

## 4

### O teatro de Camões

Luís Vaz de Camões é mais conhecido por sua poesia épica, “*Os Lusíadas*” e por sua poesia Lírica, pelo seu valor intrínseco, por isso o teatro ficou em último plano.

Camões escreveu peças de teatro que foram publicadas após a sua morte. Não há dúvidas quanto à autenticidade dos textos dramáticos, que sempre foram reconhecidos como autênticos.

Há, na verdade, em todos eles qualquer coisa que lhes imprime inconfundível caráter camoniano, ao compará-los com todo o teatro contemporâneo. Podemos assentir no que Storck afirma, ao lembrar este unânime reconhecimento da sua autenticidade: ‘Eles trazem marcado não só, como pensa Bouterweck, o caráter típico da sua época, mas ainda a fisionomia individual do Poeta. São inteiramente de Camões – acrescentaremos nós - e da sua época na medida em que o Poeta o é.’<sup>1</sup>

Seu breve trabalho teatral limitou-se a três peças – *o Auto dos Enfatriões*, de reminiscência plautiana, *O Auto d’El Rei Seleuco*, próximo de uma tradição vicentina, e *A Comédia de Filodemo*, talvez, a peça mais renascentista e de nítida influência da *Celestina*<sup>2</sup>, famosa alcoviteira da *Tragicomédia de Calisto y Melibea*, cujo nome, por sua importância no enredo da peça, acaba se estendendo ao título da mesma.

*O Auto dos Enfatriões e A Comédia de Filodemo* foram publicados em 1587 e *El Rei Seleuco*, veio a lume em 1645, como parte da edição de 1644-45 das *Rimas de Luis de Camões. Primeira Parte*.

Havemos de ver que se não contentou Camões de imitar a Gil Vicente em aspectos de forma: ao lado das suas *figuras de siso*, encontramos, como no teatro do Mestre, o cómico das peças confiado aos criados ladinos e a um parvo; há canto e *baile de terreiro* entre pastores; há o verdor dum metaforismo popular intercalado entre exibições de delicado conceptualismo petrarquista; e há, (...) o libérrimo ultrapassar das regras clássicas, como se não conhecesse a Plauto (...).<sup>3</sup>

<sup>1</sup> CIDADE, Hernani, *Luís de Camões. Os Autos e o Teatro do seu tempo. As cartas e seu conteúdo biográfico*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1956. p. 76-77.

<sup>2</sup> Acerca do problema da coexistência de estilos, cfr. Duarte Ivo Cruz, *Hibridismo Cultural no Teatro de Camões in Leituras de Camões*, ed. ICEN – São Paulo, 1982 apud DUARTE, Ivo Cruz, *Introdução à História do Teatro Português*. Lisboa: Guimarães Editores, 1983. p.65.

<sup>3</sup> CIDADE, op. cit. p. 78.

Em todos os autos de Camões percebemos uma semelhança. Eles têm uma mesma temática/estrutura que é o amor.

## 4.1 Os *Enfatriões*

A primeira peça escrita por Camões foi *Os Enfatriões* e, é a que mais de perto segue o modelo do auto peninsular, redigida em verso de sete sílabas métricas, em décimas que apresentam diferentes esquemas de rima nos primeiros cinco versos e nos seguintes.<sup>4</sup>

O auto dos *Enfatriões* dramatiza o mito do nascimento de Hércules. Segundo a mitologia, este herói nascera da paixão de Júpiter por Alcmena, uma mulher casada e virtuosa que aquele consegue enganar trocando o seu aspecto pelo do marido, Anfitrião, ausente na guerra. A intriga da peça complica-se com a chegada deste último, que se apercebe da traição de que foi vítima, mas acaba por se ver obrigado a resignar-se perante a inocência de Alcmena e a onnipotência do deus.<sup>5</sup>

Esse tema foi muito explorado na literatura, principalmente no teatro. O primeiro a abordar esse tópico foi o poeta grego Epicarmo (540 - 450 a.C), depois Plauto,

que trata do assunto na comédia *Amphitruo*, protótipo a partir do qual são realizados outros Anfatriões: Francisco Villalobos, Fernán Pérez de Oliva e Camões, no século XVI; Molière e John Dryden, no século XVII; Antônio José da Silva, o Judeu, no século XVIII; Heinrich von Kleist, no século XIX; Jean Giraudoux e Guilherme de Almeida no século XX.<sup>6</sup>

É merecedor de observação o fato de que, de tantos espetáculos e encenações baseados no tema de Anfitrião, desde o teatro latino de Plauto, (...) só a Camões tenha ocorrido empregar o plural no título: *Auto dos Enfatriões*. Parece tal fato ser indicativo de que o poeta, diferentemente dos outros artistas que trataram do tema, não tenha concentrado sua atenção apenas sobre o deus em mais uma de suas aventuras eróticas, mas tenha dado evidência ao homem, cuja honra estava em jogo: o general Anfitrião.<sup>7</sup>

Segundo Menegaz, tanto em Plauto quanto em Camões, o general Anfitrião, não é figura de riso, mas, antes, figura de siso e, como um general vencedor, manifesta inteira segurança em relação a sua individualidade; irrita-se com o problema que o outro lhe traz, mas nunca se mostra inseguro de si.

<sup>4</sup> ANASTÁCIO, Vanda. (Prefácio, notas e fixação do texto) *Teatro Completo de Camões*. 2005, p.11.

<sup>5</sup> Ibid p. 22.

<sup>6</sup> MENEGAZ, 1998., p. 62.

<sup>7</sup> Ibid., p.63.

Alcmena, cidadã romana em Plauto, vincada pela “virtus”, que faz dela uma exemplar matrona de honestidade, no pudor, no refreamento das paixões, no respeito aos deuses e no amor aos pais, generosa e prestável, como ela se confessa, é em Camões a esposa portuguesmente cheia de saudades do marido que está na guerra. Camões a situa logo na abertura do auto, confessando sua saudade e perguntando quem sofrerá maior perigo: se Anfitrião entre os inimigos ou ela entre as saudades.<sup>8</sup>

Ah! Senhor Anfitrião,  
 Onde está todo meu bem!  
 Pois meus olhos vos não vêem,  
 Falarei co’o coração,  
 Que dentro na alma vos tem.  
 Ausentes duas vontades,  
 Qual corre mores perigos,  
 Qual sofre mais crueldades:  
 Se vós entre os inimigos,  
 Se eu entre as Saudades?<sup>9</sup>

Alcmena é uma personagem íntegra e totalmente fiel ao homem quem ama, por isso, ela fica ressentida com a desconfiança de Anfitrião. Ela não desconfia da duplicidade dos personagens (Anfitrião e Júpiter).

Nesta peça podemos fazer uma reflexão acerca de dois problemas: o questionamento da identidade e o caráter invencível do amor.

No drama camoniano estas duas questões encontram-se interligadas e conduzem uma especulação acerca da natureza e efeitos do sentimento amoroso e da sua importância no questionamento e na definição da identidade do ser humano que é desenvolvida ao longo da peça de maneira sistemática, poder-se-ia dizer didáctica, passível de funcionar como uma teorização. Assim, Camões faz desfilar perante o espectador a representação de elementos relacionados com o amor, como a constância, a saudade, a paixão, a galanteria, o jogo de enganos calculado, o sentimento poetizado da literatura, o ciúme, a honra, etc.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> MENEGAZ, 1998, p. p.74.

<sup>9</sup> ANASTÁCIO, 2005. p. 179.

<sup>10</sup> Ibid., p.23.

## 4.2 O auto de *El-Rei Seleuco*

Podemos dizer que no auto de *El-Rei Seleuco* temos o teatro no teatro. A peça é constituída de duas partes: o auto dentro do auto, ou seja, um auto englobante e um auto englobado. O segundo dramatiza um argumento, o primeiro dramatiza o processo que antecede e acompanha a realização cénica desse mesmo argumento.<sup>11</sup> O primeiro é um extenso diálogo em prosa onde se simulam os preparativos para uma dramatização, o segundo é a representação em verso da história de El-Rei Seleuco e da rainha Estratónica.

A farsa de Camões foi, (...) posta em cena em Lisboa, em casa de Estácio da Fonseca, reposteiro de D. João III. Deve pois a sua data recuar ao período lisboeta e palaciano da vida do autor, que decorreu entre 1542, data da saída de Coimbra, e 1553, ano da partida para a Índia. Se é que o termo deste espaço de tempo não tem de situar-se no ano de exílio em Ceuta.<sup>12</sup>

Nessa época, além do auto de El-Rei Seleuco, temos mais duas representações de autos em casas particulares com as mesmas características, ou seja, um auto dentro do outro. *O Auto da Natural Invenção* de António Ribeiro Chiado e *o Auto dos Sátiros*, cujo autor é desconhecido.

Tanto o auto de El-Rei Seleuco quanto o *Auto da Natural Invenção* apresentam essa perspectiva de como seriam as representações teatrais fora da corte. Eles demonstram a falta de pontualidade nos horários das funções. Em ambos se denota a inquieta expectativa da platéia, de que são exemplos os diálogos:

El-Rei Seleuco

Ambrósio: Ó rapaz, não me entendes? Pergunto-te se tardará muito por entrar.

Moço: Parece-me, senhor, que antes que amanheça começarão.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> RODRIGUES, Maria Idalina Resina. “O Teatro no Teatro: A propósito de El-Rei Seleuco e de outros Autos Quinhentistas”. IN: *Estudos Ibéricos da Cultura à Literatura Séculos XIII a XVII.*, 1987, pp.133- 153.

<sup>12</sup>Ibid., p. 135-136.

<sup>13</sup> ANASTÁCIO, 2005, p.263.

A discussão continua com muitos insultos entre o Moço, Ambrósio, Martim e o Mordomo até que o (Auto B) tenha início.

Na *Natural Invenção*, também ocorre o mesmo, a platéia discute sobre os atrasos.

Mateus:            Como os autos são de vento,  
                          sobre o seu menos deter  
                          se pode mui bem beber  
                          esse mar de enfadamento.

Inácio:            Autos têm essa rapazia  
                          que os desdoura e não é nada:  
                          Que albardam de madrugada,  
                          e partem ao meo-dia.<sup>14</sup>

Outro aspecto sobre o qual os dois autos trazem informação é o do guarda-roupa das *troupes*. O auto de Camões dá a idéia de que os atores já vinham vestidos para a função. (...) No auto do Chiado, porém, a roupa dos atores vem numa canastra. (...)

Há, em ambos, a expectativa da representação, o excesso de público, a chegada atribulada das figuras. (...) Tanto o auto de Camões quanto o do Chiado, dão a entender que a representação era paga.<sup>15</sup>

No auto A<sup>16</sup>, ou seja, a primeira parte da peça; começa com uma espécie de prefácio, que apesar de geralmente ser iniciado pelo dono ou mordomo da casa, é feito por um Escudeiro. Acredita-se que o dono da casa tenha feito uma breve introdução e, logo a seguir, o escudeiro começa sua representação. Ele inicia seu diálogo com o Moço, onde falam da dificuldade de encenar devido ao grande número de espectadores. O Moço é expulso de cena por se mostrar insolente.

Imediatamente, entram dois novos personagens, Martim Chinchorro e Ambrósio, que, junto do escudeiro, discutem sobre autos e atores, quando surge, de novo, o Moço pedindo alfinetes para toucarem uma figura, e fica em cena revelando-se um ‘gracioso’ com seus ditos e jogos de palavras, a até trovador<sup>17</sup>.

O Auto A vai seguindo de maneira cômica, apresentando situações e personagens inusitados, por exemplo: as quinze donzelas fugidas de casa, que vão

<sup>14</sup> BERARDINELLI, Cleonice e MENEGAZ, Ronaldo. *Teatro de António Ribeiro Chiado (Autos e práticas)*. Organização, fixação do texto e notas por... Porto: Lello & Irmão-Editores, 1994.p. 48

<sup>15</sup> MENEGAZ, 1998, p.94

<sup>16</sup> O *Auto de El-Rei Seleuco* se compõe de duas partes inteiramente distintas; trata-se de apresentação de um auto estruturalmente concebido e realizado dentro de uma *representação* das condições em que tal empresa era levada a termo num espaço particular, como a casa de alguém, na época de Camões. À *representação* se chamará Auto A; à *apresentação*, Auto B. MENEGAZ, Ronaldo, op cit., p.90

<sup>17</sup> MENEGAZ, , loc cit.

colher azeitonas; os oito mundanos que cantam para as donzelas, e logo após fazem uma dança de espadas; dois personagens que entram: El-Rei D. Sancho, “bailando os machatins” e Caterina Real “com uns poucos de parvos nãa joeira; e semeá-los-á pela casa, de que nace muito mantimento ao riso”<sup>18</sup>.

Depois do Prólogo do Representador, segue-se a apresentação do auto com a entrada em cena do rei Seleuco e da rainha Estratônica. As “figuras de siso” revelam-se logo tão galantes na prática como o são nos vestidos. A prosa, toda com sabor de improvisação, da primeira parte cede lugar ao verso de redondilha maior.<sup>19</sup>

A primeira cena, do Auto B, ou seja, o início da apresentação da peça, que é o diálogo entre o Rei Seleuco e a Rainha Estratônica, onde o Rei declara à Rainha a capacidade que ela teve de fazê-lo remoçar, de transformar sua velhice em juventude. A Rainha se desvia do assunto alertando o Rei do estado de saúde do Príncipe Antíoco.

Rei

Senhora, desque a Ventura  
Me quis dar-vos por molher,  
Me sinto emmeninecer,  
Porque em vossa fermosura  
Perde a velhice seu ser.  
Um homem velho, cansado,  
Não tem força nem vigor  
Para em si sentir amor,  
Se não é que estou mudado,  
Com ser vosso, noutra cor.  
(...)

Rainha

Senhor, novidades tais  
Far-me-ão crer de verdade...

Rei

Novidades lhe chamais?  
Folgo, senhora, que achais  
Na velhice novidades.

Rainha

Senhor, dias há que sento

<sup>18</sup> CIDADE, 1956, p. 94.

<sup>19</sup> MENEGAZ, 1998, p.96.

No Príncipe Antíoco  
 Certo descontentamento.  
 Dera alguma cousa a troco  
 Por saber seu sentimento.

Vejo-lhe amarelo o rosto,  
 Ou de triste, ou de doente,  
 Ou ele anda mal disposto,  
 Ou lá tem certo desgosto  
 Que o não deixa ser contente.  
 Mandé, senhor, vossa Alteza  
 A chamá-lo por alguém,  
 Saberemos que mal tem  
 Se é doença de tristeza,  
 De que nasce, ou de que vem.

Rei

Certo que eu me maravilho  
 Do que vos ouço dizer.  
 Que mal pode nele haver?  
 Ide dizer a meu filho  
 Que me venha logo ver.<sup>20</sup>

A Rainha Estratônica está muito preocupada com o comportamento de Antíoco, que num momento de delírio, se declara a ela.

A próxima cena nos apresenta a revelação do príncipe, sobre seu tormento de amor, ao seu pajem:

Príncipe	Leocádio, se és avisado E não te falta saber, Saber-me-às dar a entender: Quem ama desesperado, Que fim espera de haver?
Pajem	Senhor, não. Mas, porém, por que razão Lhe vem sabê-lo, ou de quê?
Príncipe	Pergunto-te a conclusão, Não me perguntes porquê.

Porque é minha pena tal,  
 E de tão estranho ser,  
 Que me hei-de deixar morrer  
 E por não cuidar no mal,  
 O não ousar de dizer.  
 Que maneira de tormento  
 Tão estranho e evidente,  
 Que nem cuidar se consente,  
 Porque o mesmo pensamento

---

<sup>20</sup> ANASTÁCIO, 2005, p.271- 272.



Há medo do mal que sente.

Pagem	Não entendo a Vossa Alteza.
Príncipe	Assi importa à minha dor.
Pagem	E porque rezão, senhor?
Príncipe	Para que seja a tristeza Castigo de meu temor. Porque ordena O Amor que me condena, Que se hajam de sentir, E sem dizer nem ouvir. Bem venturada a pena Que se pode descobrir. <sup>21</sup>

Enquanto o Príncipe revela a seu pajem seu tormento, ambos caminham para onde o Rei está. A indicação cênica (...) supõe a permanência concomitante dos dois pares de figuras, (Rei-Rainha, Príncipe-Pajem) em cena<sup>22</sup>.

Logo após a conversa com o Rei, que decide chamar um físico, todos vão repousar.

Surge então o diálogo entre a Moça, que faz a cama do Príncipe, e o Porteiro. Ela revela, numa crítica mordaz, às susceptibilidades da nobreza que, segundo ela, adoece ‘de meros dulçores’.

Revela sua antipatia pelos nobres, dizendo esperar que eles venham um dia a ‘dar nos valos, / donde mais não se erguerão’. O diálogo vivo e um tanto pícaro entre a Moça e o Porteiro prende-se ao processo camoniano de opor aos pares de amantes nobres outros pares plebeus.

O caráter cômico e caricatural desta cena faz dela uma espécie de “passo” no desenvolvimento da história principal, amenizando a seriedade do assunto.<sup>23</sup>

Depois de muitos diagnósticos, o Físico descobre que a doença do Príncipe se tratava de paixão amorosa. Após uma longa observação em relação às reações dos pulsos do Príncipe, à entrada, de lindas jovens, o Físico constatou que os mesmos só se alteravam quando a Rainha entrava em seu quarto. O Príncipe estava apaixonado pela madrasta.

(...) A paixão de Antíoco pela madrasta evoca, na sombra, o espectro do incesto e conta, à face do mundo, a traição de um filho a seu pai. É a história de um amor ilegítimo, que ameaçava a paz das relações familiares e transgride tabus que são morais, para além de sociais. O desenvolvimento do drama sublinhará que se trata, afinal, de algo que, secretamente, os principais envolvidos sabiam, recebavam e

<sup>21</sup> ANASTÁCIO, 2005, p. 272-273.

<sup>22</sup> MENEGAZ, 1998, p.97

<sup>23</sup> MENEGAZ, loc. cit.

esconderam de si próprios até que a doença do príncipe e a descoberta dos seus motivos pelo físico precipitou a sua revelação: não só a Rainha confia que viu o amor de Antíoco desde o primeiro dia, como Seleuco acaba por dizer ao médico: ‘Certamente que eu o via/ Em tudo quanto falava.’<sup>24</sup>

O Rei também percebeu o interesse de ambos, abriu mão da esposa demonstrando um amor incondicional pelo filho. Ele aceita a determinação do destino e propõe que haja festas, jogos, prezeres sem fundo.

... certo me maravilho  
 Possa mais o amor do filho,  
 Do que pode o da mulher!  
 Finalmente hei-lha de dar.  
 (...)

(...)  
 Porque, se quereis sentir,  
 Deste modo entrou o mundo  
 E assi há-de sair.<sup>25</sup>

(...) O desenlace final do drama, à primeira vista insólito, permite solucionar, pelo menos, dois problemas: a doença mortal de Antíoco que, removidos os obstáculos ao seu amor, pode regressar à vida e o erro de um casamento voltado ao fracasso pelo facto de resultar do duplo desequilíbrio da diferença de idade e do interesse.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> CIDADE, 1956, p.27-28.

<sup>25</sup> ANASTÁCIO, 2005, p. 301.

<sup>26</sup> Ibid., p.29.

### 4.3 O Auto de Filodemo

A mais longa e complexa das peças teatrais de Camões é *O Auto de Filodemo*, ou melhor, a *Comédia de Filodemo*, que foi editada em 1587, junto com o *Auto dos Enfatriões* no volume *Primeira parte dos autos e comédias portuguesas por António Prestes e por Luís de Camões e por outros portugueses*.<sup>27</sup> Acredita-se que sua estréia tenha sido em Goa, no ano de 1555, para celebrar a nomeação do Governador Francisco Barreto.

De acordo com Francisco Rebello, é uma comédia romanesca que tanto evoca a *Rubena*, de Gil Vicente, como a *Celestina*, de Rojas.

Para Hernani Cidade é uma *Comédia novelesca*. Tem todo o ar de romance sentimental posto em cena, o que não constitui novidade, (...) Gil Vicente, no *Amadis de Gaula* e *D. Duardos*, igualmente deu a uma peça teatral a feição de um romance de cavalaria.

O teatro era um quadro literário novo, suficientemente elástico para tudo nele caber, tanto mais que a colaboração da imaginação do espectador supria o que faltasse na técnica, que não permitia dar a duração no tempo e na mudança no espaço requeridas pela ação.<sup>28</sup>

Na linguagem d'*O Auto de Filodemo* encontramos uma inovação, Camões faz uso de prosa e verso, essa alternância é uma novidade na linguagem teatral de quinhentos, nem mesmo Gil Vicente empregou prosa em seu teatro.

A prosa, de alta genealogia, é usada por Camões em toda a parte inicial – Auto A - do *Auto del-Rei Seleuco* e em alguns diálogos do *Auto do Filodemo* - o que mantém Filodemo e Duriano, sobre o amor; o de Vilardo e Doloroso, quando vêm com os músicos ‘dar ãa música a Solina’ e o de Monteiro e Duriano, o primeiro cheio de inveja e despeito contra o amor dos dois pares de amantes do auto. É em “prosa”, também, a carta que Filodemo escreve a Dionisa e que, na hora certa, será lida por Solina.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> MENEGAZ, 1998, p.122.

<sup>28</sup> CIDADE, 1956, p. 101.

<sup>29</sup> MENEGAZ, op. cit., p.154.

Segundo Menegaz a estrutura que Camões usou fez desse auto um díptico a espelhar, de um lado, os amores de tipo palaciano e cortesão entre Filodemo e Dionisa; do outro, o bucolismo do amor de Venadoro por Florimena<sup>30</sup>.

O Auto põe em cena a estória de quatro amantes, Filodemo e Dionisa; Florimena e Venadoro. Dionisa e Venadoro são filhos de um rico cavaleiro. Filodemo e Florimena são frutos de um amor secreto entre um fidalgo português e uma das filhas do rei da Dinamarca. “A princesa, desejou geração dele; e começou a encurtar o vestido, que estas cidras não se desistem em nove dias, senão em nove meses”<sup>31</sup> foi-se então, necessário fugir do país com o amante cujo barco naufraga ‘ao largo da costa portuguesa’. Todos morrem, mas antes de morrer, junto de uma fonte, a princesa dá à luz aos gêmeos Filodemo e Florimena que são acolhidos e criados no campo por um pastor até a fase adulta. Filodemo, sem saber, vai para a cidade trabalhar na casa de seu tio D. Lusidardo; Florimena permanece entre os pastores levando sua vida serrana.

(...) A acção se inicia, Filodemo (grifo nosso), está apaixonado por Dionisa, filha do senhor a quem serve e hierarquicamente sua superior. Florimena, por sua vez, encontra no campo Venadouro, o filho de D. Lusidardo, que se havia perdido durante a caça e se apaixona imediatamente por ela. Casam com o consentimento do pastor que a criara mas, entretanto, D. Lusidardo, preocupado com o desaparecimento do filho, vai procurá-lo ao campo. Encontra-o e, apesar do desgosto que sente ao saber que seu herdeiro se havia entretanto casado com uma pastora, leva ambos para sua casa. A peça termina quando o pastor mostra a D. Lusidardo, por artes mágicas, a alma do pai dos gémeos e o rei reconhece nele o seu irmão, de quem há muito não tinha notícias. A revelação da origem nobre de Filodemo e Florimena permite que tudo termine em bem, num duplo casamento feliz.<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> MENEGAZ, 1998, p.123.

<sup>31</sup> CIDADE, 1956, p. 102.

<sup>32</sup> ANASTÁCIO, 2005, p. 17.