, brincadeiras sem efeito no poeta de excepção, nenhum dos autos se apresenta datado. O *Auto dos Enfatriões* e o *Auto chamado de Filodemo* foram publicados pela primeira vez no volume *Primeira Parte dos Autos e Comédias Portuguesas [...] (1587)*; o *Auto de El-Rei Seleuco* foi encontrado entre os manuscritos do conde de Penaguião, em 1645, e aparece transcrito na edição de *Rimas de Luís de Camões [...] (1645)*. Cada um deles forma uma entidade autónoma, com uma história específica. Não se trata de uma sequência em três actos, mas sim de vários momentos lúdicos, cujo traço de união é o tema amoroso, fatalidade temática comum a grande parte do teatro de então.

A opinião dos especialistas quanto à provável datação dos autos tem gerado alguma polémica, mas sempre dentro dos limites das argumentações especulativas, uma vez que nem todos os dados são comprováveis². Chegou-se a uma datação mais ou menos unanimemente

¹ É evidente que este breve estudo, preparatório, poderá revelar-se incipiente se os trabalhos de comparação textual das versões manuscritas e impressas do *Auto de Filodemo*, em preparação por Paul Teyssier, mas inéditos até ao momento, vierem a ser publicados. Recentemente, em 2004, José Camões colmatou esta falha com uma edição de *Filodemo* (ed. Cotovia, Lisboa), que segue a tradição manuscrita do auto, em sintonia com as conclusões do presente estudo.

² O *Auto dos Enfatriões* terá sido escrito nos tempos de juventude, durante a escolaridade, seguindo os costumes universitários de então que, a serem semelhantes

aceite pelos estudiosos, baseada nos próprios (tantas vezes insuficientes) dados extraídos dos autos. Isto porque se acredita na especial rela-

aos de Salamanca, estipulavam como exercício retórico fundamental uma representação anual de uma comédia de Plauto ou de Terêncio. Em 1546, a Universidade Portuguesa torna obrigatórias as representações dos clássicos, e a comédia *Cioso*, de António Ferreira, é representada pelo próprio autor-estudante na Universidade e oferecida ao príncipe D. João. O auto surgiria dentro das tradições escolares, hipótese reforçada pelo tema escolhido – *Os Anfitriões*, de Plauto, com uma intensa tradição. Esta hipótese coloca os *Enfatriões* como primeira experiência teatral de Camões, não sendo de excluir a possibilidade de o autor ter participado na representação do auto como actor, a exemplo do que acontecera com A. Ferreira. Quanto à data e local da representação, as opiniões são bastante divergentes. Para Teófilo Braga, o clima escolar em que as representações de autos se incluíram é apenas o das tradições de Coimbra. Hernâni Cidade inclina-se mais para um cenário lisboeta, fundamentando a sua opção com passos textuais onde se faz referência a Alfama (Cidade, 1956). Seja como for, em Coimbra ou em Lisboa, supondo que a representação se efectivou, este auto tem todas as características de um exercício escolar, marcado já com a qualidade e individualidade estilística do autor.

O *Auto de El-Rei Seleuco*, o mais problemático dos três, a crer nas informações intra-textuais, parece ter sido representado em Lisboa, em casa de Estácio da Fonseca, reposteiro de D. João III. Servindo de apresentação ao auto propriamente dito, e pelas indicações e referências fornecidas, o ante-acto permite-nos antever um pouco o que seriam as representações teatrais da época, situando a acção numa casa senhoria do século XVI, num ambiente festivo de comemoração. A intervenção do Mordomo ou dono da casa surge como meio de fazer as honras ao auto representado a seguir, numa intervenção plena de situações cómicas preparatórias da atmosfera teatral. Fortes são as probabilidades de o papel do Representador ter sido desempenhado pelo próprio Camões, o que daria a este auto, já de si tão especial pela estrutura pouco habitual, razões para se singularizar pela relação autor-corpo, juntamente com o empenho crítico demonstrado. Incertezas deste género não poderão deixar de ter consequências na própria interpretação do texto. Quanto à referência ao *rei D. Sancho* e a *Catarina Real*, com uns poucos de *parvos nũa joieira*, é evidente que deve ser devidamente contextualizada no discurso paródico do Representador e num registo aparentado com os disparates, deixando definitivamente de lado a hipótese improvável de se tratar de uma referência a D. Catarina, mulher de D. João III, e uma sátira ao casamento de D. Manuel com a noiva do Príncipe. Este assunto foi já devidamente abordado por alguns críticos, entre os quais Hernâni Cidade (Cidade, 1956), e leva-nos a crer tratar-se de uns ajustes de contas amigáveis entre diferentes facetas da crítica literária. Por todas as razões expostas, é difícil avançar com datas para o

ção referencial texto dos autos/mundo real, evidenciada pelas representações teatrais.

Em conclusão, estamos perante um panorama de diversas incertezas que deixam na sombra o momento de enunciação específico de cada um dos autos camonianos. De qualquer modo, um trajecto que faça de *Enfatriões* a primeira experiência teatral de Camões – com tudo o que de escolar e escolástico representa esse lugar de abertura – não encontra qualquer refutação no próprio texto, passível de ser lido como uma iniciação clássica ao mundo dos conflitos amorosos. Entre o trágico e o cómico, este auto serviria, assim, de mote inexperiente de um autor a quem a cena parece não ter seduzido, embora a utilização cuidadosa dos recursos teatrais fizesse supor outro futuro. Não fora a reduzida produção teatral camoniana e poder-se-ia encontrar em o *Auto dos Enfatriões* o auspicioso início de carreira dramaturgica.

Seleuco corresponde a um momento feliz, em que o classicismo do tema contrabalança, equilibrada e gostosamente, com o cómico bufó-

Auto de El-Rei Seleuco. Infere-se que deve ter sido escrito durante a época em que o percurso biográfico de Camões esteve ligado ao esplendor palaciano e aos serões das casas fidalgas, o que pode dar como estimável um largo período desde cerca de 1542, com o início da frequentação da Corte e dos salões da aristocracia, até ao ano da partida para a Índia, se não mesmo para Ceuta. O domínio da datação é, pois, bastante vago e incerto, dentro dos limites do séc. XVI.

O *Auto chamado de Filodemo* é o que se apresenta com mais dados seguros, se considerarmos válidas as informações fornecidas pelo controverso *Cancioneiro de Luís Franco Correa*. Aí consta da rubrica inicial do auto que esta *comédia* foi representada na Índia a fr.º debarreto. Efectivamente, no ano de 1555, Francisco Barreto foi investido no cargo de Governador da Índia, o que transforma esse ano na data provável da representação do auto, a comemorar a festa de investidura. No entanto, permanece um certo grau de insegurança quanto a esta localização e datação, pois não há qualquer elemento no auto que nos permita situá-lo na Índia. José Maria Rodrigues suspeitou que a intriga amorosa do auto estaria directamente relacionada com o eventual amor de Camões pela infanta D. Maria (Rodrigues, 1930). Tanto o par amoroso Filodemo-Dionisa como o par Venadoro-Florimena fazem pensar nos amores contrariados pela desigualdade social. Daí a relacionar o tópico renascentista única e exclusivamente com um facto biográfico camoniano (mesmo quando discutível e duvidoso) vai um passo gigantesco que a crítica actual receia dar sem uma referência segura de dados objectivos e comprováveis.

nico de algumas personagens secundárias. A organização pouco vulgar deste auto, com um outro (quase) auto a introduzi-lo, assinala um momento particularmente rico do pensamento dramático de Camões, que não deixa escapar a oportunidade de trabalho (possivelmente uma encomenda de Estácio da Fonseca) para fazer uma crítica ao teatro e aos processos teatrais então em voga. Teatro no teatro e sobre o teatro, *Seleuco* revela um Camões mais amadurecido, ainda não completamente liberto das regras clássicas formadoras da sua concepção de género dramático, mas decididamente desiludido com o rumo popularesco e fantasioso que o teatro do tempo ia tomando, numa avidez de conquistar cada vez mais público. Como se Camões se reclamasse de um público diferente, cuja formação permitisse distinguir entre qualidade e facilidade de efeitos.

A aceitarmos a colocação terminal na reduzida produção teatral camoniana, *Filodemo* é fruto de um pedido específico, dentro dos *topoi* teatrais da época, muito mais do que um produto da criatividade do autor, condicionado que estava por regras e limitações de toda a ordem. O Camões da Índia não é, com certeza, o mesmo homem de cultura que procurava brilhar nos salões do Paço. O peso da fatalidade que parecia persegui-lo traduz-se numa menor agressividade, numa transformação das possibilidades de escrita como refúgio. Para trás ficava a fase da juventude imatura e da juventude sonhadora e esperançada no múltiplo futuro, ambas reflectidas num empenhamento e numa capacidade crítica e consciencializadora muito grande, mesmo se o riso fosse então a melhor maneira de dar voz a críticas e desacordos. Com *Filodemo* é a fase do desalento que a escrita ajuda a exorcizar. Assim se justifica a opção pela *comédia novelesca*, que permitia o reinvestimento dramático de todos os elementos tradicionais fornecidos pela lírica amorosa.

Pela literatura e na literatura, os autos camonianos foram-se enriquecendo com outros textos, com interpretações e leituras de outros textos, teatrais ou não. Deparamo-nos com uma experiência teatral muito próxima da restante produção literária de Camões, uma ficção entre a lírica amorosa e a épica heróica, com excepção de *Seleuco*, auto mais pragmático e actuante. *Autor-actor*: uma coincidência que não deve ter ultrapassado uma única experiência de palco. Entre as muitas incertezas explanadas e percursos imaginados, surge-nos um Camões

dramaturgo de faz-de-conta, misterioso numa faceta teatral pouco conhecida ou mesmo ignorada.

1. *Anfitriões/Enfatriões*: variáveis da mesma função

A moins de présupposer une oeuvre littéraire totalement fermée et *autosuffisante*, qui n'aurait aucun rapport avec la réalité (ce qui serait en vérité une forme sécularisée de théologie puisque l'oeuvre équivaldrait à un univers sacré), on constate que l'oeuvre est reliée au monde *réel* non seulement par le lecteur/interprète, mais aussi et surtout par l'auteur producteur du texte, dont la situation d'énonciation nous fournit les repères élémentaires pour la reconstitution du sens. En modifiant (par des recherches nouvelles, par des publications, des actions de vulgarisation, etc.) l'image de l'auteur, nous influerons sur le cadre de repérage qui détermine (à côté d'autres facteurs) l'interprétation du texte ou de l'oeuvre.

Michael Werner (1991), «L'image de l'écrivain d'après les manuscrits de Heine» in *L'auteur et le manuscrit*, ed. PUF, Paris, p. 148-9.

Durante os séculos XVI e XVII, o *Auto chamado dos Anfatriões* teve apenas duas edições. Em 1587 aparece pela primeira vez incluído no volume *Primeira Parte dos Autos e Comédias Portuguesas por António Prestes, Luís de Camões e outros autores portugueses [...]*. O organizador desta colectânea de textos teatrais foi Afonso Lopez e o impressor Andres Lobato. Camões é aí colocado ao lado de autores como António Prestes, Anrique Lopez e Jeronimo Ribeiro. É interessante registar como a fama de Camões começava por esta altura a despontar – daí que na folha de rosto sejam os nomes de António Prestes e Luís de Camões os que aparecem mais em destaque, seguidos dos anónimos *outros Autores Portugueses*.

Desconhece-se a tiragem que esta edição teve mas, a julgar pelo fulgor que os textos teatrais conheceram na época, deveria ser relativamente elevada. Uma colectânea com tantos textos e com mais do que um autor era concebida para agradar ao maior número de pessoas e vender bastante. As características tipográficas da edição permitem-nos

entendê-la com uma finalidade de divulgação: o papel não é dos mais dispendiosos e a composição tipográfica é sóbria, sem os requintes e as iluminuras encarecedores do custo. Além disso, Afonso Lopez, moço da Capela Real, custeava a impressão, o que o obrigava certamente a pensar em termos de lucros, imprimindo para o maior número possível e desejável de compradores. Seja como for, o número de exemplares do volume chegados aos nossos dias foi bastante reduzido. Há um exemplar na Biblioteca Nacional de Lisboa, em bastante mau estado (de que se fez em 1973 uma edição fac-similada), um exemplar pertencente ao Museu Britânico, outro incluído na Biblioteca de D. Manuel II em Vila Viçosa, e outro pertencente à Biblioteca Nacional de Madrid³.

Uma segunda edição surge em 1615, impressa por Vicente Alvarez, com o título actualizado, ao gosto da época: *Comédia dos Enfatriões composta por Luis de Camões [...]*. A designação de género *auto* passa a *comédia*, numa especialização evidente das terminologias dramáticas. Na miscelânea de 1616, *Rimas de Luis de Camões. Segunda Parte. Agora novamente impressas com duas Comedias do Autor [...]*, impressa na oficina de Pedro Craesbecck e feita à custa de Domingos Fernandez, aparece a *Comedia dos Enfatriões*, com data de 1615. O confronto dos dois textos – o incluído na miscelânea e o impresso individualmente – revela tratar-se exactamente da mesma edição, reproduzida e apensa à segunda parte de *Rimas*. Possivelmente o plano de *Rimas* incluía também as *Comédias do Autor*, mas estas devem ter saído separadamente, antes de a obra estar concluída, em 1615. No ano seguinte, a oportunidade era ainda boa para manter a inclusão das *Comédias*, como constava do plano. Uma reedição assim tão próxima permite-nos supor que os textos teriam tido o êxito garantido, e a inclusão deles em *Rimas* demonstra que Camões começava a ter um público cada vez mais interessado em conhecer a obra completa. Tudo o que soasse a novo, original ou inédito estava aureolado de um encanto próprio e atraía os leitores.

O confronto de variantes fez-se entre o texto da ed. de 1587 e o texto da ed. de 1615, por Vicente Alvarez. A primeira variante a cha-

³ Para o confronto das variantes servimo-nos da edição fac-similada dos editores e livraria Lysia.

mar a atenção encontra-se na folha de rosto e tem a ver com os dois títulos da obra. Em 1587 é *Auto chamado dos Enfatriões, feyto por Luis de Camões [...]*; em 1615 é *Comedia dos Enfatriões composta por Luis de Camões [...]*. Da designação genérica e de sabor medieval, tinha-se passado à designação classicizante de um género teatral específico e obedecendo a regras particulares. O século XVIII há-de manter a designação *comédia*, bem como o século XIX, com excepção da edição da Imprensa Portuguesa, de 1874, que volta a chamar-lhe *auto*. O século XX, com uma ou outra excepção (é o caso da edição organizada por José Pereira Tavares, Chardron, Porto, 1928 [?]), prefere manter o título da 1.^a edição: *Auto chamado dos Enfatriões, Auto dos Enfatriões*, ou apenas *Anfitriões*. A opção coloca-se entre manter a designação com que a obra aparece pela primeira vez, e que, portanto, se enquadra no espírito teatral da época e do texto, ou mudá-la para uma designação que denote já uma certa evolução nas técnicas e críticas textuais, uma necessidade de distinguir e classificar os diferentes textos teatrais. Julgamos que o espírito inicial do texto deve ser mantido intacto ou reconstituído, sempre que isso seja possível. Durante os séculos XVI e XVII, para os *Anfitriões* desconhecem-se outras edições para além das mencionadas. O estabelecimento do texto deve basear-se na mais antiga edição, provavelmente a mais próxima do original, desde que o confronto com outras edições não nos faça suspeitar de erros grosseiros. Pensamos, portanto, que a opção seguida nas edições do século XX respeita as mais elementares regras do estabelecimento de uma edição crítica.

Quanto ao confronto entre os dois textos do auto, encontraram-se simplesmente meras variantes fonéticas ou mesmo só de grafemas⁴. É preciso não esquecer que os séculos XVI e XVII foram séculos de

⁴ Assim, os grafemas da edição de 1587 transformaram-se, respectivamente, nos seguintes grafemas na edição de 1615: [am] em [ão]; [em] em [ē]; [en] em [ē]; [aa] em [á]; [oo] em [ó]; [ee] em [é]; [ll] em [ll]; [ei] em [ey]; [ai] em [ay]; [oi] em [oy]; [ui] em [uy]; [s] em [ss]; [ç] em [ç]; [z] em [s]; [i] em [e]; [n] em [m]; [ho] em [oo]; [a] em [ay]; [e] em [ei]; [a] em [e]; [ro] em [or]; [er] em [re]; [or] em [ro]; [x] em [ss]; [o] em [u]; [qua] em [ca]; [cr] em [cl]; [m] em [mm]; [lh] em [ll]; [ff] em [f]; [rr] em [r]; [e] em [a]; [s] em [x]; [c] em [sc]; [b] em [v].

grande transformação linguística e que a ortografia oscilava entre várias tendências sem obedecer a uma lei ortográfica que obrigasse e estabelecesse os parâmetros da sua fixação. Por exemplo, o verbo *haver* aparece sempre grafado *aver* em 1587, e *haver* em 1615; o verbo *ir* aparece grafado *hir* em 1587, e *ir* em 1615; e o verbo castelhano *hablar* aparece grafado *ablar* em 1587, e *hablar* em 1615, numa evidente aproximação das regras ortográficas que haveriam de vingar. Iniciava-se então o processo de fixação das grafias das nasais e dos ditongos: o grafema [m], indicador da nasalidade, é substituído pelo til [-]; os ditongos oscilam ainda entre o grafema [i] e o [y]. Mas a tendência da língua para formar ditongos nota-se na transformação das vogais [a] e [e] em [ay] e [ey]. A abertura das vogais está também em processo de transformação: deixa de ser representada por dois grafemas iguais para passar a ser grafada com um acento grave sobre uma só vogal. A oscilação dos grafemas [c], [s], [z], [n], [m], [r], [l] era vulgar e vai demorar um certo tempo até que a etimologia resolva alguns destes problemas e os fixe de uma vez por todas (?). Embora a distância a que nos encontramos destes factos linguísticos possa viciar a nossa visão, habituados que estamos à correspondência grafema-fonema, deve registar-se que nem sempre estas mudanças de grafemas correspondiam a mudanças de fonemas.

A distinção entre a ed. de 1587 e a de 1615 pode fazer-se pela forma linguística Anfitrião, que em 1587 aparece maioritariamente grafada *Anfitrião*, e em 1615 *Enfatrião*. Mas nem mesmo esta distinção é elucidativa porque, quer num texto quer no outro, as duas formas alternam um pouco ao sabor do acaso e da confusão ortográfica que estes dois séculos cultivaram. Quando há alterações vocabulares como *deixar* em 1587, por *leixar* em 1615, ou *tecer* em 1587, por *recear* em 1615, isso corresponde a uma opção deliberada pelo arcaísmo ou apenas a um erro de interpretação: se não há grande diferença de valor semântico entre *deixar* e *leixar*, já o mesmo não se pode dizer de *tecer* e *recear*, sendo a versão de 1615 mais participativa e activa do que a de 1587, que implica uma força humana, anónima e incontroável.

A conclusão a que se chega após este confronto é que as duas edições são variantes de uma mesma função, o manuscrito original que terá servido de base à edição de Afonso Lopez. Infelizmente este não faz referência à proveniência dos textos e deixa-nos na ignorância do

texto-base. É provável que no século XVI o *Auto chamado dos Enfatrões* circulasse do mesmo modo precário que a grande parte da produção teatral da época: folhas manuscritas ou impressas, cosidas com um cordel. A transformação desta hipótese numa afirmação carece da descoberta de algum exemplar dessas imaginárias cópias-pirata ou, pelo menos, de uma referência suficientemente explícita à sua existência, o que daria ao Camões dramaturgo uma popularidade que ninguém hoje lhe atribui.

Mas devemos ater-nos aos factos comprováveis: duas edições que seguiram um mesmo texto-base ou, mais provavelmente, a ed. de 1587 que seguiu de perto o texto-base, e a ed. de 1615 que seguiu a de 1587. Sendo assim, pode concluir-se que o desaparecimento do texto-base se deu relativamente cedo, fazendo com que as edições seguintes só pudessem contar com a ed. de 1587, identificada como a que se encontra mais perto da fonte primitiva. De facto, descontando os erros de impressão e de pontuação, a ed. de 1587 apresenta um texto satisfatório, sem falhas graves que prejudiquem a compreensão do auto ou cortes que nos levassem a pôr a hipótese de uma estropeação do texto original. Afonso Lopez parece ter seguido à letra e respeitado as indicações do manuscrito original, o que era tão mais lícito quanto se tratava de um exercício escolar que convinha manter intacto e íntegro.

Todo o clássico sobrevive à custa do rigor e da repetição sem mácula.

2. A *Comédia de Seleuco*: falhas tardias

[...] il est des textes qui, rebutés, ou abandonnés en cours de travail par l'auteur lui-même, se trouvent ensuite élevés à la dignité d'*originaux* et, en conséquence, à la dignité commerciale de textes à reproduire en série sous forme de livres. [...] la fonction d'original se trouve hypertrophiée par la notoriété de l'auteur, et, au nom de la valeur conférée à la création originale, la fonction travail est recueillie jusqu'en ses bribes les moindres et les moins assurées. La fonction matrice suit...

Alain Viala (1991), «L'auteur et son manuscrit dans l'histoire de la production littéraire» in *L'auteur et le manuscrit*, ed. PUF, Paris, p. 101.

El-Rei Seleuco é dos três autos aquele que tem uma história editorial mais intrigante. É difícil explicar a sua publicação tão tardia: a 1.^a edição é de 1645, incluída em *Rimas de Luis de Camões. Primeira Parte. Agora novamente emendadas nesta ultima impressão e acrescentada hũa Comedia nunca atêgora impressa*, tendo por impressor Paulo Craesbeeck. Se nos lembrarmos da estrutura do auto e do teor do ante-acto, depressa concluiremos que a representação do auto deve ter sido um êxito. Se assim foi, por que se terá publicado só em 1645? O que explicará quase um século, durante o qual nada se sabe do auto camoniano? Que acaso teria levado *El-Rei Seleuco* a ser excluído da ed. de 1587?

Uma resposta plausível é a de que este auto, correspondente a uma encomenda feita por um senhor nobre, tenha permanecido nas mãos dos *legítimos* donos. O contrato da representação incluiria provavelmente a exclusividade do texto e, quem sabe, talvez até da própria representação. De certo modo este tipo de contrato garantiria um prestígio ao auto que a transacção constante arruinava. Digamos, numa transposição para a linguagem dos nossos dias, que o autor perdia os seus direitos ao vender o texto a outrem. Quando o comprador do texto o não quisesse divulgar, a viagem do auto pararia ali mesmo. Um auto assim seria um texto com fracas possibilidades de voltar a ser lido ou exibido. Não fora a fama de Camões, e a sede de inéditos depois da sua morte, e muito provavelmente *El-Rei Seleuco* teria ficado perdido entre os papéis do arquivo de Estácio da Fonseca.

Tanto a ed. de 1783, *Obras de Luis de Camões, Príncipe dos Poetas de Hespanha*, feita na oficina de Simão Thaddeo Ferreira, como a de 1863, do Visconde de Juromenha, fazem referência a uma ed. de 1616 fiel a um manuscrito pertencente ao conde de Penaguião. Na «Advertência» às *Comédias* publicadas, Simão T. Ferreira refere-se a *El-Rei Seleuco* com as palavras seguintes:

[...] Não entra, porém, nem dá lugar a esta divisão a Farça delRey Seleuco (Domingos Fernandes, primeiro editor della no anno de 1616, lhe chamou Comedia, talvez por lhe achar esse titulo em algum manuscrito) por ser huma breve composição, feita com o fim de instruir, e ao mesmo tempo recrear, a que por aquelles tempos intitulavão Auto. Não lhe tirando pois, o titulo com que já corre, só advertirei, que não he o de

Auto de tão pouco momento, como alguns porventura se persuadirão [...] [1783: 22-23].

Nas notas que acompanham *El-Rei Seleuco* escreve o Visconde de Juromenha: «Foi impresso este auto, pela primeira vez, no anno de 1616 sobre um Ms. que possuía o Conde de Penaguião [...]» [1863: vol. IV-480]. Também na ed. de 1874, da Imprensa Portugueza, se diz que o texto apresentado de *El-Rei Seleuco* segue o texto «Recolhido em 1616, d'um Ms. que possuía o Conde de Penaguião.» [1874: 167]. Se a edição referida de 1616 existiu realmente, o que se afigura bastante provável, não chegaram até nós quaisquer vestígios dela. Seria muito mais lógico que *El-Rei Seleuco* tivesse sido publicado juntamente com os outros autos, pelo mesmo impressor, do que tivesse ficado adiado por um compasso de espera difícil de explicar. Em 1587 Afonso Lopez podia não ter conhecimento deste auto, ainda nas mãos de Estácio da Fonseca ou de algum familiar. Entretanto, o pai do conde de Penaguião terá adquirido o manuscrito e permitido que Domingos Fernandes fizesse uma edição em 1616.

Mas, por mais interessantes e verosímeis que se afigurem, estas informações não foram até ao momento confirmadas. A partir de um certo momento, mais nenhum editor faz referência à presumível ed. de 1616, dando-se a de 1645 como incontestável primeira edição. O próprio Visconde de Juromenha em 1860, no 1.º volume das *Obras de Luiz de Camões* [...] refere a ed. de 1645 como a 1.ª edição de *El-Rei Seleuco*, transferindo para esta algumas informações que, no 4.º volume da obra citada, transferirá para a hipotética edição de 1616: «[...] Em continuação vem uma dedicatória a João Rodrigues de Sá, Conde de Penaguião, fidalgo assás instruido e protector dos homens de letras. Foi n'esta edição [a de 1645] que se publicou pela primeira vez a comedia d'*El-Rei Seleuco*, tirada de um manuscrito que deu o pae do Conde [...]» [1860: vol. I-466]. A existência de uma 1.ª edição em 1616, a cargo de Domingos Fernandes, é uma hipótese que não deve ser excluída, mas que até hoje não pôde ser comprovada.

A 2.ª edição do século XVII é a de 1663, *Rimas de Luis de Camoens, Príncipe dos Poetas de seu tempo* [...], feita na oficina de Antonio Craesbeeck de Mello. Quer nesta, quer na de 1645, a designação esco-

lhida é «Comedia delRey Seleuco de Luis de Camoens». Simão T. Ferreira faz uma referência a este título. Segundo ele, a designação *comédia* corre desde 1616 e explicaria as finalidades ao mesmo tempo instrutivas e recreativas da peça. Mas a designação *auto*, ao contrário do que alguns críticos possam pensar, não é menos adequada, já que na época correspondia à denominação genérica das peças teatrais. Portanto, ao contrário de *Enfatriões* e *Filodemo*, este auto ressentiu-se com a própria designação da tardia publicação. As edições posteriores alteram a designação *comédia* e *auto*. Assim, as edições do século XVIII mantêm a designação *comédia*, bem como as do século XIX, com excepção da da Imprensa Portuguesa, de 1874, que lhe chama *auto*. As edições do século XX optam em geral pela designação *auto*, mais próxima do espírito original (com excepção da de 1928[?], de J. Pereira Tavares, que mantém *comédia*), ou utilizam a fórmula mista *autos-comédias*, ou optam por não utilizar qualquer designação, resolvendo o problema pela omissão classificativa.

Do confronto entre as edições de 1645 e de 1663 pode concluir-se que o texto-base utilizado foi o mesmo, provavelmente o manuscrito pertencente ao conde de Penaguião, seguido directamente pela ed. de 1645 (ou por intermédio da pretensa edição de 1616, entretanto desaparecida), e que a de 1663 teria reproduzido desta. Tal como para o *Auto dos Anfitriões*, também aqui as variantes encontradas são essencialmente variantes de grafemas, a atestar um momento de grande oscilação na grafia⁵. É interessante notar a desestabilização do processo de nasalização, que apresenta aqui um retrocesso em relação à ed. de 1587 e 1615 de *Enfatriões*, a demonstrar como o processo de fixação da língua é moroso e complicado. O mesmo se pode aplicar aos ditongos⁶.

⁵ Os grafemas da ed. de 1645 transformam-se, em 1663, nos seguintes grafemas: [ão] em [am]; [õ] em [ou]; [ũ] em [um]; [ê] em [em]; [u] em [v]; [&] em [e]; [y] em [i]; [ai] em [ae]; [aver] em [haver]; [c] em [s] ou [ss]; [ia] em [ie]; [o] em [oh]; [v] em [b]; [b] em [p]; [z] em [s]; [ey] ou [ei] em [e]; [ai] em [a]; [ca] em [qua]; [e] em [i]; [c] em [sc]; [er] em [or]; [i] em [e]; [ai] em [ahi]; [l] em [ll]; [pr] em [per]; [f] em [ff].

⁶ Deve ainda notar-se que a ed. de 1663 mantém as vogais em hiato (de Alhos; da arca; de auto; da Fonseca), enquanto a de 1645 é pródiga em elisões (d'Alhos;

Da ed. de 1645 para a de 1663 a pontuação é também francamente alterada, havendo erros evidentes nas duas. Mas não há dúvida de que a ed. de 1663 segue a de 1645, aumentando embora os erros daquela. O último fólio da ed. de 1663 encontra-se manuscrito, num papel diferente do anterior, o que mostra que alguém teve a preocupação de terminar a cópia do auto, que teria ficado incompleto, ou então completou-se mais tarde este fólio devido à perda ou roubo do último fólio. O fólio mencionado segue à risca o texto da ed. de 1645, apenas com uma concordância morfológica diferente.

Inversamente ao que acontecia em *Enfatriões*, do qual também se desconhece o texto original e cujas edições dos séculos XVI e XVII são meras variantes grafemáticas de um arquétipo perdido mas que prefigura como um texto perfeitamente coerente, o texto de *Seleuco*, tanto o da ed. de 1645 como o da de 1663, é um texto com graves deficiências. Assim, por exemplo, a uma personagem são atribuídos vários nomes: o «Mordomo» ou «dono da casa» também é o «Escudeiro» e, no fim da peça, aparece nomeado como «Estácio da Fonseca», num evidente *efeito do real* dificilmente atribuível ao texto original. Este estado de corrupção parece indicar que o original seguido pela ed. de 1645 poderia já encontrar-se num estado anômalo, talvez carecendo de uma última revisão onde estas incoerências internas seriam notadas. Muitas emendas ao texto inicial foram feitas por Hernâni Cidade, com a justificação maioritária de ajustes métricos (Cidade, 1956). Também a imperfeição métrica denota um original não revisto.

Outras deficiências encontram-se nas rubricas, a maior parte delas incompletas face às necessidades da representação⁷. As diversas defi-

d'arca; d'auto; d'Afonseca). Além disso aparecem ainda alguns casos de troca da colocação dos pronomes nos verbos pronominais (*por se não encontrar* [1645]; *por nam se encontrar* [1663]), como aliás acontecia frequentemente nas duas edições confrontadas dos *Enfatriões*. A expressão *beijar as mãos a...* [1645], aparece em 1663 como *beijar as mãos de...*, o que pode ser indício de copistas com cultura livresca e latina muito diferenciada.

⁷ É o que acontece, por exemplo, com a rubrica que diz – «Entra o Físico a tomar-lhe o pulso e, tomando-o, diz» – a seguir à qual se esperaria o episódio do Físico a contar as pulsações a Antíoco e a notar a alteração do pulso ao ser nomeada a pessoa inconfessadamente amada, episódio consagrado pela tradição textual e

ciências na estrutura textual levam-nos a pensar que o original seguido pela ed. de 1645 já seria um original com falhas. É claro que não se pode eliminar a hipótese de uma deficiência técnica que os processos rudimentares do teatro quinhentista nem sempre conseguiam colmatar. Mas a própria estrutura em auto e ante-acto foi tão bem resolvida que é de estranhar que outros pequenos pormenores muito menos complicados falhem. Não será talvez por acaso que este auto é mais curto do que qualquer um dos outros: a hipótese de que não se encontra completo deve ser considerada com a máxima atenção. O estado deficiente do auto e a sua publicação tardia podem não ser um mero acaso.

O percurso seguido por *El-Rei Seleuco*, desde um hipotético original provavelmente correspondente ao manuscrito do conde de Penaguião, até à ed. de 1645, encerra ainda algumas etapas secretas.

3. *Filodemo* e o manuscrito perturbador

Le passage de la légalité manuelle à une légalité technique, en matière d'écriture, correspond à l'apparition de l'imprimerie. Alors, le manuscrit change de nature: il se situe comme la trace, socialement cachée, d'un dynamisme antérieur à la production, à la fois technique et créatrice, du texte imprimé.

Alain Rey (1989), «Traces» in *De la lettre au livre. Sémiotique des manuscrits littéraires*, eds. du CNRS, Paris, p. 38.

Tal como o *Auto dos Enfatriões*, o *Auto chamado de Filodemo* teve a sua primeira edição em 1587, incluída na *Primeira Parte dos Autos e Comédias Portuguesas por António Prestes, Luís de Camões e outros autores portugueses [...]*. A segunda edição seguia uma via paralela à de *Enfatriões*. Em 1615, Vicente Alvarez imprimia a *Comedia de Filodemo*

imprescindível à própria economia da peça, fundamental para a prossecução da acção. Na verdade, o que temos nas duas edições é o Físico em casa dele, a tecer considerações sobre o que se teria passado na cena anterior, à qual o espectador não assistiu.

composta por Luis de Camões [...], que saiu também em 1616 incluída na segunda parte de *Rimas*, com a data de 1615. Voltamos a ter duas edições derivadas de um mesmo original que começam por diferir na designação adoptada: *auto* em 1587; *comédia* em 1615. As edições dos séculos XVIII e XIX continuam a chamar-lhe *comédia*, com excepção da ed. de 1874, da Imprensa Portuguesa, que prefere a designação *auto*. As edições do século XX regressam à designação *auto*, com excepção da já referida de 1928[?] de J. Pereira Tavares que retoma a designação *comédia*.

Além desta variante na designação do género teatral, as variantes são quase todas de grafemas⁸. Ainda que possam contribuir para um estudo das variações ortográficas nos séculos XVI e XVII ou para um estudo das técnicas editoriais, estas variantes em nada alteram o sentido do texto. Mas há algumas variantes que introduzem modificações apreciáveis no sentido⁹. Há também pequenas diferenças semânticas resultantes de alterações na pontuação.

⁸ Assim, os grafemas da edição de 1587 sofrem as seguintes substituições na edição de 1615: [ho] em [o] ou [ov]; [ay] em [ahi]; [ss] em [s]; [l] em [ll]; [s] em [ss]; [e] em [i]; [ha] em [a]; [ro] em [or]; [er] em [re]; [ei] em [ey]; [oo] em [ó]; [aa] em [á]; [~u] em [um]; [m] em [mm]; [n] em [nn]; [z] em [s]; [y] em [i]; [hir] em [ir]; [e] em [ei]; [ai] em [ay]; [s] em [ç]; [c] em [sc]; [e] em [ei].

⁹ Vejam-se os seguintes exemplos: *dorme cõ todo contento* [1587: fl. 145r, A., v. 15] e *dorme com todo o convêto* [1615: fl. 19v, B., v. 28] – enquanto na 1.ª ed. se toma por ponto de referência o próprio sujeito, na 2.ª é o todo que é dado por referente; *que por muito madrugar / nam amanbece mais azinha* [1587: fl. 145r, A., vv. 27, 28] e *nem por muito madrugar / amanbece mais asinha* [1615: fl. 19v, B., vv. 11, 12] – na 2.ª ed. o efeito da negação é mais englobante do que na 1.ª; *que he hũ camalião* [1587: fl. 145v, A., v. 8] e *que he como hum camaleão* [1615: fl. 20r, A., v. 25] – a distância que vai de uma metáfora, mais rica de sugestões, a uma comparação, clara e directa e mais actuante no imediato da representação; *remiar* [1587: fl. 1150v, l. 14] e *remediar* [1615: fl. 25v, ls. 16, 17] – uma simples omissão de sílaba interna ou a utilização de um arcaísmo na 1.ª ed.; *se quereis agoa bebey* [1587: fl. 155v, A., v. 11] e *se quereis agora bebey* [1615: fl. 31r, B., v. 28] – pode tratar-se apenas de um erro de interpretação ou de uma mudança explícita em que a água é substituída pela simultaneidade da acção; *que perder a castidade* [1587: fl. 156r, A., v. 15] e *que perder a honestidade* [1615: fl. 31v, B., v. 5] – as diferenças semânticas entre castidade e honestidade vão de um sentido mais restrito e perfeitamente conotado a um sentido mais alargado e

A história das edições do *Auto chamado de Filodemo* terminaria aqui se uma versão manuscrita do auto, incluída em *Cancioneiro de Luís Franco Correa*, não viesse lançar uma nova luz sobre o assunto. Do fólho 269r. ao fólho 286v. o *Cancioneiro* apresenta uma versão manuscrita de *Filodemo* que difere grandemente da de 1587, até aqui considerada primeira edição.

Em rigor é necessário fazer referência às graves reticências quanto à autenticidade deste *Cancioneiro*. Logo na folha de rosto, Luís Franco Correa afirma que as obras nele reunidas nunca tinham sido impressas, e que haviam sido copiadas dos manuscritos dos próprios autores: «Cancioneiro em que vão obras dos milhores poetas de meu tempo ainda não empresas e tresladadas de papeis da letra dos mesmos que as compoerão [...]». Além disso, afirma que a realização (compilação e organização) do *Cancioneiro* ocupou um período de 15 de Janeiro de 1557 a 1589, tendo sido começado na Índia e acabado em Lisboa. Na Índia, Luís Franco diz-se «companheiro [...] e muito amigo de Luis de Camoens.» É claro que, por si só, este *Cancioneiro* representa um elemento valiosíssimo para o estudo do século XVI. Mas cedo começaram a surgir dúvidas quanto à autenticidade das composições e respectiva autoria. O próprio compilador era uma personagem vaga, mal deli-

que deixa supor um maior número de interpretações: da castidade à honestidade vai um largo passo ético; *pelo mato anda espalhada* [1587: fl. 156r, B., v. 24] e *pelo mato espalhada* [1615: fl. 31v, B., v. 18] – um efeito sugestivo maior na 2.^a ed., que omite o verbo na conjugação perifrástica e deixa que o adjetivo verbal transmita todo o efeito; *que ya soy otro tornado* [1587: fl. 157r, B., v. 5] e *que ya estoy otro tornado* [1615: fl. 32v, B., v. 9] – a força da 1.^a ed. é maior uma vez que o efeito e a causa se mostram unidos em «ser tornado outro», enquanto na 2.^a ed. há um estado que pode ainda não ter passado a ser, «estar tornado noutro»; *logo, que he cousa que importa* [1587: fl. 158v, A., v. 25] e *porque he cousa q. importa* [1615: fl. 34v, B., v. 8] – na 1.^a ed. chama-se a atenção para a necessidade de agir depressa, enquanto na 2.^a se espera obter o mesmo efeito apresentando a relação causal; *Aqui entra Duriano, & diz como cantando* [1587: fl. 162r, rub.] e *Aqui entra Duriano como cantando* [1615: fl. 39r, rub.] – a 2.^a ed. confia no poder ilustrativo da comparação e dispensa o verbo declarativo, conseguindo um ritmo mais elíptico; *o Pastor que la achastes* [1587: fl. 162v, l. 26] e *o Pastor q. hi achastes* [1615: fl. 40r, l. 3] – a 2.^a ed. chama mais a atenção para o local onde se passou a acção narrada.

neada, sobre a qual pouco se sabia. Os dados adiantados por estudiosos como o Visconde de Juromenha, Teófilo Braga ou Jorge de Sena (1980), serviram para garantir a existência de tal personagem, mas não conseguiram chegar a uma biografia completa e segura.

Acreditando ou não na total fidedignidade do *Cancioneiro de Luís Franco Correa*¹⁰, a sua relevância para o estudo da obra camonianiana é um facto incontestado. A presença de Camões é aí constante, se bem que entrecortada por composições de outros autores ou por composições anónimas: o Camões lírico, o Camões épico, com o primeiro canto de *Os Lusíadas*, e o Camões dramaturgo, com o *Filodemo*. Dos três géneros, o que menos tem dado que falar quanto à questão da autoria tem sido o *Auto de Filodemo*, cuja autenticidade nunca foi posta em dúvida. Procurando uma explicação plausível para só aparecer o primeiro canto de *Os Lusíadas*, Jorge de Sena (1980) supõe que a data da conclusão do *Cancioneiro* está errada (a folha de rosto é considerada quase unanimemente apógrafa, por ser de um outro tipo de papel) – 1589 pode ser um erro de traslado e a data provável seria 1568 ou 1569, ou mesmo 1579. Sendo assim, Luís Franco teria decidido parar de copiar

¹⁰ O Visconde de Juromenha foi o primeiro a questionar a autenticidade do *Cancioneiro*, referindo a semelhança do papel que se deveria ressentir da mudança da Índia para Lisboa, e ainda as muitas omissões e erros gramaticais que parecem obra de um copista ignorante, perfil que não condiz com o de Luís Franco. Roger Bismut, com uma visão de filólogo mais apurada, faz uma descrição do *Cancioneiro* que infirma algumas contestações de Juromenha. Segundo Bismut, os cadernos que compõem o manuscrito não são todos de igual qualidade, e a tinta sofreu alterações ao longo dos diversos fólhos. O estudioso Storck (1980) duvida seriamente da autenticidade de um *Cancioneiro* no qual a maior parte das composições aparece sem menção de autoria e onde os erros são tão abundantes. Para cumular esta desconfiança, Storck supõe a interferência de Faria e Sousa nalguns locais do manuscrito, no que é seguido por Costa Pimpão (1962). Bismut continua a defender o *Cancioneiro* destas acusações, embora deixando sempre no ar algumas reservas. Apesar de tudo, a importância do *Cancioneiro* é finalmente realçada por Askins – do confronto dos índices deste *Cancioneiro* com os do Index do Pe. Pedro Ribeiro e o do *Cancioneiro de Cristovão Borges* pode concluir-se a existência de colecções *volantes* de poesia (bem como de uma anterior antologia de sonetos de Camões), fonte comum dos três cancioneiros.

um livro que saíra impresso em 1572, e teria iniciado a cópia de *Filodemo*, que só viria a público em 1587. A divulgação de um texto teatral camoniano inédito ficaria apenas a dever-se à publicação de *Os Lusíadas* ainda em vida do autor.

Evidentemente que estamos num campo conjectural, semeado de incertezas. Para o nosso intuito, interessa poder provar que a versão de *Filodemo* transmitida pelo *Cancioneiro de Luís Franco Correa* é, na realidade, a primeira edição deste auto, e confrontá-la com a de 1587, transformada conseqüentemente em segunda edição, e seguindo provavelmente uma outra lição. O *Auto de Filodemo* surge numa posição privilegiada em relação aos outros dois uma vez que é o único texto com uma versão manuscrita não contestada, com abundantes divergências relativamente ao texto impresso.

A primeira diferença assinalável entre a versão manuscrita e a versão impressa é a designação: *comédia* no ms. e *auto* em 1587. Será que esta vontade de distinguir e classificar reflecte uma nova fase teatral de Camões? Com efeito, a rubrica inicial do ms. continua: «Comedia feita por Luis de Camoens Representada na Índia a fr.c^o barreto [...]». Encontramos aqui mais uma prova em como este texto foi o último dos três autos camonianos a ser escrito, numa altura em que talvez já se justificasse a especificação de *auto* em *comédia*. Apesar da verosimilhança da ilação anterior, não podemos deixar de contrabalançar com o facto indiscutível de as designações de género reflectirem mais a mão do organizador ou compilador do que o espírito classificativo do autor – se Camões se dedicou tão pouco tempo ao género dramático, como parece ter dedicado face à escassez de produção neste domínio, questões de especificidade de género não se encontrariam entre as suas preocupações; pelo contrário, para os organizadores tratava-se de uma questão relacionada com a apresentação necessária à satisfação de um público cada vez mais culto e exigente nos rótulos distintivos dos géneros. Pensamos, portanto, que esta alternância classificativa entre *auto* e *comédia* reflecte sobretudo as opções do organizador, antepassado do crítico de literatura, muito mais do que as do autor para quem os géneros funcionam como conceitos pré-conscientes para a escrita, antes de neles falar explicitamente.

Na ed. de 1587 aparece, no fólho 144r., o «Argumento do Auto», em que se faz um resumo das acções anteriores ao momento em que se inicia o auto e preparatórias da intriga, bem como um resumo do próprio auto. Este tipo de *argumento* só se justifica numa peça teatral para a qual se pressupõe leitura. De facto, depois da leitura do «Argumento» só nos resta esperar a representação daquilo que já conhecemos. Se este argumento fosse lido antes da representação, grande parte do prazer e efeito de surpresa desapareceria, ainda que o público fosse um público iniciado e tivesse mais possibilidades de perceber o que se estava a passar em cena. Estranho é o facto de este ser o único auto dos três a apresentar argumento inicial. O ms. não o apresenta provavelmente por factores de outra ordem, já que a intenção de incluir o resumo inicial transparece no fólho 268v., onde ainda se podem ler as primeiras linhas da argumentação, que são depois riscadas, ficando o resumo por terminar. Isto mostra-nos que o *argumento* ou *Representasam*, como se lê no ms., era algo de adicional e a sua supressão em nada alteraria o auto em si. O argumento, na boa tradição vicentina, só se justificaria neste auto (também designado *comédia novelesca*) com episódios e cenas bastante intrincados, a fazer lembrar os complicados romances de cavalaria, conservados com agrado pela memória do público. O argumento serviria de guião e facilitaria o seguimento do texto, herdeiro de uma tradição demasiado narrativa e complexa.

Também as rubricas ou didascálias são elementos indispensáveis para facilitar uma representação/leitura da peça. A etimologia destas palavras indica-nos a sua importância nos textos dramáticos – a rubrica, que começa por ser um título impresso a vermelho nos antigos livros religiosos, passa a indicação escrita dos movimentos e gestos dos actores; a didascália, crítica das peças teatrais, passa a preceitos e regras dados aos actores. Por um lado, há algo de essencial que é sublinhado, a vermelho; por outro, uma intromissão do receptor que tentava alterar o texto. Dito de outro modo, rubrica e didascália reflectem a preocupação do autor com a comunicação e transmissão do seu texto, e o cuidado com a recepção do próprio texto. No entanto, as duas versões referidas apresentam rubricas substancialmente diferentes. As da versão ms. são mais sintéticas do que as da ed. de 1587, como se a preo-

cupação pelas indicações a dar para a representação não fosse tão grande¹¹. As rubricas da ed. de 1587 revelam uma versão mais cuidada

¹¹ Vejamos exaustivamente alguns exemplos. A rubrica inicial da ed. de 1587, «Vem o Moço & tras a viola» [1587: fl. 145r, B], é inexistente no ms.; no ms. uma rubrica diz «Canta Filodemo» [ms.: fl. 270r, A], enquanto a rubrica correspondente na ed. de 1587 clarifica a saída de cena de uma das personagens: «Vayse Vilardo & canta Filodemo» [1587: fl. 145v, A]; uma outra especifica o nome das personagens e a entrada em cena: «Vaise e vem Venadoro» [ms.: fl. 272r, A] e torna-se em 1587: «Vayse Vilardo, & entra Venadoro» [1587: fl. 147v, B]; outra preocupa-se em esclarecer o número de actores em cena, rectificando a entrada de uma personagem coincidente com a saída de outra: «Vem Solina cõ almofada e dis» [ms.: fl. 275v] e «Entra Solina, & vayse Filodemo, & diz Solina coa almofada» [1587: fl. 150v]; nesta, visio-nam-se os gestos da personagem: «Le dioniza a carta» [ms.: fl. 277v, A] e «Abre Dionisa a carta & lea» [1587: fl. 152v, A]; aqui há uma voz apelativa, audível na ed. de 1587 e ausente no ms.: «Chama polos pastores do casal, & responde-lhe hũ pastor» [1587: fl. 153v, B]; noutra, há um esclarecimento do parentesco da personagem: «Bobo» [ms.: fl. 278v, A] e «Fala o bobo seu filho do pastor» [1587: fl. 153v, B]; aqui, caracteriza-se melhor uma personagem apresentando-a com um objecto (fétiche) tipificante: «Vanse e entra Florimena Serrana e dis» [ms.: fl. 279r, A] e «Vanse todos & entra Florimena pastora com hum pòte que vay a fonte & diz» [1587: fl. 154v, A]; nesta, seguem-se opções diferentes, dando elementos que servem duas perspectivas – a caracterização da personagem: «Entra Venadoro q. perdido da caça veo ter a fonte e dis» [ms.: fl. 279r, B], e o ambiente em que se passa a acção: «Enquanto finge que enche a talha entra Vanadoro & diz» [1587: fl. 154v, B]; numa outra, são fornecidos mais dados sobre a intenção das personagens e respectiva postura em cena: «Vanse e entra seu pai dom Lusidardos e o Monteiro e Filodemo e dis o pay» [ms.: fl. 280v, B] e «Vayse Vanadoro apos de Florimena, & entra dom Lusidardo seu Pay, que quer hir en sua busca, & o monteyro & Filodemo, & diz dõ Lusidardo» [1587: fl. 156r, B]; nesta, há uma explicação das razões que levaram as personagens àquela caracterização visual: «Vanse e entra o bovo cãtãdo cõ os vestidos de Venadouro» [ms.: fl. 281r, A] e «Vanse & entra o bovo com o vestido de Venadoro que lhe tomou Venadoro o seu por se vestir de pastor, & diz cantando» [1587: fl. 156v, B]; aqui, uma maior expressividade: «Canta» [ms.: fl. 281v, A] e «Canta & bayla» [1587: fl. 157r, B]; aqui, uma indicação subtil sobre a apresentação de uma personagem: «Vanse e entra o pastor e Venadouro e dis o pastor» [ms.: fl. 283r, A] e «Vayse Vilardo & Solina, & entra o pastor & Vanadoro com ele feyto pastor, & diz o pastor» [1587: fl. 158v]; neste, uma indicação de monólogo: «Vaise e dis Venadouro» [ms.: fl. 283v, A] e «Vayse o Pastor & fica Vanadoro falando soo, & diz» [1587: fl. 159r, A]; numa outra, uma maior especificação: «Cantão e acabando entre dõ Lusidardos e o Monteiro e dis» [ms.: fl. 283v,

quanto a indicações cénicas. O que nos sugere que estas didascálias se enriqueceram com e sobre as da versão do ms., mais incipientes porque mais próximas da representação, como se o texto que o ms. apresenta não tivesse tido uma revisão aperfeiçoada por especialistas, enquanto a de 1587 sofreu o crivo de um organizador mais preparado e preocupado com a possível representação do texto que edita, ao gosto de leitores ávidos de espectáculos teatrais.

Além destas diferenças de pormenor, a revelar organizadores e concepções teatrais diferentes (convém lembrar que Luís Franco pode ter assistido à representação do auto *in loco* e pode ter utilizado directamente os fólhos manuscritos por Camões, sem se preocupar muito com o aperfeiçoamento das indicações cénicas), há ainda muitas outras, sobretudo de grafemas, como nas restantes edições.

Mais interessantes são as variantes que revelam uma certa lógica. Por exemplo, sempre que no ms. aparecem juras com o nome de Deus elas desaparecem ou adquirem diferentes formas na ed. de 1587¹².

B] e «Tornam a baylar & cantar & acabado entre dom Lusidardo, & o môteiro q. andão em busca de Vanadoro, & diz dom Lusidardo» [1587: fl. 159r, B]; aqui, uma anotação subtil sobre a colocação das personagens: «Vanse e vem Dioniza e Filodemo e Solina e dis Solina» [ms.: fl. 284v, A] e «Vanse todos, & diz Solina vêdo vir a Filodemo» [1587: fl. 160r, B]; nesta, anotações mais precisas sobre o tom de voz desejável: «Aqui vem Doriano e dis» [ms.: fl. 285v] e «Aqui entra Duriano, & diz como cantando» [1587: fl. 162r].

¹² Confrontem-se os exemplos: «Pard~s, sôr, nestas manhãszinhas» [ms.: fl. 269r, A, v. 15] e «Señor nestas menhãszinhas» [1587: fl. 144v, A, v. 15]; «Voto ad~s q. me vou rindo» [ms.: fl. 269v, B, v. 7] e «Voto a tal que me vou rindo» [1587: fl. 145r, A, v. 30]; «d~s me deixe bem casar» [ms.: fl. 270v, A, v. 3] e «Assime veja eu casar» [1587: fl. 146r, A, v. 15]; «Pard~s boa esta a cilada» [ms.: fl. 271v, B, v. 31] e «Ora boa està a cilada» [1587: fl. 147v, A, v. 12]; «pois voto a d~es q. esta tomada» [ms.: fl. 271v, B, v. 33] e «Por ouvilo, està tomada» [1587: fl. 147v, A, v. 15]; «Voto a d~s se me alvorço» [ms.: fl. 272r, A, v. 16] e «Crede que seme alvorço» [1587: fl. 147v, B, v. 1]; «e voto a d~s q. he partido» [ms.: fl. 272r, A, v. 24] e «& voto a tal que he partido» [1587: fl. 147v, B, v. 9]; «... e eu faça voto ad~s...» [ms.: fl. 273v, l. 10] e «& eu façouos voto solene» [1587: fl. 149r, l. 1]; «... fale o demo de vos...» [ms.: fl. 274r, ls. 28-9] e «... fazey de vos mil manjares...» [1587: fl. 149v, l. 2]; «o q. divinas pancadas» [ms.: fl. 276v, A, v. 28] e «o que gostosas pancadas» [1587: fl. 151v, B, v. 11]; «peres boto a díos q. yo no so yo» [ms.: fl. 281r, B, v. 1] e «y pues yo ya no soy

A regularidade com que o fenómeno de abolição da nomeação divina se dá leva-nos a pensar na intervenção de mão culta, experiente e minuciosa. Inevitavelmente somos levados a suspeitar da censura da Inquisição, que atingira já as obras de Gil Vicente.

Se nos vários *Índice[s] de livros proibidos* emanados do conselho inquisitorial aparece registada grande parte da produção teatral vicentina e mesmo os nomes de Chiado, António Ferreira e Sá de Miranda, o nome de Camões dramaturgo não é aí referido. Em 1624, o *Index Auctorum Damnatae Memoriae [...]* apresenta uma quantidade impressionante de textos e autores teatrais que tinham sido ou deveriam ser censurados, mas ainda aí não é citado o nome de Camões. No fólho 9, na rubrica A da «Pars Secunda. Index Pro Regnis Lusitaniae [...]», enuncia-se a regra geral de proibição da produção teatral, que repete e amplia o que o *Index librorum prohibitorum [...]* de 1581 já estipulava:

[...] E geralmente quaesquer Autos, Comedias, Tragedias, Farsas deshonestas, ou onde entrão pessoas Ecclesiasticas indecentemente, ou se representa algum Sacramento, ou acto Sacramental, ou se reprehendem, e vituperam as pessoas, que frequentam os Sacramentos, e as Igrejas, ou se faz injuria a algũa Ordem, ou Estado aprovado pela Igreja.

Havia, portanto, uma regra geral que os autores conheciam e que exercia uma autoridade não só sobre peças já publicadas, mas também sobre os próprios autores, ao funcionar como uma espécie de auto-censura sobre as produções pois sabiam que, infalivelmente, iriam sofrer o crivo da censura inquisitorial e preferiam controlá-la antes.

Se *Filodemo* foi efectivamente representado pela primeira vez na Índia, é muito provável que o texto de Camões se permitisse certas

yo» [1587: fl. 156v, B, v. 16]; «Voto adios me Rogarom» [ms.: fl. 281v, A, v. 4] e «aora me rogaran» [1587: fl. 157v, A, v. 29]; «Voto adios de desandar» [ms.: fl. 281v, B, v. 4] e «juro a mĩ de desandar» [1587: fl. 157v, A, v. 6]; «pelo santo dia de deos» [ms.: fl. 282v, B, v. 10] e «por vida de quanto quero» [1587: fl. 158r, B, v. 4]; «Yuro a dios q. nada errais» [ms.: fl. 283r, B, v. 8] e «juro ami que nada errais» [1587: fl. 158v, B, v. 8]; «Juro adios las migas todas» [ms.: fl. 284v, A, v. 10] e «juri ami las migas todas» [1587: fl. 159v, A, v. 20]; «voto adios lo llevareis» [ms.: fl. 284v, A, v. 28] e «boto a tal no llevareis» [1587: fl. 159v, B, v. 7].

liberdades, impensáveis em Portugal. Ao ser editado em 1587, o texto sofreria uma revisão, fosse ela feita por oficiais da Santa Inquisição ou pelo próprio organizador, conhecedor das *regras* do seu ofício. É verdade que a ed. de 1587 refere apenas a *licença & privilegio Real* e não a da Inquisição, mas não é isso que faz pôr de lado a hipótese de censura, seja auto-controlada ou siga instâncias superiores. Jurar com o nome de Deus era considerado pela Igreja uma actividade sacrílega e a censura visava combater o arreigado costume popular das juras. Claro que os costumes de linguagem não acabam de um dia para o outro, e a proibição não obstava a que o falar popular estivesse cheio de jurões. A *Comedia feita por Luis de Camoes* reflecte esse estado da língua, mais fiel à realidade linguística, e o *Auto chamado de Filodemo* perde-o numa versão mais asséptica. A substituição é tanto mais notória quanto muitas vezes é só o nome que é alterado: «Voto a deus» por «Voto a tal».

Outras *falhas* da ed. de 1587 fazem-nos inclinar para a hipótese da intervenção da censura inquisitorial. É o caso das falas de Duriano e Filodemo, sempre que nelas aí expressam ideias menos ortodoxas quanto ao amor ou à justiça, divina ou humana. O primeiro *corte* aparece no diálogo Solina / Filodemo a respeito das possibilidades de namoro deste com Dionisa. A estrofe do fol. 270v, B, vv.17-27 do ms.¹³ não aparece na ed. de 1587. Julgamos que a palavra *heresia*, por si só, teria força suficiente para activar a máquina censurante. No fundo, este é mais um diálogo cheio dos estados paradoxais em que os apaixonados caíam frequentemente. Dionisa, dama de condição social superior, é pretendida por Filodemo, um criado de seu pai. Se Filodemo se exprime utilizando os platónicos paradoxos do amor, em nada ofende a moral – muito pelo contrário, manifesta-se perfeitamente dentro da tradição da época. De condição inferior, não se atrevia a ter outras intenções em relação a Dionisa a não ser trazê-la no pensamento. Mesmo assim, a simples visão do objecto amado é considerada uma *heresia*, já que há algo do campo físico que se vem intrometer num campo psico-

¹³ «Sol. pois dizeí por vossa vida / vos q. podeis querer dela / Fi. Eu não quero mais q. querela / q. vida tão bem perdida, / o ganhala esta em perdela / porq. os pensamt^os meus / tenho por tanta ousadia / q. se acerta algũ dia / por os meus olhos nos seus / me parece ynda heresia.»

lógico e etéreo por natureza. O desaparecimento da estrofe obedeceu a algum desígnio estranho à economia do texto, uma vez que, no seguimento do diálogo, quando por exemplo Solina qualifica Filodemo como *amante tão fino*, pressupõe-se esta estrofe em que a fineza de amador é demonstrada.

Também o diálogo Filodemo / Duriano sofre *cortes*¹⁴. O primeiro inclui-se no famoso passo da crítica ao platonismo amoroso. Filodemo, seguro da sua posição, apesar das fortes críticas que Duriano teceu às teorias platónicas do amor e dos seus defensores, prefere não entrar em discussão a ter que ouvir os sarcasmos de Duriano. A resposta deste entra mais uma vez num registo irónico, utilizando o discurso religioso subvertido. As suas palavras são intencionalmente ambíguas, mas o equívoco é facilmente clarificado por se tratar de uma personagem que já mostrou bem de que lado está. A sequência desta troca de argumentos fica perfeita com a inclusão desta passagem, e o *Mas* de Duriano, que se segue discursivamente, é a adversativa exacta para mudar de assunto. É bem possível que o desaparecimento deste passo tenha algo a ver com a utilização quase burlesca feita por Duriano do discurso religioso¹⁵.

¹⁴ Todo este largo passo presente no ms. [fl. 273r] desaparece na ed. de 1587: «Fil. Senão tivera por maior ofensa aq. faça ao meu pensamento em vos contradizer q. telo secretamte. gastara hūas poucas de palavras convosco, mas ainda eu não tenho as minhas em tão ma conta q. as queira tão mal ãpregadas .// Do. Ya falamos por meu pensamtº, ay erama, pezame q. ereis hū homẽ de bom saber e boa conversação, mas prezera a d~s q. me chorareis e q. vos pora no caminho da verdade.»

¹⁵ Mais à frente, dentro do mesmo contexto e na fala de Duriano, a expressão *outros ynquisidores de amor* [ms.: fl. 273v, l. 9] é substituída na ed. de 1587 por *outros escodrinhadores damor* [fl. 148v, l. 35] – numa opção evidente por um registo linguístico menos marcado. A palavra *inquisidor* ecoava uma série de sentidos que o determinativo *de amor* não conseguia esconder. Se a opção foi voluntária, a troca teve um resultado muito menos sugestivo. Também a exclusão de toda esta passagem da fala de Duriano – «... q. não fique pedra nem lugar sagrado em q. se possa dizer missa dahí a mil annos, nem lugar tão preveligiado em q. a furia da Justiça não buscasse ate os escarninhos...» [ms.: fl. 273v, ls. 12-15] – revela um afastamento na ed. de 1587 de todos os passos em que se faz uma referência menos ortodoxa ao campo religioso ou ao da justiça.

O desaparecimento da seguinte parte da fala de Duriano – «... porq. este fengirme agoa não he senão fazerme çede dela. Contudo se vos a vos comprir sera neçessaro q. me transforme noutro porq. neste q. agora são he ympossivel eu quererlhe nenhũ bem.» [ms.: fl. 274r, ls. 8-13] – pode perfeitamente ter sido originado por questões de economia interna e clareza, dado que tinha sido dito era suficiente para caracterizar o comportamento amoral de Duriano. No entanto, esta referência à água e à sede, bem como à transformação, faz lembrar um certo tipo de discurso bíblico, activíssimo no horizonte de expectativas do público da época. Digamos que a amoralidade da proposta era suficiente para se sujeitar a uma censura em nome da moral publicamente defendida, mas talvez este pequeno passo não justificasse uma atenção especial por parte da máquina censurante, pelo menos em comparação com os outros.

Outras pequenas alterações às palavras de Duriano tornam esta personagem particularmente permeável aos olhares críticos¹⁶. O realismo do seu discurso transforma as palavras em perigosos instrumentos de crítica dos costumes. Ainda no diálogo entre Duriano/Solina, há cinco versos que desaparecem completamente na ed. de 1587 ao contrário do que acontece no ms. [fl. 276r, A, vv. 1-5]:

¹⁶ Repare-se nestas subtis diferenças: «... Quam longe estava agora a sñra Solina de cuidar q. ya canso de cuidarem como meus cuidados não cansão. Se esta Rapariga da fortuna minha sñra em paga de tantos danos consentisse q. pudese meu desejo deitar hũa ancora em vossa fermosura eu tomaria de vos vingança de fogo e sangue...» [ms.: fl. 275v, ls. 26-31]; «... Ah! quão longe estará agora / minha Senhora Solina / de saber questou bem fora / de ter outra por senhora / segundo amor determina. / Porem se determinasse / minha bem aventuraça / que de meu mal lhe pezasse / ata que nela tomasse // do que lhe quero vingança...» [1587: fl. 150v, B, vv. 7-14 e fl. 151r, A, v.1]. A versão do ms. é muito mais directa. O trocadilho com *cuidar* e *causar* é mais uma ironia aos cuidados dos apaixonados platónicos, penas que começam a cansar Duriano. A metáfora *deitar hũa ancora* é ambígua, mas a ideia de força e profundidade está presente. A *vingança de fogo e sangue* pode bem referir-se ao amor feroso e carnalmente concretizado. Comparada com esta, a versão de 1587 é muito mais inofensiva e nunca sai do registo linguístico permitido aos amantes *seriamente* platónicos. Mesmo a parte final é muito menos violenta na ed. de 1587 do que na do ms.

«... pois q. aquy estamo sós / vos e eu e minha fim / mal voso demãde dios / porq. vos fugis de min / e eu de min pera vos...». Nestes versos a sutileza do amor platónico é utilizada com uma intenção: conseguir persuadir fisicamente a dama. De qualquer modo, estas palavras estão inseridas num discurso e devidamente contextualizadas, conferindo-lhes um grau de ambiguidade suficiente para não poderem ser interpretadas literalmente. Todo o discurso de Duriano joga com a ambivalência das palavras. A única realmente marcada é *dios*. A intromissão do registo divino em assuntos amorosos, com a espécie de amadores presentes no auto, pode ter transformado esta estrofe em potencial irónico e crítico e ter levado à eliminação dos versos.

O discurso de Duriano é francamente retalhado na ed. de 1587¹⁷, o mesmo acontecendo com o de outras personagens, embora em menor escala. Nas falas de Solina há sobretudo a opção por um vocabulário menos marcado. Comparem-se os seguintes versos e repare-se na crueza da versão do ms., que nos mostra serem as mulheres igualmente fracas e dispostas a ceder; na ed. de 1587, este retrato é substituído por uma certa transparência feminina, a deixar ver os seus desejos, mas nada fica subentendido quanto à facilidade de realização desses desejos. Uma nítida acção moralizadora se exerceu da versão do ms. para a da ed. de 1587¹⁸.

O discurso persuasivo de Solina, quanto aos temores da donzela Dionisa em deixar-se enredar num amor moral e socialmente proibido, aparece na ed. de 1587 diminuído de uma série de estrofes que o ms.

¹⁷ O atrevimento de Duriano é atenuado na ed. de 1587 em relação à versão do ms. As evidentes alusões obscenas da versão do manuscrito são eliminadas na ed. de 1587 e substituídas por uma galanteria inofensiva, onde a palavra *divinas* deixa de aparecer ligada a coisas menos sérias: «... o q. divinas pancadas / daimas q. noutro lugar / vos serão remuneradas...» [ms.: fl. 276r, B, vv. 28-30] e «... o que gostosas pancadas / muy bem vos podeis vīgar / que em mī são bē empregadas...» [1587... fl. 151v, B, vv. 11-13].

¹⁸ «... E em molheres se atentais / não há nenhũa invencivel...» [ms.: fl. 271r, A, vv. 30-31] e «...que em molheres se atentais / o querer esta vesivel...» [1587; fl. 146v, B, vv. 3-4].

conserva¹⁹. A moralidade de que se reveste este discurso é uma moral-outra, cujas premissas são utilizadas para desvirtuar a ordem reinante e as leis comumente aceites. Com o fim de persuadir Dionisa da impunidade do seu amor por Filodemo, Solina acaba por pôr a nu a maior parte das fraquezas da sociedade de então: o desejo de honrarias e famas, ainda que à custa de penas infernais; a hipocrisia e fingimento de religiosidade, que escondem grandes pecados; as guerras e mortes em nome de ideais suspeitos; os julgamentos ligeiros da opinião pública. O reverso da medalha filia-se numa ética despreocupada, seguidora da vontade própria sem se preocupar com os juízos alheios: *deve certo de fazer o q. lhe a vontade pede*. Nem a réplica com a ofensa às leis divinas consegue demover Solina que, arguta e esperta, arranja logo um pecado maior para mitigar e eliminar o anterior. A ética defendida por Solina só se sujeita ao amor e ao poder, eliminando assim, por ineficazes e irrisórias, a maior parte das leis morais por que se regia a sociedade de então. O conselho que dá na sequência deste discurso – aproveitando o tempo em que os parentes se ausentaram e Dionisa está sozinha para concretizar os impulsos amorosos – enquadra-se perfeitamente no discurso amoral e de uma libertinagem disfarçada. Aliás, é todo este longo discurso que vai preparando o terreno para o conselho

¹⁹ «... De q. serve assim gastar / a vida entantas paixois / ñã mais q. por sustentar / estas vãs opnióis / q. o vulgo foi inventar. / Onras grandes, nome Eterno / de q. servem ou q. são / nenhũa outra cousa dão / q. pera as almas Inferno / e dores no coração. // Quẽ não pretende morar / ipocrita em hũa ermida / que não ade jejuar / deçiplinarse e chorar / pera fengir santa vida / porq. não se lograra / do tempo q. tem nas mãos / ou porq. sustentará / onras falsas, nomes vãos / a custa da vida ma. // Çertamente q. mespanto / desta openiõ errada / como esta tão arreigada / q. custando a vida tanto / emfĩ, enfĩ, não he nada.» [ms.: fl. 282r, A, vv. 9-33];

«Dela naçerão as guerras / os danos e mortes de gente / por ela so se consente / correr mares, buscar terras / pola sustentar somente, / poresta nosa inimiga / Vereis logo o mũdo vão / ter em ma openiõ / a molher q. o amor obriga / a natural affeição. // Asi q. he meu parecer / quẽ estas verdades mede / pois no mũdo quer viver / deve certo de fazer / o q. lhe a vontade pede / se me nisto Replicais / q. ofendo as leis dos çeos / os q. as onras sustentais / dizeime: servis a deos / mas ãrailo muito mais. // Ora senhora este error / consinto q. seja culpa / nenhũa lhe podem pôr / porq. tão sobejo amor / todos os erros desculpa...» [1587: fl. 282r, B, vv. 1-25].

final, entendido como uma consequência lógica dos raciocínios anteriores. Na ed. de 1587, o mesmo conselho é dado, mas sem esta retórica convincente a introduzi-lo. Mais uma vez é a versão do ms. o que sai vitoriosa: um texto muito mais coerente e coeso²⁰.

São modificadas as fórmulas de juramento, como já tínhamos visto, e o vocabulário realista – *cama* é transfigurada em sereno *leyto*, com uma alusão obscena nitidamente enfraquecida; *deitar por ele* é transformado em *mòr desatino farà*, com exclusão evidente da imagem obscena. A versão do ms. apresenta um estilo muito mais terra-a-terra, perfeitamente adequado a este tipo de personagem, criado de baixa condição social. A ed. de 1587, ao atenuar certas *cruezas* do discurso, torna-o muito menos expressivo²¹.

Por tradição, o bobo é a personagem que tudo pode dizer a coberto da loucura. A palavra de um louco nunca foi tomada a sério e, por isso, todas as críticas do bobo serão sempre incluídas no registo

²⁰ As considerações irónicas feitas por Solina ao estado amoroso de sua ama sofrem algumas modificações no confronto entre as duas versões: «... bons dias ha q. eu entendo / o furo q. ela ade ter...» [ms.: fl. 275r, B, vv. 19-20] e «... muito ha q. dela entendo / ao fim que pode vir ter...» [1587: fl. 150v, B, vv. 5-6]. A palavra *furo* enquadra-se num registo ambíguo e mais sugestivo, evitado na ed. de 1587 com a opção por *fim*. Seguindo idêntica metamorfose, as palavras de Vilardo, na ed. de 1587, são expurgadas do vocabulário mais realista e sugestivo, por vezes mesmo com laivos de obscenidade. Todo este largo passo sofre uma revisão de sentido claramente moralista: «... Pard~s boa esta a çilada / de meu amo, cõ sua ama / alevantouse da cama / pois voto a d~es q. esta tomada / asim os tome a sua trama. // Ora crede q. quem canta / q. ainda discantara / e quem da cama donde esta / so por ele se alevanta / por ele se deitara / ora quem ade cuidar / q. Dioniza tam bela / q. salte o demo com ela / pera fazer namorar / domẽ q. não he pera ela...» [ms.: fl. 271v, B, vv. 31-34 e fl. 272r, A, vv. 1-10]; «... Ora boa està a cilada / de meu amo com sua ama / que se levantou da cama / por ouvilo, està tomada / assi a tome mà trama / E mais crede q. qu~e canta / ainda descantará / & q. do leyto onde està / por ouvilo se levanta / mòr desatino farà / qu~e avia de cuidar / que dama fermosa & bela / saltase o demonio nela / para a fazer namorar / de quẽ nam he ygoal dela...» [1587... fl. 147v, B, vv. 12-26].

²¹ A mesma perda de expressividade se verifica neste verso de Filodemo, em que a palavra proibida, expressiva e caracterizadora da situação é omitida em 1587: «... da cama, nua em camiza...» [ms.: fl. 271v, B, v. 5] e «... da sua cama em camisa...» [1587... fl. 147r, B, v. 15].

lúdico. O discurso de louco corresponde a um estranho caso de permissividade, o que se comprova exemplarmente nas peças de Gil Vicente onde raramente as falas de loucos foram censuradas, apesar de conterem abundantes e fortes críticas. Do ms. para a ed. de 1587 certas falas do bobo desaparecem, de que são exemplo as seguintes: «... quiero dezir dos palabras / digo q. si foi possante / foi cabron desoyadelante / o quierome andar cõ las cabras...» [ms.: fl. 278v, A, vv. 17-20]²². À primeira vista sem sentido, destas palavras pode subentender-se perfeitamente uma alusão metafórica ao estado de Venadoro, que troca a posição de fidalguia por uma pastora e passará a viver como pastor, entre as cabras. Estas palavras são emolduradas por duas ordens de silêncio do pai do bobo, o pastor, que só têm razão de ser com esta intromissão de permeio. Na ed. de 1587 a segunda ordem de silêncio é substituída por uma resposta afirmativa do bobo: «Ya me callo aora hũ poco» [1587: fl. 154r, A, v. 26], o que dá o seguimento certo às instâncias do pai, embora o advérbio *aora* implique que antes o bobo desobedeceu à ordem e que só depois, nesse momento exacto e segundo a sua vontade própria, decidiu acatar a ordem.

O discurso final de D. Lusidardo aparece no ms. com mais cinco versos do que na ed. de 1587: «... Em fim, tudo se ordenou / Como d-s o permitio / e de sorte os reservou / q. se a ventura os guiou / o amor os descobrio...» [ms.: fl. 163r, vv. 11-15]. Nestes versos misturam-se, um pouco heterodoxamente, as leis de deus com as da ventura e do amor, numa proximidade risonha justificada pelo *happy end* da peça. O seguimento do discurso de D. Lusidardo dispensa estes versos que assumem, no entanto, uma função importante na concepção da moral da peça, onde reina uma certa permissividade entre as leis divinas e as do amor.

²² Um outro confronto pastor / bobo é eliminado na ed. de 1587: «... pas. pues sus canta si mandais / bo. padre no quiero cantar / pas. y porq. bo. porq. no me dais q. tragar / ni tan poco me cazais / pas. canta q. algo te ande dar...» [ms.: fl. 283v, B, vv. 16-20]. Trata-se de um diálogo cheio de espontaneidade e expressividade, mas do qual se pode tirar uma série de ilações sobre o modo como os loucos eram tratados. Condenados a passar fome e a aceitar o celibato, os doidos simbolizavam os restos marginais de uma sociedade, cuja única função era divertirem os demais. Este pequeno passo dava relevo a um problema efectivo que a sociedade de então não tinha capacidade para resolver.

A fala final de Duriano aparece no ms. com uma série de referências concretas, desaparecidas na ed. de 1587: «... cuidão q. he sonho e q. zombão deles a fortuna ou q. lhe fas o q. dom Anrique de Vilhena fes, a hũ seu criado quando lhe fes crer q. era papa. E o Sñor dom Lusidardos dis q. eles se parecem cospidos com seu irmão.» [ms.: fl. 286v, ls. 29-32]. É compreensível que episódios como este, cheio de referências extra-textuais, fossem muito elucidativos para Luís Franco, mas tivessem perdido grande parte do sentido (assim como a relação com o contexto) para Afonso Lopez. Apesar de tudo há um sentido geral ainda hoje acessível: trata-se da referência a um fidalgo enganado pelo seu criado que fez o amo acreditar que era Papa. Provavelmente tratar-se-ia de um episódio sobejamente (re)conhecido e comentado na altura (pela referência nominal concreta a *dom Anrique de Vilhena*) e cujas analogias com a reviravolta final de *Filodemo* são evidentes. A exclusão destas linhas da ed. de 1587 não a prejudica em termos semânticos, mas priva-a de uma *ancoragem ao real*, com a qual ganharia, na época da representação, em efeitos pragmáticos e, hoje em dia, numa maior sugestão e riqueza expressivas.

A fala do Monteiro, com função de resumir e comentar as acções passadas, recebe uma revisão que exclui as passagens com referências mais realistas e ambíguas, ou as transforma em versões mais inofensivas²³.

A partir desta visão global de algumas principais diferenças entre as versões de *Filodemo* do ms. e da ed. de 1587, pode concluir-se que o manuscrito nos apresenta um texto mais coerente e coeso e, segundo todas as probabilidades, mais perto do original. Se alguns cortes e alterações apontam para uma revisão orientada pelos princípios da censura inquisitorial, nem por isso podemos ter a certeza absoluta da sua inter-

²³ Assim, o seguinte passo é eliminado – «... finalmte. fes quanto lhe a vontade pedio, tão enlevado ficou daquele pro impeto de amor...» [ms.: fl. 285v, ls. 2-3] – enquanto se introduzem ligeiras modificações noutra – «... tal q. em fim pola ter meia ora nos braços...» [ms.: fl. 285v, ls. 9-10] e «... en fim que por mea ora de sua conversaçam...» [1587: fl. 162r, l. 1]. Exactamente o mesmo se passou nesta fala de Duriano: «... se lhe começa a creçer a barriga e a êcurtar o vestir...» [ms.: fl. 285v, l. 36] e «... se lhe começou dencurtar o vestido...» [1587: fl. 162r, ls. 27-28].

venção. A possibilidade de uma auto-censura, levada a cabo pelo próprio organizador, não deve ser descurada. Se a mão do editor é visível na alteração das rubricas, nada nos impede de considerar como plausível a hipótese de que tenha sido ele o responsável consciente por uma série de outras alterações textuais.

Porém, acontece que também a ed. de 1587 apresenta alguns passos que não estão presentes na versão do ms. A fala de Venadoro, na cena do encontro com a pastora, aparece com os seguintes versos: «... ou ganhado ou bem perdido / faça en fim o que quiser / que eu ho fim disto ey de ver / que ja venho apercebido / a tudo quanto vier...» [1587: fl. 155r, A, vv. 16-20]. Encontramos neste passo o reforço com a intervenção da força do Destino, pressentido por Venadoro exactamente antes de encontrar a pastora que modificará a sua vida. Estes versos reflectem, portanto, a fatalidade amorosa que, ao tempo, se confundia com o Destino, força trágica aceite pelas personagens (e pelos espectadores). Com algumas probabilidades, trata-se de um acrescento propício às teorias amorosas da época, mas que reflecte a intervenção de uma mão estranha ao texto do manuscrito e, eventualmente, retira a estes versos a autoria camoniana.

A explicação, dada a D. Lusidardo pelo pastor, sobre a origem genealógica dos dois irmãos, Filodemo e Florimena, tem na ed. de 1587 cinco versos a mais do que no manuscrito: «... el macho como crecio / desseoso de otro bien / a la corte se partio / la hembra es esta por quien / vuestro hijo se perdio...» [1587: fl. 160r, A, vv. 24-28]. Nestes versos desvenda-se completamente o mistério da origem dos dois irmãos, o que no ms. só acontece com as explicações retrospectivas do Monteiro.

Um largo passo em prosa, encabeçado por esta rubrica – «Vanse todos & entra Vilardo & Doloroso que vem dar hũa musica a Solina, com os musicos & diz logo Vilardo» [1587: fl. 161r, B] – e contendo as queixas de Vilardo e Duriano contra as mulheres interesseiras e os amores por dinheiro, juntamente com o episódio da música que acaba com a intervenção da justiça, está totalmente ausente da versão do manuscrito, que continua imediatamente com os comentários do Monteiro. No manuscrito não há espaços em branco que nos permitam levantar a hipótese deste episódio ter sido posteriormente excluído; pelo contrário, tudo nos leva a crer que nunca houve intenção de o incluir. O

mais provável é que o texto seguido pelo manuscrito não contivesse este passo. Se se trata de um acrescento posterior ou de um passo presente numa outra edição de *Filodemo*, seguida pela edição de 1587, não é fácil decidir apenas com base nestes dados. No entanto, este episódio revela uma concepção da peça que a torna mais popular, já que cria um contraponto cómico a uma história séria e complicada, repleta de tiradas retóricas demasiado narrativizadas. Nesse sentido, a inclusão deste episódio pode perfeitamente ter sido feita por alguém interessado em facilitar a recepção do texto e conquistar um maior número de leitores / espectadores. Trata-se, possivelmente, de uma estratégia textual adequada aos gostos teatrais da época, fácil de concretizar aproveitando os indícios que a própria peça vinha fornecendo juntamente com os clichés teatrais existentes.

Igualmente estranha à versão do ms. é a fala do Monteiro que resume, comentando, a situação geradora do conflito e da resolução do auto e a fala de Duriano que confirma ironicamente as suposições daquele²⁴. De novo encontramos uma preocupação em tornar bem explícito o desenrolar dos acontecimentos, que sofreram uma reviravolta intrincada, ao mesmo tempo que se aproveita para um piscar de olhos crítico e irónico sobre o assunto.

Embora a hipótese dificilmente possa passar disso, as diversas passagens acrescentadas na ed. de 1587 fornecem-nos pistas para acreditarmos na intervenção de uma outra mão, que retocou onde pôde a primeira versão, a fim de a tornar mais atraente e explícita a um público mais alargado. Podemos ainda encontrar aqui os filões de um outro texto seguido por esta edição, diferente do da versão do ms. Mas o facto de a ed. de 1615, embora seguindo quase à risca o texto da ed. de 1587, conter algumas variantes idênticas às da versão do ms. e diferentes das da edição de 1587, por exemplo – «nem por muito madrugar» [1615: fl. 19v, B, v. 11]; «este vosso, de criado» [1615: fl. 20r, A, v. 5];

²⁴ «mõ. Estrañas cousas me contays, ass~i que logo de seu Pay erdou Filodemo namorar a filha do Señor que serve, não averà logo por mal o Señor dõ Lusidardo, tomar por jenrro & nora, quem acha por sobrinos, dori. Sabey q. chora de prazer com eles, que ja diz que acha que Filodemo se parece natural cõ seu yrmão, & Florimena com sua mãy...» [1587: fl. 162v, ls. 19-24].

«para crer tamanho bem» [1615: fl. 21v, A, v. 16] – levam-nos a crer que o texto-base que serviu de cópia à versão do ms. não estaria assim tão longe do que serviu de cópia à ed. de 1587. Tudo aponta, pois, para a grande credibilidade da versão de *Filodemo* apresentada pelo *Cancioneiro de Luís Franco Correa*.

Se fizéssemos um *stemma codicum* do texto, colocaríamos seguramente esta versão a derivar directamente da lição original. A dúvida coloca-se no ramo a atribuir à ed. de 1587: terá seguido realmente uma outra edição de *Filodemo*, ou ter-se-á servido da mesma edição que o manuscrito, introduzindo-lhe de *moto proprio* algumas alterações? Julgamos, no entanto, pouco provável que Camões, já perto do fim da vida, tivesse tido tempo e disposição para rever e retocar o seu último auto, criando uma outra versão. Além disso, a versão da ed. de 1587 é substancialmente mais pobre e menos expressiva do que a do ms., precisamente nos pontos que sabemos nevrálgicos para a censura inquisitorial.

Com base nestes dados, manifestamente insuficientes, corremos o risco de nos inclinarmos para um só e único texto original, seguido de muito perto pela versão do ms. e censurado (ou auto-censurado) pela versão de 1587, ao mesmo tempo que lhe (pela mão do editor?) são acrescentados alguns passos ao gosto de um público específico. O confronto destas duas versões permitiu-nos seguir de perto concepções teatrais diversas, insuficientemente justificadas pela proximidade temporal que as separa, mas facilitada pela presença de duas entidades com gostos literários específicos e fazendo um trabalho editorial que visava públicos distintos. Embora a história seja outra, e não menos intrincada, este confronto alinha-nos ao lado dos defensores da autenticidade do *Cancioneiro de Luís Franco Correa* – com relativa segurança no que diz respeito a *Filodemo*. Se o manuscrito se tem revelado muito perturbador, as agitações provocadas têm sido proveitosas para um conhecimento mais aprofundado da letra dos textos. O que não é contributo despiciendo, pelo menos *filologicamente*.

Referências Bibliográficas

Textos Camonianos

- 1557-1589 *Cancioneiro de Luís Franco Correa, 1557-1589* (ed. fac-similada), Comissão executiva do IV Centenário da publicação de *Os Lusíadas*, Biblioteca Nacional, Lx., Agosto de 1972.
- 1587 *Primeira Parte dos Autos e Comedias Portuguesas por António Prestes, Luís de Camões e Outros Autores Portugueses* (Lisboa, 1587), pref. de Hernâni Cidade e nota bibliográfica de José V. de Pina Martins, ed. fac-similada de Lysia-editores e livr., Lx., 1973.
- 1615 *Comedia dos Enfatriões composta por Luis de Camões [...] Em Lisboa. Impressa com todas as licenças necessarias. Por Vicente Alvarez. 1615 [BN: CAM. 31P.].*
- 1615 *Comedia de Filodemo composta por Luis de Camões [...] Em Lisboa. Impressa com todas as licenças necessarias. Por Vicente Alvarez. 1615 [BN: CAM. 31P.].*
- 1616 *Rimas de Luis de Camões. Segunda Parte. Agora novamente impressas com duas Comedias do Autor. Com dous Epitafios feitos a sua Sepultura, que mandarão fazer Dom Gonçalo Coutinho, e Martim Gonçalvez da Camara. E hum Prologo em que conta a vida do Author. Dedicado ao Illustrissimo, e Reverendissimo Senhor D. Rodrigo d'Acunha Bispo de Portalegre, e do Conselho de Sua Magestade. Com todas as licenças necessarias. Em Lisboa. Na Officina de Pedro Craesbeeck. 1616. A custa de Domingos Fernandez mercador de livros. Està taixada a tostão em papel. Com privilegio Real [BN: CAM. 32P.].*
- 1624 *Index auctorum damnatae memoriae, tum etiam librorum, qui uel simpliciter vel ad expurgationem usque prohibentur, uel denique iam expurgati permittuntur, editus auctoritate Illmi. Domini D. Ferdinandi Martins Mascaregnas, Algarbiorum Episcopi, Regii status Consiliarii ac Regnorum Lusitaniae Inquisitoris Generalis, Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1624 [BN: SC 28111/V.].*
- 1645 *Rimas de Luis de Camões. Primeira Parte. Agora novamente emendadas nesta ultima impressão, e acrecentada hũa Comedia nunca atêgora impressa, Em Lisboa, Com todas as licenças, Na Officina de Paulo Craesbeeck Impressor, e Livreiro das Tres Ord~es Militares, e à sua custa. An. 1645 [BN: CAM. 42P.].*
- 1663 *Rimas de Luis de Camoens, Principe dos Poetas de seu tempo, Dedicadas ao illustrissimo senhor Andre Furtado de Mendonça Deão, e Conego dignissimo da S. Sê de Lisboa, Doutor em a Sagrada Theologia, Deputado da Junta dos Tres Estados do Reyno, e c. Em Lisboa impressas. Com as licenças necessarias. Na Officina de Antonio Craesbeeck de Mello. Impressor de sua majestade. 1663 [BN: CAM. ??P.].*
- 1783 *Obras de Luis de Camões, Principe dos Poetas de Hespanha, Segunda edição, Da que, na Officina Luisiana, se fez em Lisboa nos annos de 1779, e 1780. 4 tomos.*

- Lisboa. Na Offic. de Simão Thaddeo Ferreira. Anno M.DCC.LXXXIII. Com licença da Real Meza Censoria. [BN: CAM. 810-814P / CAM. 86-90P].
- 1863 *Obras de Luiz de Camões*, precedidas de um ensaio biographico, No qual se relatam, Alguns factos não conhecidos da sua vida pelo Visconde de Juromenha, Vols. I a VI, Lisboa, Imprensa Nacional, 1860-1870 [BN: CAM. 360-365V].
- 1874 *Obras Completas de Luiz de Camões*, Edição crítica, Com as mais notáveis variantes, 3 tomos, Porto, Imprensa Portuguesa, 1873-1874 [BN: CAM. 162-164P].
- 1928 [?] *Teatro (Comédias dos Anfitriões, El-Rei Seleuco, Filodemo)*, ed. org. por José Pereira Tavares, reitor do Liceu de Aveiro, Livr. Chardron, de Lelo & Irmão, Porto, sd. [BN: CAM. 618P].

Outros Estudos Literários

- Cidade, Hernâni (1956), *Luís de Camões. Os Autos e o Teatro do seu tempo. As cartas e seu conteúdo biográfico*, Livr. Bertrand, Lisboa.
- Picchio, Luciana Stegagno (1973), «Réflexions sur la Méthode Philologique» in *La Méthode Philologique. Écrits sur la Littérature Portugaise. II. La Prose et le Théâtre*, F. Calouste Gulbenkian, Paris, pp. 317-340.
- Pimpão, Álvaro Júlio da Costa (dir. lit.) (1962), *Rimas, Autos e Cartas de Luís de Camões*, Livr. Civilização, Porto.
- Pires, M^a. Lucília Gonçalves (1982), *A crítica camoniana no século XVII*, ICALP, Lisboa.
- Rodrigues, José Maria (1930) *Introdução aos Autos de Camões. I. Os Anfitriões. El-rei Seleuco. II. Filodemo*, sep. do BOLETIM DA ACADEMIA, nova série, vol. II, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1930, pp. 3-21 e 3-28.
- Rodrigues, M^a. Idalina Resina (1982), *O Teatro de Camões*, cadernos FAOJ, Lisboa.
- Roig, Adrien (1983), *O teatro clássico em Portugal no século XVI*, ICALP, Lisboa.
- Sena, Jorge de (1980), *A estrutura de «Os Lusíadas» e outros estudos camonianos e de poesia peninsular do século XVI*, ed. 70, Lisboa, 2.^a ed..
- _____ (1980a), *Trinta anos de Camões: 1948-1978*, ed. 70, Lisboa.
- Storck, Wilhelm (1980), *Vida e obras de Luís de Camões*, IN-CM, Lisboa.
- Vários (1981), *Camões*. vol. XVI dos *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, FCG.
- _____ (1983), *Camões à la Renaissance*, Colloque international tenu en novembre 1980, Paris, FCG, Centre Culturel Portugais.
- _____ (1979), *Camões e o pensamento filosófico do seu tempo*, int. de Luís de Sousa Rebelo, Prelo ed., Lisboa.

