

Aulegrafia: «rascunho da vida cortesã», «largo discurso da cortesia vulgar»

Isabel Almeida
Universidade de Lisboa

ao meu Norte,
«como a sombra, em quanto eu for»

«Cousas direis vós hoje que nunca foram escritas»¹. Com este comentário reage Filomela, personagem da *Comédia Aulegrafia*, à lição recebida de sua «madrinha» – a alcoviteira que dá o nome ao texto e que argumenta assim:

A mulher que vem ao Paço há-de saber casar por si, e se não, antes que cá venha, meta-se na observância, onde servem os muitos recolhimentos, que são parvoíces, e nenhuña cousa destrui o mundo como quererem muitos viver pelas leis do estado alheio e fugir as do próprio. Não de balde se diz que é por demais dar conselho a gente manceba, vós trazeis inda os beijos com que mamastes, lembram-vos os ensinamentos de vossa mãe. Como as mães porém são tolas, matinando as filhas com seus avisos de velhas: moça, abaixa esses olhos, para ninguém olhes tesa, não sejas janelleira, não te fies dos homens, e per aqui mil velhices que o tempo já desaprovou por desnecessárias, porque não há melhor aio e doutrinador, e ensina o certo, assazonado ao estado em que estais, maiormente antevendo necessidade, porque essa abranda a soberba e dá novos espíritos e experiência de muitas cousas, que é o fiel da discrição².

A mulher que se há-de sustentar nestas casas com tão pouco cabedal como os mais temos, que queremos e não podemos, e na reputação vos vai tanto, é-lhe necessário lançar redes à ventura, aferir do azo da vida, quando se nos oferecer³.

1. *Comédia Aulegrafia feita por Jorge Ferreira de Vasconcellos*. Agora novamente impressa à custa de Dom Antonio de Noronha. Dirigida ao Marquez de Alemquer, Duque de Francavilla, do Conselho do Estado de sua Magestade, Visorrey, & Capitão General destes Reynos de Portugal. Com todas as licenças necessarias. Em Lisboa, Por Pedro Craesbeeck. Anno 1619, f. 58v. Na transcrição do texto, procura-se a sua actualização ortográfica, mantendo, todavia, as formas que são próprias e reveladoras da realidade linguística epocal. Moderadamente, visando uma maior inteligibilidade, intervêm-se também na pontuação.

2. *Comédia Aulegrafia*, f. 52.

3. *Comédia Aulegrafia*, f. 58v.

Atendendo à fortíssima carga dialógica⁴ destes alvitres, há que apreciá-los com ponderação. De facto, o arrazoado atribuído à alcoviteira vive de relações de diferença e contraste que mantém com textos consabidos ou, mais vagamente, com a *doxa*: ali se evocam, para os renegar, preceitos maternos como os que tenta incutir a Velha da farsa vicentina *Quem tem farelos*⁵; ali se desafiam recomendações que na tratadística dedicada ao comportamento feminino eram objecto de encarecida defesa⁶; ali se perverte um ideal de superior dignidade que, acerca da «*donna di pallazzo*», Baldesar Castiglione, o «formator del cortegiano»⁷, havia consagrado⁸; ali se subverte um velho conceito, para fazer do tempo, não o pai da luminosa verdade (ou, tão-pouco, o temível devorador⁹), mas o mestre de ínvias e estreitas conveniências, cúmplice de agentes como a ventura, irremediavelmente incerta, e a necessidade, que, focada por prisma disfórico, aparece esquecida de escrúpulos na urgência de espevitar o engenho; enfim, pondo-a em xeque, ali se alude a uma instituição vinculada a tutelas de prestígio e a um desejo de ordem moral, espiritual e social – o recolhimento¹⁰. Nessa rede de reflexos (obtida ora através de precisos contactos intertextuais, ora através de uma estratégia de difusa questionação),

4. O termo é usado tendo em conta a obra de Mikhaïl BAKHTINE, particularmente *Esthétique et théorie du roman* (Traduit du russe par Daria Olivier. Préface de Michel Aucouturier), Paris, Gallimard, 1978. Por dialogismo, entenderei não apenas a criação de uma pluralidade de vozes através da composição de diálogos entre personagens; o conceito aplica-se à própria construção do discurso das figuras, onde é possível reconhecer formas mais ou menos subtis de refração e discussão de outros enunciados, num dinâmico jogo intertextual.

5. Ver Gil VICENTE, *Obras Completas* (Reimpressão «fac-similada» da edição de 1562), Lisboa, Biblioteca Nacional, 1928, fls. 194-194v.

6. Consulte-se *Le livre des trois vertus*, disponível em tradução portuguesa desde o século XV e editado sob o patrocínio de D. Leonor com o título de *O espelho de Cristina* (Christine de PISAN, *O espelho de Cristina* (Edição fac-similada), Lisboa, Biblioteca Nacional, 1987), ou o *Libro primero de la princesa christiana*, que Francisco de MONZÓN dedicou a D. Catarina (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, *Manuscrito da Livraria*, 616). Sobre Francisco de Monzón, vejam-se os trabalhos de Ana Isabel BUESCU, *Imagens do Príncipe. Discurso normativo e representação (1525-1549)*, Lisboa, Cosmos, 1996, José Manuel Marques da SILVA, *O Libro Primero del Espejo de la Princesa Christiana de Francisco de Monzón. Imagens da Princesa e da Dama na Corte Modelar de D. João III*. Dissertação de Mestrado em História da Cultura Portuguesa (Época Moderna) apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 1997, 2 vols., e Maria de Lurdes Correia FERNANDES, «Francisco de Monzón, Capelão e Pregador de D. João III e de D. Sebastião», *Lusitânia Sacra. Revista do Centro de Estudos de História Religiosa*, T. III, 2ª série, Lisboa (1991), 39-70; «Francisco de Monzón e a “princesa cristã”», *Espiritualidade e corte em Portugal, sécs. XVI-XVIII. Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas. Anexo V*, Porto, 1993, 109-121. Um quadro vasto da tratadística produzida na época, traça-o esta última autora em *Espelbos, cartas e guias. Casa-mento e espiritualidade na Península Ibérica (1450-1700)*, Porto, Centro de Estudos Portugueses, 1995.

7. Ludovico ARIOSTO, *Satire* (Edizione critica e commentata a cura di Cesare Segre), Torino, Einaudi, 1987, 25 (Satira III, v. 91).

8. A discussão sobre a «*donna di pallazzo*» e o cuidado de *formar* «*questa donna eccellente*» (num jogo de contraponto, recorde-se, com opiniões misóginas) ocupam especialmente o Livro III da obra de Castiglione. (Ver Baldesar CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano* (A cura di Walter Barberis), Torino, Einaudi, 1998, 255-352).

9. Ver Erwin PANOFKY, «El Padre Tiempo», em *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, 93-137. Sinais da divulgação destas imagens do tempo, exploradas e aplicadas como argumento num discurso reflexivo, acham-se em passos como o que surge no cap. I das *Varias Antiguidades de Portugal*, de Gaspar ESTAÇO (Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1625, 1): «As cousas antigas tem certa superioridade e reputação, com que se fazem estimar em mais que as modernas. A causa parece ser, ou porque são filhas do tempo passado, e nisto saem a seu pai, que sempre nos parece melhor, ou porque o tempo, que come a seus filhos (isto é, que consume tudo o que gera, como diz santo Augustinho [August. *De Civit. Dei*. l. 6 c. 8], aos que não come, abona, acredita e autoriza. Finalmente, a tal superioridade e reputação são dádivas do tempo e da poderosa antiguidade.»

10. Lembremos que os recolhimentos femininos (instituições de Assistência) tiveram, no século XVI e nas primeiras décadas de Seiscentos, fundadores respeitabilíssimos (o Rei, religiosos, beneméritos laicos como D. Teotónio de Bragança ou Diogo Lopes de Solís) e tutelas de prestígio, como a Companhia de Jesus (caso do Recolhimento de Santa Marta) ou as Misericórdias (caso do Recolhimento do Campo da Vinha, em Braga, ou do Recolhimento de N. Senhora da Serra, em Goa). Não raro, estas instituições (regidas por regras que se aparentavam com aquelas que pautavam a vida conventual) são designadas, na documentação coeva, como «mosteiros» – o que não é despreciando. E importa não esquecer que várias destas casas,

um património de referências, valores e tradições é escarnecido, deturpado ou rejeitado. Sinais dos tempos, tempos de confusão: eis o que nesta singular comédia – «rascunho da vida cortesã»¹¹, «largo discurso da cortesia vulgar»¹² – vamos descobrindo representado por mão destra e vigilante.

Quem percorre *Aulegrafia* depressa compreende a importância assumida pelo diálogo, amiúde desenvolvido em extensas sequências. Mais, muito mais do que a agitação da intriga, interessou a Vasconcelos a disputa de razões, o cruzamento de pontos de vista¹³. Não que ignorasse o modelo clássico da comédia (poderia desconhecer o legado de Plauto e Terêncio?), ou (em parte...) a sua actualização quinhentista que, pujante em Itália, havia já merecido, por iniciativa pioneira de Sá de Miranda, lançamento em Portugal. Todavia, as burlas, as trocas de identidade, os prodígios de anagnórise que por regra animam a trama dos textos deste género, não têm lugar nos de Vasconcelos. Privilegiado, sim, na linha do que em germen se observa em comédias espanholas como *Thebayda* ou *Seraphina*¹⁴, é o prazer da conversação: para lá da imprescindível articulação dramática estabelecida pela palavra (réplicas breves, alternância rápida de falas circunstanciais, duelos de «delicado estilo»¹⁵), brilham os debates em que, superando a contingência imediata, personagens de convicções vincadas, não raro antagónicas, especulam sobre matéria universal.

inicialmente concebidas como recolhimentos, numa etapa posterior foram, como se dizia, «reduzidas em forma de religião». Sobre o assunto, consultem-se os trabalhos de Maria Joana de Sousa Anjos MARTINS, *Subsídios para o estudo da assistência social portuguesa. Os recolhimentos de Lisboa. 1543-1623*. Dissertação de Licenciatura apresentada à Faculdade de Letras de Lisboa, dactilografada, 1961; Isabel dos Guimarães SÁ, *As Misericórdias Portuguesas de D. Manuel I a Pombal*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001; Maria Filomena BELO, «Os Recolhimentos femininos e a expansão (séculos XVI-XVIII)», em *O Rosto Feminino da Expansão Portuguesa, Congresso Internacional realizado em Lisboa, Portugal, 21-25 de Novembro de 1994. Actas*. Vol. I, Lisboa, Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres/Presidência do Conselho de Ministros, 1995, 631-652; Ana Isabel Marques GUEDES, «Tentativas de controle da reprodução da população colonial: as orfãs d'el-rei», *Ibid.*, 665-673; *Les enfants orphelins – éducation et assistance. Les Colégios dos Mininos Orfãos: Évora, Porto et Braga (XVIIe-XVIIIe siècles)*. Florence, Institut Universitaire Européen-Département d'Histoire et Civilisation, 2000; Isabel Drummond BRAGA, «A Misericórdia de Ceuta e a protecção às donzelas – 1580-1640», em *Congresso Internacional de História. Missionação e Encontro de Culturas. Actas*. Vol. III, Braga, Universidade Católica/Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimientos Portugueses/Fundação Evangelização e Culturas, 1993, 455-463; ou Maria de Fátima CASTRO, «O Recolhimento das Beatas de Santo António do Campo da Vinha – da sua instituição à administração pela Santa Casa da Misericórdia», *Bracara Augusta. Revista Municipal da Câmara Municipal de Braga*, vol. XLVI, nºs 98/99 (1995-1996), 169-250.

11. *Comédia Aulegrafia*, f. 5.

12. *Comédia Aulegrafia*, f. 178v.

13. Esta característica, flagrante, tem sido destacada pelos estudiosos que à obra de Jorge Ferreira prestaram atenção. Eugenio ASENSIO sublinhou a importância desses trechos em que as personagens desenvolvem tópicos como quem dá «la caza a los problemas», e não hesitou em declarar: «Si estos comentarios faltasen, la obra perdería buena parte de su sentido» (Jorge Ferreira de VASCONCELLOS, *Comedia Eufrosina. Texto de la edición príncipe de 1555 con las variantes de 1561 y 1566*, (Edición, prólogo y notas de Eugenio Asensio), Madrid, C.S.I.C./Instituto Miguel de Cervantes, 1951, XXX). Jean Subirats reiteraria este parecer, enfatizando a liberdade oferecida pela construção do diálogo: «s'il n'est pas au service d'une histoire précise, s'il n'est plus tributaire de la linéarité exigeante d'une intrigue au canevas serré, à rebondissement, il devient une forme d'accueil qui donne la primauté au matériau sur le sujet principal et sur la construction. Dès lors, rien n'empêche plus l'écrivain d'en faire un support privilégiant un contenu philosophique ou satirique.» (Jean SUBIRATS, *Jorge Ferreira de Vasconcelos. Visages de son oeuvre et de son temps*. t. II, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1982, 239). Num ensaio sobre livros impressos em Portugal, Jorge Borges de Macedo foi sensível ao relevo do «uso do diálogo» na representação quinhentista de controvérsias, e deu, entre outros exemplos, o do teatro de Vasconcelos, considerando-o parte de uma tradição de debate em que «O tema é [...] trazido para o público com a necessária ambiguidade, para que a solução fique entregue ao leitor, ao auditor ou – em casos mais raros – ao espectador.» (Jorge Borges de MACEDO, «Livros impressos em Portugal no século XVI. Interesses e formas de mentalidade», *Arquivos do Centro Cultural Português*. vol. IX [Homenagem a Marcel Bataillon], Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, 191).

14. Trata-se de comédias anónimas, originalmente publicadas em Valencia, no ano de 1521. (Ver José Luis CANET VALLÈS, *De la comedia humanística al teatro representable (Égloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea, Penitencia de amor, Comedia Thebayda, Comedia Hipólita, Comedia Serafina)*, Valencia, UNED-Univ. de Sevilla y Univ. de València, 1993.

15. *Comédia Aulegrafia*, f. 48v.

Quer isso dizer que Vasconcelos assimila nas suas comédias traços de géneros então florescentes, como o diálogo ou o colóquio¹⁶. Estava longe de ser o único, aliás, a tecer essa ponte, que terá originado bastos fenómenos de osmose¹⁷. E se por este viés os textos ganham dimensões que talvez os tornem menos teatro para palco do que para leitura (silenciosa ou recitada para uma assembleia de ouvintes), logram igualmente uma fascinante e filosófica capacidade de exploração de temas candentes¹⁸, exibindo, até em polifonia, desníveis e dissidências, hipocrisias e cegueiras, ilusões e cruezas – em suma, a complexidade do mundo ou, se se preferir, o mundo complexo que este autor se compraz em criar e expor.

Assim, uma subtilidade ainda deve ser notada nas cenas que Aulegrafia e Filomela protagonizam, no acto II, e que começámos por salientar. É que, moldadas como um colóquio, parodiam o modelo, tomando um rumo que discrepa do habitual nessas obras em que, do encontro de interlocutores com estatuto cuidadosamente distinto, sobressai um trabalho pedagógico de dilucidação doutrinária, com ênfase de quadros mentais e culturais de lídima reputação. Na comédia de Vasconcelos, não é aleatória a curiosidade reverente que se imprime à figura mais jovem: «Muito sabeis, tia»; «Cousas direis vós hoje que nunca foram escritas»; «Ora vos digo que vos ouvirei toda minha vida»¹⁹. Mestreira e discípula, a cada uma cabe seu papel, mas neste enredo – às avessas – a alcoviteira ocupa o posto da autoridade, e a «noviça»²⁰ da «palanceana arte»²¹ é alvo de uma persuasão que inculca, como imperativas, práticas de sobrevivência e conquista alheias a filtros de ética e de moral cristã.

Semelhantes passos dão muito que pensar, pelo arrojo iconoclasta e pela multiplicidade de conexões neles implicadas: a sua leitura obriga à formulação de várias hipóteses comparativas;

16. Ver Jorge Alves OSÓRIO, «O diálogo no Humanismo Português», em *O Humanismo Português 1500-1600. Primeiro Simpósio Nacional, 21-25 de Outubro de 1985*, Lisboa, Publicações do II Centenário da Academia das Ciências de Lisboa, 1988, 383-412. Neste ensaio enfatiza-se a diferença entre, por um lado, o diálogo humanista, «de ascendência ciceroniana ou platónica» (395), caracterizado, entre vários traços, pela representação de um debate aberto, onde à partida os vários interlocutores se encontram em pé de igualdade (o que significa promover «a atitude heurística de busca da verdade através do acto de filosofar tornado equivalente ao próprio acto de dialogar» – 390), e, por outro lado, o diálogo ou colóquio de tradição medieval, cuja «função é essencialmente exemplificativa de uma lição moral ou espiritual, ou então de um saber fixado» (390), e cujo receptor é dispensado do «esforço de acompanhar o desenrolar de uma argumentação, fundada na troca de perspectivas diversas» (391).

17. Sabe-se, por exemplo, que Giordano Bruno elaborou diálogos contando com a sua divulgação através de uma leitura recitada. Ver Michele CILIBERTO e Nicoletta TIRINNANZI, *Il dialogo recitato Per una nuova edizione del Bruno volgare*. Firenze, Leo S. Olschki, 2002. Por outro lado, há sinais – a uma escala europeia – de que os termos comédia e diálogo chegavam a funcionar como intercomutáveis, revelando uma avaliação afim dos géneros em causa. O testemunho de Lorenzo Palmireno é disso prova, mostrando, simultaneamente, o fascínio exercido pelo jogo teatral: «quando yo sentia 8 y 9 discipulos que por alguna merienda, o porque les parescia hazerlo assi, se querían mudar, llamava los, dictavales ex tempore un dialogo, diciendo. “Vos hareys una dama, vos representareys un cavallero, vosotros unos peregrinos Flamencos.” Ya con esto se divertian, yo muy orgulloso vozeava en licion, diciendo: “Dezid a essos que compongan, veamos que harã.” Luego mi adversario dezia, que compornia una comedia en verso y que yo nesciamente las hazia en prosa, davame priessa y con una perfection defendiame en el theatro de todas sus objectiones, y con la buena action de los niños, y como representava cada un año, y él en trie_nio ninguna vez, no solame_te le ganava, en que los que me tenia sobornados se confirmassen, mas aun passavan a mi de los suyos.» (Lorenzo PALMIRENO, *El Estudioso Cortesano [...] Agora en esta ultima edicion añadido el Proverbador, o Cartapacio*, Alcalá de Henares, Juan Iñiguez de Lequerica, 1587, fls. 18v-19). E tenhamos presente a designação como «dialogus» de um drama jesuíta, redigido em Pozna entre 1599 e 1627. (Robert A. MARYKS, «De Vita Aulica dialogus. L'inedito testo teatrale gesuitico del codice di Uppsala R 380», *Archivum Historicum Societatis Iesu*, vol. 72, nº 144, 2003, 323-404).

18. Esta é, note-se, uma qualidade assumida e sobre a qual se exerce uma vigilância irónica. Lembremos um passo como «Agora filosofai vós quanto quiserdes, mas a verdade é esta.» (*Comedia Aulegrafia*, f. 77v).

19. *Comedia Aulegrafia*, f. 58v.

20. *Comedia Aulegrafia*, f. 46v.

21. *Comedia Aulegrafia*, f. 48.

requer a percepção de aproximações e afastamentos textuais – estes, como aquelas, relevantes; exige a avaliação de um jogo sinuoso que se volve factor de hibridismo, pois insinuando dívidas contraídas junto de fontes diversas, a escrita de *Aulegrafia* de todas se alimenta sem que a nenhuma se confine. Repare-se: não estamos perante uma *alcabueta* típica, antes face a uma terceira de contornos esquivos, que se «veste do tempo»²² e «sabe ler as leis do Paço como Bártolo»²³. Vestígios de *imitatio* da *Celestina*²⁴ conferem pertinência a um cotejo que logo traz à superfície desvios de monta: no que toca a *Aulegrafia*, «como [...] lhe nasceram os dentes no Paço»²⁵ e «não [há-de] parecer mal a quem [lhe] bem quiser»²⁶, destoa da «mala y astuta muger» velha e plebeia concebida por Fernando de Rojas; no que concerne à comédia, diverge da *Tragicomedia de Calixto e Melibea*, rematada por uma chuva de desgraças punitivas que visam uma *reprobatio amoris* exemplar (à «gente [...] Buelta y mezclada en vicios de amor», reza a admoestação, «Estos amantes les pornán temor/a fiar de alcahueta ni falso sirviente»)²⁷.

Inegavelmente, é tristonha, a saída de *Aulegrafia*, e também se adverte que disso «ficam grandes exempros para os que peregrinamos nesta vida cortesã: aos mancebos de não se meterem confiados em amores de passatempo, em que o perdem e perdem-se»²⁸. Faltam, porém, eles catárticos entre erro e castigo, ou qualquer certeza na destrição entre mérito e culpa. O fim não é trágico como o da *Celestina* nem feliz como sói acontecer, e aqui se tem por norma²⁹, numa comédia: embora ressalte, fruto de intensa *contaminatio*, uma noção classicizante do género cultivado (abrindo um horizonte de expectativas que promove o paradigma Antigo e a sua revitalização humanística), ao arrepio dessa consciência e torcendo um predicado essencial, a fábula de *Aulegrafia* carece de desfecho apolíneo, já que sem gáudio nem festa tudo termina numa «pregação de padecente»³⁰. E ao desenlace invulgar – à luz dos cânones da comédia – acresce a extravagância da estropiada fórmula latina de despedida: «vos plaudite» transforma-se, no livro de Vasconcelos, em «vos claudite»³¹, engendrando uma paronomásia que, acima de eventuais aci-

22. *Comedia Aulegrafia*, f. 64v.

23. *Comedia Aulegrafia*, f. 29v.

24. Ver Jean SUBIRATS, *Jorge Ferreira de Vasconcelos. Visages de son oeuvre et de son temps*. t. I, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1982, 94-98.

25. *Comedia Aulegrafia*, f. 47.

26. *Comedia Aulegrafia*, f. 151.

27. Fernando de ROJAS, *La Celestina*, (Edición e introducción de Pedro M. Piñero Ramírez). 22ª ed., Madrid, Espasa Calpe, 1986, 87.

28. *Comedia Aulegrafia*, f. 173v.

29. No prólogo, antecipa-se um remate em «quietação e repouso» (*Comedia Aulegrafia*, f. 5v); quase na despedida, pela voz da figura de Dinardo Pereira, conota-se ambigualmente vida e teatro, resumindo, em jeito de epílogo: «Quem ouvir esta história, dirá que é ã comédia, empear e acaba em prazer: porque vós ao princípio sintistes muito as desavenças que tevestes com Filomela, e delas se azou vir ela a aceitar os amores de Germínio Soares, em que se confirmou o perigo, e se rematou agora no contentamento do amante querido e no descanso do desprezado, que haveria por melhor: queira Deus que o bom sucesso de uns não engane outros aventureiros, porque sempre nos ajudamos mais dos exempros que fazem a nosso gosto que dos que nos avisam o que releva: benzei-lha, e por amor de mim, que vos não lembre mais.» (*Comedia Aulegrafia*, f. 174). Enfatiza-se a «quietação» final, mas este quadro canónico acaba ultrapassado: por um lado, é interessante a preferência pelas personagens vencidas, puxadas para a ribalta, relegando para segundo plano o «contentamento» próprio da experiência de «bom sucesso»; por outro lado, é curioso que, fazendo avultar o «desprezado» Grasedel, se mostre quão difícil, senão impossível, resulta esse «descanso».

30. *Comedia Aulegrafia*, f. 178v.

31. *Comedia Aulegrafia*, f. 178v. Do apelo canónico a um gesto de apreço e comunhão («aplaudi»), passa-se a uma interpelação provocatória («coxeai»), rica num plano simbólico e perfeitamente adequada ao fecho de uma comédia que, longe de oferecer ao público o contentamento de um fim alegre e tranquilizador, expõe de múltiplas formas fragilidades e desequilíbrios do mundo.

dentes tipográficos, é tentador interpretar como um genial rasgo de agudeza, corolário de insistentes indícios de crise³².

O mundo de *Aulegrafia* é «mau rapaz»³³, «tolo»³⁴, «covardo»³⁵ – anda «trastornado»³⁶, cheio de injustiça, «todo é miséria»³⁷. Nele vai grassando «a antiga lepra»³⁸ que faz pesar o ser pelo ter e fomenta a discórdia entre ser e parecer. Finge-se a rodos. Pior: concede-se que essa é a «dura lei»³⁹; que há que dissimular. Se vozes diversas deploram a teia de enganos daí decorrente, entre estes juízos e a conduta de quem os profere o choque é gritante. E, a par de um nostálgico anelo de harmonia («desconfiar de todos é triste vida...»)⁴⁰, sublinha-se com desalento que «vidrentas» são as amizades⁴¹, «vidrenta» é a fortuna⁴², «vidrento o gosto da vida»⁴³.

Fala por si, esta linguagem metafórica. Do mesmo modo, quase dispensa comentário o investimento de um tópico como *homo hominis lupus*⁴⁴ para tratar da relação entre humanos (especialmente, entre «eles» e «elas», uma vez que «A toda cousa deu a natureza seu bicho e imigo, o da mulher é o homem, do qual tudo lhe é, e deve ser, suspeito»)⁴⁵, ou a aplicação de uma emblemática imagem para caracterizar o «jogo da vida»⁴⁶, assediado por riscos traiçoeiros: «antre a erva jaz a cobra, e em suas branduras a peçonha»⁴⁷. Emerge destes elementos um pessimismo antropológico que a escolha de Momo como «autor» da comédia antecipa⁴⁸. Não por acaso se destaca,

32. Sobre a «eloquência da equivocação», veja-se Fernando BOUZA ÁLVAREZ, *Portugal no tempo dos Filipes. Política, Cultura, Representações (1580-1668)*. (Prefácio de António Manuel Hespanha. Tradução de Ângela Barreto Xavier e Pedro Cardim), Lisboa, Cosmos, 2000, 56-60.

33. *Comedia Aulegrafia*, f. 157v.

34. *Comedia Aulegrafia*, f. 158.

35. *Comedia Aulegrafia*, f. 118.

36. *Comedia Aulegrafia*, f. 150v.

37. *Comedia Aulegrafia*, f. 91.

38. *Comedia Aulegrafia*, f. 160.

39. *Comedia Aulegrafia*, f. 59v.

40. *Comedia Aulegrafia*, f. 110v.

41. *Comedia Aulegrafia*, f. 92.

42. *Comedia Aulegrafia*, f. 16v.

43. *Comedia Aulegrafia*, f. 142v.

44. Sobre a história deste *topos* e a sua fortuna, especialmente no século XVII, veja-se o trabalho de Maria Lucília PIRES, «Homo homini lupus: um tópico da moral barroca na obra de D. Francisco Manuel de Melo», *I Congresso Internacional do Barroco. Actas*. Vol. II, Porto, Reitoria da Universidade do Porto/Governo Civil do Porto, 1991, 269-275.

45. *Comedia Aulegrafia*, f. 57v.

46. *Comedia Aulegrafia*, f. 47.

47. *Comedia Aulegrafia*, f. 56. Recorde-se que a expressão «latet anguis in herba» surge na écloga III (v. 93) de Virgílio (VIRGÍLIO, *Les Bucoliques et les Géorgiques*. (Traduction nouvelle de Maurice Rat, Paris, Garnier, 1932, 20). Imitada por Petrarca, no «Triumphus Cupidini», III, v. 157. Francesco PETRARCA, *Trionfi*. (Introduzione e note di Guido Bezzola), Milano, Rizzoli, 1984, 49, é retomada como lema na emblemática quinhentista. Claude PARADIN aplicou-a nas *Devises Heroïques* (Lyon, Jan de Tournes et Guil. Gazeau, 1557), e o português Vasco Mousinho Quevedo CASTELBRANCO voltou a glosá-la, nos emblemas inclusos no volume *Discurso sobre a vida, e morte, de Santa Isabel Rainha de Portugal & outras varias Rimas* (Lisboa, Manoel de Lyra, 1596, f. 96). Sobre este conjunto da obra emblemática de Vasco Mousinho, vejam-se os trabalhos de Teresa Maria Reis Calado TAVARES, *Os emblemas de Vasco Mousinho Quevedo de Castelbranco*, Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1988 e de Rubem AMARAL JR., *Emblemática Lusitana e os emblemas de Vasco Mousinho de Castelbranco*, (Introdução, transcrição e arranjo gráfico de [...]). 2ª ed., revista, Belgrado, ed. de Autor, 2004.

48. O relevo dado a Momo, «Autor» do Prólogo e do fecho de *Aulegrafia*, poderá indiciar alguma dívida para com a obra de Leon Battista ALBERTI, *Momus*, cuja redacção remonta a c. 1450 (*Momo o del Principe*. Edizione critica e traduzione a cura di Rino Consolo; introduzione di Antonio di Grado; presentazione di Nanni Balestrini, Genova, Costa & Nolan, 1986). *Momus* acabaria por ser traduzido para castelhano e publicado em Madrid, no ano de 1598. Todavia, a ter existido, por parte de Vasconcelos, conhecimento deste texto (capaz de estimular a associação, a um «rascunho da vida cortesã», da figura do deus maledicente), ele não deixou marcas inequívocas na escrita da comédia *Aulegrafia*.

no Prólogo, um episódio entre muitos elegíveis do repertório da mitologia, não por acaso dele se amplifica um pormenor⁴⁹, para que o antigo deus explique: «só eu soube emendar natureza na composição do homem, em que se ela esmerou produzindo um animal perfeito sobre todos [...]: julguei ser-lhe necessária u_a porta no peito per que se lhe pudesse ver o coração. Tomais ora isto bem, e caís nesta delicadeza, e em quão proveitosa e importante era esta trapeira, se viera a lume? Pressuposto que não há cousa pior de conhecer que o coração do homem [...]»⁵⁰.

A comédia é atravessada por um *leitmotiv*: «o animal mais imigo do homem é o mesmo outro homem, por o desconhecimento que tem da pureza de seus corações, ca o bem e o mal conhece-se nas cousas em que consiste, e o verdadeiro e falso na alma em que se encobre»⁵¹; «de ninguém há que fiar»⁵²... E ligado a este problema, de ampla repercussão, vem outro, de extremo melindre: a ruína da ideia de verdade. Assevera-se (a máxima tinha a chancela de Terêncio) que difícil é «ouvir e sofrer verdades»⁵³: as verdades arrastam «mágoas»⁵⁴, escancará-las provoca dissabores, redundando em cruzada inútil. Ao longo da obra, verdades e mentiras coexistem (por antítese, adquirem redobrado impacto), mas não há – e é significativo – uma firme barreira a isolar, sem vacilações, esses pólos: «tudo tem pro e contra. Tantos homens, tantas sentenças»⁵⁵. O simplismo do recorte absoluto em claro-escuro não seduz Vasconcelos, que, urdindo a sua ficção, prefere avolumar cisões entre o que ali resulta como *verdades* e *a verdade*: aquelas, subjectivas, plurais, efémeras, contestáveis; esta, uma inatingível abstracção. Verdade, *ubi est?* É sobre essa interrogação crucial que *Aulegrafia* convida a meditar.

Situemos a comédia (meados de Quinhentos, posterior a 1560?)⁵⁶ e o autor, Jorge Ferreira de Vasconcelos (?-1585)⁵⁷. Conviria sondar um processo de mudança epistemológica, de que é teste-

49. Esse pormenor (a exposição do coração, entendida como necessária ao equilíbrio das relações humanas) vinha sendo destacado desde a Antiguidade, e fascinou múltiplos autores dos séculos XVI e XVII. Sobre esta tradição e a acuidade que ganhou, desde o Renascimento ao Barroco, veja-se a informação apresentada por Salvatore Silvano NIGRO, «Usi della pazienza», em Torquato ACCETTO, *Della dissimulazione onesta*, (A cura di Salvatore Silvano Nigro), Torino, Einaudi, 1997, XVII-XIX.

50. *Comédia Aulegrafia*, f. 2.

51. *Comédia Aulegrafia*, f. 2.

52. *Comédia Aulegrafia*, f. 81.

53. *Comédia Aulegrafia*, f. 92.

54. *Comédia Aulegrafia*, f. 116.

55. *Comédia Aulegrafia*, f. 122v.

Andaria no ar, esta ideia, condensada numa fórmula axiomática cara a D. Francisco de Portugal: «O conde trazia muitas vezes este dito castelhano: *seso y locura opiniones son*. E, na verdade, atentadas as porfias dos homens e a pertinácia com que cada um defende sua opinião, como do sucesso vemos tanta incerteza, às vezes o que disse pior se pode jactar de acertar melhor.» (*Ditos portugueses dignos de memória. História íntima do século XVI*. Anotada e comentada por José Hermano Saraiva, 3ª ed., Mem Martins, Publicações Europa-América, 1997, 114-115). E lembremos o dito de uma figura de *Aulegrafia*: «Querer medir tudo pelo exame da razão é um surdo género de parvoíce.» (*Comédia Aulegrafia*, f. 163).

56. A datação de *Aulegrafia* apenas pode apoiar-se em afirmações proferidas no prólogo da edição de *Ulysippo* revista pela censura inquisitorial e saída dos prelos de Pedro Craesbeck em 1618. Como ali se diz que *Aulegrafia* foi a última comédia composta por Vasconcelos, torna-se necessário supô-la posterior a *Ulysippo*, cujo tempo de redacção se desconhece e de cuja impressão original, se não restam exemplares, há notícia pela sua inclusão no *Rol dos Livros defesos nestes Reinos & Senhorios de Portugal q bo Senhor Cardeal Iffante Inquisidor geral mandou fazer no Anno de 1561 (Índices dos Livros Proibidos em Portugal no Século XVI*. Apresentação, estudo introdutório e reprodução fac-similada dos índices por Artur Moreira de Sá, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1983, 282). Alusões ou referências a figuras e factos históricos, disseminadas no texto, embora sirvam de termos *a quo* ou *post quem*, não constituem prova decisiva de qualquer cronologia, pois nada obrigava o autor a ligar exclusiva ou directamente o universo da comédia ao momento da sua elaboração. Ver Jean SUBIRATS, *Jorge Ferreira de Vasconcelos. Visages de son oeuvre et de son temps*, T. I, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1982, 19-27).

57. João Franco BARRETO indica esta data para situar a morte de Jorge Ferreira de Vasconcelos (*Biblioteca Lusitana* – ms. da Casa de Cadaval; fotocopiado e disponível como usual da Sala de Reservados da *Biblioteca Nacional*, f. 673v):

munho o cepticismo apregoado por Francisco Sanches no seu *Quod nihil scitur* (1581)⁵⁸, onde destronava a autoridade de Aristóteles para aclamar um novo conhecimento, e, em simultâneo, assumir a fatal precaridade do saber humano – imperfeito, vulnerável à erosão histórica. Em qualquer mundividência, directa ou indirectamente, pesam lastros de índole científica e filosófica; melhor, num entrançado dialéctico, estes dados reflectem e condicionam a formação de uma *Weltanschauung*, que, por seu lado, a expressão poética reverbera e afeiçoa. Pisamos férteis campos de pesquisa: pela mesma época em que o nominalismo empirista de Francisco Sanches interpelava a Escolástica, cujos dogmas este médico recusou enquanto obstáculos à apreensão da realidade, *i.e.*, à experiência do sensível, que exaltava como base genuína do saber⁵⁹ («Não têm [...] as palavras nenhuma faculdade de indicar a natureza das coisas a não ser aquela que lhes vem do arbítrio de quem as cria»)⁶⁰, a suspeita da ductilidade da linguagem e do cunho artificioso e instável do seu uso ditava, a autores como Vasconcelos ou o seu contemporâneo e admissivelmente estimado Camões, textos plenos de inquietude, explorando fundas ambiguidades da retórica e da moral.

Atentemos n' *Os Lusíadas* e naquilo a que Hélio Alves chamou «a questão onomasiológica», fulcral no enigmático episódio do Velho do Restelo⁶¹. Na intervenção do «velho d' aspeito venerando»⁶², denuncia-se a falácia que mina o uso dos nomes, ao sabor dos juízos humanos, cotados como frágeis, desvairados, contraditórios. Uma maneira de evidenciar meandros do discurso epidíctico-demonstrativo, familiares aos Antigos e revisitados no século XVI português? Sim. Mas também um modo de apontar a ameaça de falsidade que paira sobre não importa que prática discursiva – uma construção, sujeita a pressões, interesses, intuítos, como haviam alertado, abalizados, Platão e Aristóteles⁶³. Para Camões, a verdade, no plano humano, é um mosaico *in fieri*, de membros em insanável conflito, e as palavras não desposam fielmente o mundo, aliás heterogéneo e camaleónico – produzem «cor», efeito, aparência; servem para inventar máscaras, sob o signo de Proteu. É o que se mostra noutro trecho nevrálgico: o relato da embaixada de Vasco da Gama ao Samorim de Calecute. Mimetizando um exercício de eloquência, ilustra-se a cavilosa semiologia a que, apesar da sua exterior solidez, a matéria verbal pode prestar-se. Jura o capitão: «Esta é a verdade»⁶⁴,

«faleceu pelos anos do Senhor de 1585, em Lisboa, jaz na Trindade em o cruzeiro defronte da capela mor em uma sepultura chã grande de pedra burnida com um letreiro em latim do qual consta que sua mulher se chamava D. Ana do Souto, matrona nobre, e dela lhe ficou um filho, por nome Paulo Ferreira, que morreu moço em África com el Rei D. Sebastião.»

58. O tratado de Francisco Sanches teve a sua *editio princeps* em Lyon e terá sido maioritariamente redigido em Toulouse. Será citado pela tradução portuguesa disponível desde 1948: Francisco SANCHES, *Que nada se sabe* (Tradução da obra *Quod Nihil Scitur* por Basílio de Vasconcelos. Textos introdutórios de Joaquim de Carvalho), Lisboa, Vega, 1991.

59. Ver Joaquim de CARVALHO, «Apresentação de Francisco Sanches», em *Id.*, *Ibid.*, 11-29.

60. Francisco SANCHES, *Que nada se sabe*, 100.

61. Ver Hélio J. S. ALVES, *Camões, Corte-Real e o sistema da epopeia quincentista*. Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2001, especialmente 513-534.

62. Luís de CAMÕES, *Os Lusíadas* (Leitura, prefácio e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Apresentação de Aníbal Pinto de Castro), Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa/Ministério da Educação, 1989, 118 (canto IV, est. 94, v. 1).

63. Sigo a informação carreada por Hélio ALVES: «Alguns textos clássicos coincidem nos termos com que o velho do Restelo teoriza acerca da incidência semântico-pragmática da retórica demonstrativa. Como a célebre personagem acaba por dizer, o louvor, contaminado pelos procedimentos do género deliberativo ou político, obtém-se pela vizinhança contrastante em relação aos termos do vitupério, vizinhança essa que está na sua essência paradoxal denunciar. Platão aborda desta maneira os qualificativos laudatórios em mais do que uma instância. Aristóteles mostra como no discurso epidíctico-deliberativo, o homem designado nele, por exemplo, de «animoso» ou «valente», é de facto arrogante ou temerário. A relação directa estabelecida entre uma situação ético-política concreta, claramente repreensível, e a modulação dos epítetos exercida pelos responsáveis desta, aparece desde Tucídides, historiador retórico traduzido para o castelhano bem antes de Camões ter terminado *Os Lusíadas*.» (*Camões, Corte-Real e o sistema da epopeia quincentista*, 517).

64. Luís de Camões, *Os Lusíadas* (Leitura, prefácio e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Apresentação de Aníbal Pinto de Castro), Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa/Ministério da Educação, 1989, 215 (canto VIII, est. 74, v. 1).

«minha grão verdade»⁶⁵, «fácil é a verdade d' entender-se»⁶⁶. Naquelas oitavas, encandeiam a «segurança» do orador, a «abastança» das palavras, a «autoridade» encenada⁶⁷; pouco antes, todavia, fica dito o que o Gama «bem sabia»⁶⁸ – e de que a «razão [...] provada»⁶⁹ constitui ocultação. Claro, será lícito identificar nesse desempenho um pragmatismo adequado à «vil malícia»⁷⁰, à «má tenção dos Mouros»⁷¹. Mas tenhamos em conta que o pragmatismo, n' *Os Lusíadas*, acaba conotado com o desconcerto terreno: o êxito conseguido forjando uma verdade que o não é integralmente; a liberdade comprada, porque o ouro tudo verga («mas não sem cor, contudo, de virtude!»⁷²), são aspectos da mesma realidade, esconsos sombrios da «pousada dos humanos»⁷³, onde a pureza solar sofre condenação ao fracasso.

Para esta fogueira deita achas a comédia *Aulegrafia*, acentuando, ao perspectivar o problema, o factor tempo – «corredor [...] como ondas do mar, cousas recolhe a ele e outras lança fora, e quem lhe erra os azos e ocasiões perde a sação»⁷⁴. Numa cena que urge confrontar com as que de entrada citámos, duas personagens dialogam. Artur, o desenganado, afirma: «assentai ã cousa, cada vez os homens sabem mais. Não vos abafem velhos com vos dizerem: no meu bom tempo era um Rei tal, os senhores tais, os galantes faziam e aconteciam. Tudo são patranhas, ninguém me fale aravia, sabem mais os dezasseis anos d'agora que os sessenta dos passados.» Germínio, que acumula (e não será despiciendo) traços de galante tonto e de sisudo pensador, refuta: «Já essa opinião é pior, e assi coramos nossas faltas em tudo. O ganhar dinheiro com dinheiro chamava-se onzena, de que os passados faziam carantonhas, agora está tanto em uso e costume e a maldade os facilitou de tal maneira que o permite entre si e chamais-lhe câmbio, mas o bom disto Deus o aprove»⁷⁵. Não se vislumbra aqui a concepção horaciana de um perpétuo ciclo de vida das palavras, pois a dança dos nomes não é tomada como mero espelho de uma natural condição histórica da linguagem (de um ângulo neutro, susceptível de pacífica verificação); acusa-se, sim, o desgaste de valores como causa desse trânsito. Novas designações camuflam velhos vícios: tal a leitura que, em litígio com a glorificação historicista da actualidade, prevalece. Mas tudo indica que na tensão entre o passado (revogado ou aplaudido como símbolo de ordem) e o presente (admirado ou sinónimo de «maldade», porque converte em moda o que a tradição reprova) se traduz a iminência da derrota da razão e do triunfo da opinião: «aos homens nunca lhes faltam razões, a razão si.»⁷⁶.

Vasconcelos, como Camões, descrê da verdade humana, *maxime* na sua manifestação discursiva. Nem um nem outro, porém, abraça uma atitude de relativismo: se ambos desvendam implacavelmente aquela falta, é que não abdicam de ver, «como de alto assento,/o baxo trato humano embaraçado»⁷⁷. Compreende-se, pois, que a demanda se alargue a uma escala metafísica: a verdade não habita os homens; acha-se numa instância transcendente?

65. *Os Lusíadas*, 215 (canto VIII, est. 75, v. 1).

66. *Os Lusíadas*, 215 (canto VIII, est. 75, v. 8).

67. *Os Lusíadas*, 216 (canto VIII, est. 76, vv. 1, 5 e 6).

68. *Os Lusíadas*, 211 (canto VIII, est. 57, v. 1).

69. *Os Lusíadas*, 215 (canto VIII, est. 75, v. 6).

70. *Os Lusíadas*, 219 (canto VIII, est. 90, v. 6).

71. *Os Lusíadas*, 217 (canto VIII, est. 80, v. 7).

72. *Os Lusíadas*, 221 (canto VIII, est. 99, v. 8).

73. *Os Lusíadas*, 269 (canto X, est. 91, v. 1).

74. *Comédia Aulegrafia*, f. 162v.

75. *Comédia Aulegrafia*, f. 79.

76. *Comédia Aulegrafia*, f. 110.

77. Luís de Camões, *Os Lusíadas* (Leitura, prefácio e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Apresentação de Aníbal Pinto de Castro), Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa/Ministério da Educação, 1989, 269 (canto VI, est. 99, vv. 3-4).

Em vários momentos, a comédia de Vasconcelos insinua um vazio ou um silêncio perturbantes. Aulegrafia professa a verdade, mas quem lê tem no texto informação sobeja para aquilatar da manha da alcoviteira quando perora afectando um *pathos* sincero: «Não vos fiais vós de mim? Eu não sou de ãas que vendem suas amigas por fazerem por seus amigos; não falaria por homem de que não soubesse certo que anda em boa tenção, por cousa desta vida, porque, senhora, o que não queria que me fizessem não hei-de fazê-lo. Medo haveria de Deus»⁷⁸. Ora, esse castigo nunca vem e a sua ausência nada terá de gratuito: do caos do mundo («agora tudo é trevas e confusão»)⁷⁹, Deus parece que se esquece⁸⁰.

À época da redacção de *Aulegrafia*, a confiança no livre arbítrio, racionalmente orientado, perdera o fulgor que, na euforia da *renovatio*, Giovanni Pico della Mirandola lhe havia conferido. Pico reivindicava com entusiasmo a excepcionalidade do «magnum miraculum», a quem era outorgado, de acordo com as acções cometidas e as escolhas realizadas, elevar-se ou cair: «O summam Dei patris liberalitatem, summam et admirandam hominis foelicitatem! Cui datum id habere quod oportat, id esse quod velit»⁸¹. Na *Oratio de hominis dignitate* (1486), esta crença na liberdade de decisão é vigorosa, rasurando medos da fortuna, do destino, de malévolas estrelas. Optimismo comovente, o de Giovanni Pico – e tanto mais quanto brotou num contexto heterogéneo que o não deixaria durar muito nem lhe concederia herdeiros. Poucas décadas mais tarde, Pietro Pomponazzi, *v.g.*, restringiria a fórmula cara ao humanista florentino⁸², vendo no homem um «miraculum in natura», à mercê de energias superiores – e não hesitaria em dizê-lo «ludus deorum», afinal⁸³.

Ainda uma personagem advoga, em *Aulegrafia*, que «o sabedor domina as estrelas»⁸⁴. É credo batido, no entanto, pela reiterada assunção da pequenez humana, que nada sabe nem pode («ninguém vai por onde quer senão por onde o levam»)⁸⁵, e à qual resta acatar o magistério da Igreja e aguardar a misteriosa graça divina⁸⁶. Com todas as letras, uma figura declara: «eu rio-me da fortuna e dos seus fados, acho isto para mim, que nosso bem nós o granjeamos cá humanamente sem tratar da Providência Divina, em que cruzo o juízo e me aferro com a Igreja, e cá pelo meu

78. *Comedia Aulegrafia*, f. 34.

79. *Comedia Aulegrafia*, f. 126.

80. Importa lembrar o soneto camoniano «Correm turvas as águas deste rio» (Luís de CAMÕES, *Rimas* (Texto estabelecido, revisto e prefaciado por Álvaro Júlio da Costa Pimpão), Coimbra, Atlântida, 1973, 168), onde, tratando do «desvario» (mais que «regimento») do mundo, se diz: «Tem o tempo sua ordem já sabida;/o mundo não; mas anda tão confuso,/que parece que dele Deus se esquece.//Casos, opiniões, natura e uso/fazem que nos pareça desta vida/que não há nela mais que o que parece.» Esta é, aliás, uma reflexão nevrálgica, a relacionar com a que se desenvolve em composições como «Verdade, Amor, Razão, Merecimento» (*Rimas*, 199).

81. Giovanni PICO DELLA MIRANDOLA, *Discorso sulla Dignità dell'Uomo* (Edizione con texto latino a fronte a cura di Giuseppe Tognon, prefazione di Eugenio Garin), 8ª reimp., Brescia, La Scuola, 1999, 6.

82. Não por nascimento, pois Giovanni Pico veio ao mundo no castelo de seus pais, os Condes de Mirandola e Concordia. Florença tornou-se, porém, cedo, sua eleita pátria espiritual.

83. *Ap.* Eugenio GARIN, *O Zodíaco da Vida. A polémica sobre a astrologia do século XIV ao século XVI*. Lisboa, Editorial Estampa, 1988, 118.

84. *Comedia Aulegrafia*, f. 45v.

85. *Comedia Aulegrafia*, f. 86.

86. Cumpre lembrar que, em passos de *Aulegrafia*, se valoriza o uso do livre arbítrio. Por exemplo, Dinardo afirma: «Por isso siso e regra infalível é entregar à vontade de Deus. Ter o cuidado em cipilhar a alma, conforme ao que manda a Lei que professamos. Tomar o leme do honesto trabalho, e deixar o cuidado da viagem a quem tem a carga e manda a nau.» Artur de imediato acrescenta: «Fazer todavia cada um o que pode por sua parte, para que Deus o ajude.» (*Comedia Aulegrafia*, f. 168). É relevante a distinção de vozes, mas não o é menos o cuidado de juntar um e outro modos de ver. Do melindre do problema, não se duvida, especialmente face às posições doutrinárias desenvolvidas por Calvino e Lutero, e importa integrar o tratamento da questão da graça divina e do seu mistério no contexto tridentino ou pós-tridentino que seria o do autor. Tenhamos presente que foi em resposta às teses protestantes, que destacavam o conceito de predestinação e vincavam a imponderabilidade do dom da graça, que a Igreja católica procurou harmonizar esta noção com o valor das disposições individuais (Ver Arnold HAUSER, *Maneirismo. A crise da renascença e o surgimento da arte moderna*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1976, 55-57).

leigal, tudo cuida que vai em acertar ou errar o alvo de nossa sorte»⁸⁷. Flui, esta tirada, sem que outras a anulem. Entre o mundo imanente e o transcendente, um fosso se interpõe – e a perviência do maniqueísmo gnóstico, que Hans Blumenberg detectou na cultura da idade moderna⁸⁸, ou que Maria Vitalina Leal de Matos pôde rastrear no canto camoniano⁸⁹, não menos espregueira aqui.

Um mundo a alterar-se, em desconcerto, onde o homem espera mas não vê Deus; um mundo de falsidade, onde campeia a desonesta dissimulação – tal o que esta comédia nos leva a contemplar. Cumpre inquirir: *Aulegrafia* será, também ela, obra dissimulada?

Em jeito de parêntesis: haverá motivos para supor que a fortuna deste texto exemplifica aquilo que se apelida, à minguia de melhores e substanciais razões, ironias da história. Inédita durante décadas, *Aulegrafia* saiu dos prelos no ano exacto (1619) em que, após sucessivos adiamentos, Filipe II visitou Portugal. Nesse ambiente (ou no âmbito da dinastia filipina), facilmente se ergueria uma interpretação politizada da obra. Com efeito, as personagens castelhanas diagnosticam uma crispação latente entre os reinos da Península e adiantam (assim soaria) uma profecia certa: «Castilla, se le entojasse, que tiene en Portugal un almorço»⁹⁰. Mais: algumas menções ao «rei», em termos prototípicos, enaltecem a função que lhe está consignada, pelo que, sem figurar como personagem, o rei vale como sombra querida, e não é necessária uma hermenêutica muito arguta para concluir que se expressa na comédia uma dolorosa carência de boa direcção soberana. No início de Seiscentos, esta era flama acesa⁹¹. Não esqueçamos a alegação nostálgica com que, já no preâmbulo de *Ulysippo*, em 1618, se justificava a edição de *Aulegrafia*: «Que como o seu argumento é dos amores do paço, quando neste Reino o havia, a decência e honestidade com que eles se tratavam naquele tempo não deixou que tachar aos discontentadiços deste, ficando muito que imitar e aprender aos galantes»⁹². E em 1619, ao publicar a sua *Corte na aldeia*, *memento* de lusas qualidades (na história, na língua, na cultura, *i.e.*, em territórios de magna irradiação simbólica)⁹³, Rodrigues Lobo não só confessou, a D. Duarte de Bragança, «saudades» da «dourada idade dos portugueses»⁹⁴, como, nas voltas do diálogo, aproveitou ensejos para acarear o passado honroso e um presente em declínio⁹⁵...

87. *Comedia Aulegrafia*, f. 24.

88. Hans BLUMENBERG, *The legitimacy of the Modern Age* (Translated by Robert M. Wallace), 7ª reimpr., Cambridge, Massachusetts and London, The MIT Press, 1999. Reflecta-se sobre afirmações como a seguinte: «For our present purposes the essential fact is that the later Augustine, the theologian of original sin and predestination, was to become the most important source and authority for the theological speculation of the later Middle Ages. The Gnosticism that had not been overcome but only transposed returns in the form of the «hidden God» and His inconceivable absolute sovereignty. It was with this that the self-assertion of reason had to deal.» (135).

89. Maria Vitalina Leal de MATOS, «O tempo na poesia camoniana», em *Ler e Escrever. Ensaios*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, 79-96.

90. *Comedia Aulegrafia*, f. 124v.

91. Ver Fernando BOUZA ÁLVAREZ, *Portugal no tempo dos Filipes. Política, Cultura, Representações (1580-1668)*. Prefácio de António Manuel Hespanha. Tradução de Ângela Barreto Xavier e Pedro Cardim, Lisboa, Cosmos, 2000; Jacobo SANZ HERMIDA, «Un viaje conflictivo: relaciones de sucesos para *La jornada del Rey N. S. Don Felipe III deste nombre, al Reyno de Portugal, Península*. *Revista de Estudos Ibéricos [Entre Portugal e Espanha. Relações Culturais (séculos XV-XVIII)*. In honorem José Adriano de Freitas Carvalho, nº 0 (2003), 289-319.

92. «Advertência ao Leitor» (anónima), em *Comedia Ulysippo de Iorge Ferreira de Vasconcellos. Nesta Segunda impressão apurada, & correctã de algũs erros da primeira*, Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1618.

93. Ver Adrien ROÏG, «Corte na Aldeia (La Cour au Village) de Francisco Rodrigues Lobo (1619): rupture, regrets et espoirs au Portugal», em *Tourments, Doutes et Ruptures dans l'Europe des XVIe et XVIIe siècles. Actes du Colloque organisé par l'Université de Nancy II, 25-27 novembre 1993*, Paris, Honoré Champion, 137-145.

94. Francisco Rodrigues LOBO, *Corte na aldeia* (Introdução, Notas e Fixação do texto de José Adriano de Carvalho), Lisboa, Presença, 1991, 51. A este propósito, veja-se a leitura proposta pelo editor na «Introdução» (33-42) e repare-se com especial cuidado no Diálogo XIV («Da criação da Corte»).

95. Maria Vitalina Leal de Matos desenvolve a este respeito uma reflexão sobre o que designa como «equivoco da cor-

Neste quadro, a recepção da obra poderá ter beneficiado de atractivos suplementares, mas disso não há ecos peremptórios: enunciamos uma hipótese que não estamos habilitados a cimentar. Centremo-nos, então, no texto de *Aulegrafia*: a última comédia de Jorge Ferreira de Vasconcelos, escrita «cygnea voce»⁹⁶, sem o eudemonismo que vibra na estóica e evangélica conciliação de *Eufrosina* e que na rota de *Ulysippo* se vai esboroando; ácida como não é timbre de uma comédia; estranha e densa, capaz de suportar – porque a estimula – uma leitura que nela capte uma dimensão alegórica e apure o «rascunho da vida cortesã» que, além do título, o Prólogo, alvissareiro, promete, ou o «largo discurso da cortesania vulgar» que no epílogo se alardeia.

É mínima, a intriga: acirrada pela alcoviteira («a mesma alfândega dos alvitres do Paço»)⁹⁷, Filomela afasta o seu amador Grásidel de Abreu, a quem sem fundamento acusa de traição, e aceita a corte de Germínio Soares, pretendente leviano que, para desconsolo de Grásidel, com ela contrai matrimónio, mais por pressão feminina do que por inequívoca comunhão de afectos. De vãos amores se trata, pois, sempre na órbita do paço: frases como «vou ao paço», «venho do paço», «falei na portaria», se esboçam a movimentação das personagens naquele universo, frisam, por outro lado, que no núcleo deste nunca se chega a penetrar. Pouco, para uma *Aulegrafia*? Todavia, previne Momo, no intróito, endereçando um repto ao público: «fazei conta que vos apresento um instrumento esférico, astrolábio, balestilha ou que mais quizerdes, por que podeis divisar os auges e epi ziclos dos planetas deste orbe palenciano»⁹⁸. Não se imagina uma instrução mais sugestiva: discreto «instrumento», *Aulegrafia* deve deixar «divisar» uma realidade vasta e complexa. Que pistas faculta?

De entre as comédias de Vasconcelos hoje acessíveis (*Eufrosina*, *Ulysippo*, *Aulegrafia*), só a derradeira contém, com tão grande frequência e acuidade, um tipo de comparação: o que relaciona a vida amorosa com a vida áulica, o poder de Eros com o poder político. Não é uma correspondência ténue ou exígua. Como incisivas guias, disseminadas do princípio ao fim da obra, distribuem-se, «a plumo»⁹⁹, passos deste jaez: «mulheres e príncipes, só vontade os obriga, e fora dela, nada as penhora, e as culpadas isentam-se mais de quem são devedores»¹⁰⁰; «estas senhoras são como príncipes, não admitem senão privados, e oxalá chegasse eu a quererem enganar-me»¹⁰¹; «estas, são como príncipes, não lhe lembram os ausentes»¹⁰², «está claro e não se nega, antes todos confessamos serem vossas mercês princesas nossas, e nós não pouco satisfeitos com isso»¹⁰³; «as injúrias dos que nos mandam, hão-se de dissimular, como as cousas dos príncipes, senti-las e calá-las, que o sábio tem a língua no coração, e pois a dama é senhora dele, tudo se lhe deve sofrer»¹⁰⁴.

Comparam-se as figuras femininas e seu «ânimo real»¹⁰⁵ com reis ou imperadores («sou como Alexandre» – orgulha-se *Aulegrafia*)¹⁰⁶; aos amadores pertence «o estado dos privados»¹⁰⁷, e são

tesia», procurando entender «por que motivo Rodrigues Lobo toma a corte como modelo justamente quando não há corte em Portugal. Quando é patente a inadequação do modelo à situação concreta.» (Maria Vitalina Leal de MATOS, «A Corte na Aldeia entre o maneirismo e o barroco», *Românica*, 6 (1997) 61).

96. «Advertência ao Leitor» (anónima), em *Comedia Ulysippo de Jorge Ferreira de Vasconcellos*.

97. *Comedia Aulegrafia*, f. 46.

98. *Comedia Aulegrafia*, fls. 5v-6.

99. *Comedia Aulegrafia*, f. 108v.

100. *Comedia Aulegrafia*, f. 16.

101. *Comedia Aulegrafia*, f. 94.

102. *Comedia Aulegrafia*, f. 36.

103. *Comedia Aulegrafia*, f. 108v.

104. *Comedia Aulegrafia*, f. 146v.

105. *Comedia Aulegrafia*, f. 108.

106. *Comedia Aulegrafia*, f. 49.

107. *Comedia Aulegrafia*, f. 149.

equiparados a validos ou servidores. A proporção gizada entre o plano amoroso e o político refulge: «o mais certo desta vida áulica» (sentencia Dinardo, sobre o desaire passional do amigo), «é levarem uns o galardão dos outros, donde há muitos queixosos e poucos contentes»¹⁰⁸. Quer dizer: a injustiça amorosa patenteada na fábula representará a injustiça política e social que uma caudalosa tradição anti-áulica classificava como pena maior do «negro medrar»¹⁰⁹ ou do «fadairo do Paço»¹¹⁰. E é nessa tradição cultural e literária que a *Comédia Aulegrafia* habilmente entronca.

Vasconcelos ostentou o seu conhecimento das leis do «estilo cómico moderno»¹¹¹, obediente ao padrão da «comédia nova», que preferia no elenco «gente não poderosa» e tendia a excluir senhores de alta estirpe ou cabeças coroadas¹¹². Em conformidade, só numa cena de *Aulegrafia* (II, acto IV) intervêm fidalgos; figuras régias, nenhuma: o «rascunho da vida cortesã» é preenchido por elementos secundários desse xadrez e desenrola-se na sua franja. Ora, se na comédia não entra, como personagem, aquela a que em qualquer paço competiria posição axial, acerca do ofício de rei disserta-se com vagar...

Nebuloso é o saldo dessas reflexões: em deambulação filosófica, os criados concordam, «sondando as alturas da mísera vida humana, que ninguém a passa livre, nem mesmo o rei»¹¹³; numa troca de opiniões, os amos exaltam a leal união entre o rei português e seus súbditos, mas logo vão acenando ao custo da justiça ou da graça num sistema inquinado¹¹⁴ em que os despachos tardam e os requerimentos naufragam num labiríntico périplo burocrático. Armam-se paradoxos e problemas: entre esplendores e eclipses, a visão do rei oscila. Nesse balanço, porém, reserva-se espaço para elogiar a «paciência»¹¹⁵ imprescindível ao soberano, e acarinha-se um pacto ideal: «nesta parte muito bem estou com o português, que não reconheçam senhorio senão a seu Rei, ao qual é dividido o amor, servidão e lealdade que lhe temos sobre todas as nações: porque nos cria nas abas como filhos, com os quais reparte o seu património como que o não tivesse salvo para no-lo dar. E assi por sua real humanidade somos livres e realengos, e os que podem arrimar-se a sua sombra não tem mais que desejar»¹¹⁶. Nada há de supérfluo no benigno perfil régio esquisado: por contraste, a alcoviteira (a quem, para lá da comparação com Alexandre e de recriminações de tirania, se atribui supremacia de «sátrapa»¹¹⁷ ou de desembargadora nas lides de Cupido¹¹⁸)

108. *Comedia Aulegrafia*, fls. 174v-175.

109. *Comedia Aulegrafia*, f. 13v.

110. *Comedia Aulegrafia*, f. 34.

111. *Comedia Aulegrafia*, f. 5v.

112. *Comedia Ulyssippo de Iorge Ferreira de Vasconcellos*, fls. 3-3v.

113. *Comedia Aulegrafia*, fls. 10v-11.

114. Repare-se num trecho do diálogo desenvolvido pelas figuras de Artur e Dinardo: «*Din.*: Logo não sois de ganir após promessas contrafeitas? E com raiva como cachorro que rói osso (porque não lhe acha carne) escaramuçais em emendar a vida do Rei. *Art.*: Escusada cousa, hei por desnecessário açoutar Príncipes em público do que em secreto lhes dessimularia, e um mau excesso. *Din.*: E em que vos fundais nisso, que eles também erram, e seus erros chegam ao vivo? *Art.*: Em saber tomar o pulso aos planetas errantes, porque compreendo o ojeito de suas influências, os quais prossuponde que necessidade os pode compadecer, mas por honra não; cobiça os sabe pairar, e espirito livre nunca. *Din.*: E esse conhecimento, se mostra maus temporais, dá-vos pena. *Art.*: Aí me calo. Paixão que não tem outro furo, salvo bebê-la ou vertê-la, nunca lhe agasalho os receios d'ante mão. Corto assi as cabeças a um monstruoso trabalho segundo Hércules.» (*Comedia Aulegrafia*, fls. 157-157v).

115. *Comedia Aulegrafia*, f. 11.

116. Em abono da verdade (e para que se note a tensão entre modelos e práticas), importa recordar a continuação desta tirada: «Mas para vir a isto não se escusam meios, por o que o homem discreto há-se de vestir com o tempo, e o viver muito mais, dessimular enquanto não vê a sua, e como tiver asas, que lhe consento que seja outro Perseu sobre o cavalo pegáseo [...]» (*Comedia Aulegrafia*, fls. 158-158v).

117. *Comedia Aulegrafia*, f. 150.

118. *Aulegrafia* compara-se a Alexandre e César, e é comparada a um letrado ou um funcionário administrativo («sabe mais cautelas que um legista», «todas lá registam com ela seus negócios, toma os portos a quantos graças se apontam nos

ganha óbvio carácter de anti-modelo político. E quer se analise a personagem Aulegrafia como alegoria do paço (pelo sentido dos seus actos e falas, manancial de erro e decepção), quer se avalie, enquanto impiedosa malha de fingimentos e frustrações, a *Comédia Aulegrafia* – de um ângulo ou de outro, ou em mútuo reforço –, avulta a disforia com que, através da representação da terceira e do pequeno mundo por ela governado, se projecta uma inquietante imagem do universo áulico.

Baldesar Castiglione arquitectara o *Libro del Cortegiano* (1528), para, contra o tempo e a morte, preservar, não já sem brechas, um arquétipo de harmonia, «come un ritratto di pittura»¹¹⁹. Vasconcelos, ao propor «u_a espécie de cortesão ou cortesã» com a sua «pintura que fala»¹²⁰, coloca-se noutra esteira. Há que indagar da eventual influência do *Ragionamento delle corti*, «de molde» desde 1538, mas seguramente num ponto *Aulegrafia* e o diálogo de Aretino¹²¹ coincidem: personificando a corte («ella»), o autor italiano compôs um violento ataque («Non saria già viltà dire che chi dubita de la Corte ponga mente al suo nome, che per essere in genere feminino dinota l'avarò e l'ingrato di sí fatto sesso»)122; o tipo da alcoviteira foi, para Vasconcelos, cerne de um fresco satírico do paço, plasmado no trilho de mestres como Enea Silvio Piccolomini¹²³ ou seus sequazes (Pietro Aretino¹²⁴, André de Resende¹²⁵, Fr. Antonio de Guevara¹²⁶, Cristóbal de Castillejo¹²⁷), que vinham, no decurso de Quinhentos, formando legião¹²⁸.

Discorrer sobre a corte, e em clave de vitupério, seria então gesto aliciante, como se depreende do intróito de Castillejo¹²⁹ ou se deduz de *Aulica vita, et opposita bic vita privata: a diversis, tum*

livros de Cupido» – *Comedia Aulegrafia*, f. 29v – «tombo das antiguidades do Paço», «é forçado pagar-lhe ancoragem quem surge neste porto» – f. 46v). Esta série de comparações afigura-se tanto mais significativa quanto se sabe a desconfiança (quando não rasgada aversão) que na obra de Vasconcelos se nutre pelos letrados – vistos como concorrentes da aristocracia cavaleiresca e como factores de perturbação de uma hierarquia fortemente enraizada. Uma outra ordem do mundo e do estado se afirmava: não já decidida pelo poder das armas, mas pela influência das leis escritas – e da subtileza (perigosa, segundo este autor) da sua feitura, leitura e aplicação.

Sobre a tensão entre armas e letras, vejam-se os exemplos recenseados por Diogo Ramada CURTO em *A cultura política em Portugal (1578-1642). Comportamentos, ritos e negócios*. Vol. 2, Tese de doutoramento em Sociologia Histórica apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1994 (policopiada), 424 e segs..

119. Baldesar CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano* (A cura di Walter Barberis). Torino, Einaudi, 1998, 7. Ver Carlo OSSOLA, *Dal «Cortegiano» all'«uomo di mondo»*. *Storia di un libro e di un modello sociale*, Torino, Giulio Einaudi, 1987.

120. *Comedia Aulegrafia*, fls. 5-5v.

121. Pietro ARETINO, *Ragionamento delle corti* (A cura di Fulvio Pevere), Milano, Mursia, 1995. A propósito da divulgação de obras de Aretino na Península Ibérica, veja-se o trabalho de Ana VIAN HERRERO, «El legado de la *Celestina* en el Aretino español: Fernán Xuárez y su *Colloquio de las Damas*», em Ignacio ARELLANO y Jesús M. USUNÁRIZ (eds.), *El mundo social de la Celestina. Actas del Congreso Internacional, Universidad de Navarra, junio, 2001*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2003, 323-354.

122. Pietro ARETINO, *Ragionamento delle corti*, ed. cit., 111.

123. Tinha larga fama, a obra de Enea PICCOLOMINI, *De Curialium Miseriis Epistola* (escrita c. 1444; editada pela primeira vez em 1473). Sinal dessa celebridade, pode dá-lo a realização de uma edição da versão castelhana, em Portugal e pelo mesmo editor – João de Barreira – que imprimiu textos de Vasconcelos: *Tractado de la miseria de los Cortesanos, que escrivio el Papa Pio, ante q fuesse summo Pôitifice, a un Cavallero amigo suyo*, Coimbra, Juan de Barrera, 1563.

124. Pietro ARETINO, *Ragionamento delle corti*, ed. cit.

125. André de RESENDE, *On court life* (edited and translated by John R. C. Martyn), Bern, Peter Lang, 1990.

126. Requerem destaque o *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (Edición de Asunción Rallo), Madrid, Cátedra, 1984, originalmente dedicado a D. João III de Portugal e impresso em 1539; o *Libro llamado aviso de privados y doctrina d[e] cortesanos*, Anvers, Martín Nucio, 1545.

127. Cristóbal de CASTILLEJO, *Obras* (Prólogo y notas de J. Domínguez Bordona), vol. III, Madrid, Espasa-Calpe, 1958.

128. Ver Aldo SCAGLIONE, *Knights at Court. Courtliness, Chivalry, & Courtesy from Ottonian Germany to the Italian Renaissance*, Berkely, Los Angeles, Oxford, University of California Press, 1991, 248-276; Antonio ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, «Corte y cortesanos en la monarquía de España», em *Educare il corpo educare la parola nella trattatistica del Rinascimento* (A cura di Giorgio Patrizi e Amedeo Quondam), Roma, Bulzoni Editore, 1998, 297-365.

129. Na dedicatória da *Aula de Cortesanos*, justifica-se a elaboração da obra nos seguintes termos: «Días ha que v. m. me

veteribus, tum recentioribus autoribus luculenter descripta, & in hoc Enchiridion collecta, atque nunc denuo in lucem edita, ab Henrico Petreo Herdesiano (1576) – compilação cuja abrangência (dos Antigos aos modernos) provava a intemporalidade deste filão¹³⁰. Pois bem, sem exagero, de tudo isso Jorge Ferreira estava a par: quando, no acto V de *Aulegrafia*, a atenção incide sobre o serviço d'el Rei (numa transferência que ratifica a aproximação das esferas amorosa e política), citam-se peritos no exame da vida áulica; «um doutrinal de cortesãos»¹³¹ equivale a um discurso afinado pelo *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*; à «má novidade desta cousa a que chamais corte», ligam-se, num salto lesto, as «lições de Job»¹³².

Presumivelmente por critérios de decoro, Vasconcelos não deu relevo a pormenores naturalistas, esmiuçados por Piccolomini e muitos outros, cujos textos, arrolando misérias do quotidiano pação, descrevem torturas dos sentidos (má comida, cheiros fétidos, tremendos desconfortos...). Em *Aulegrafia*, a tónica recai na injustiça e na dissimulação: anti-valores, opostos à ordem e à verdade, são os que ali singram. E é essa vitória, feita «vente e palpável»¹³³ sobremaneira pela trama amorosa, que se oferece como um aviso, revestido de um *pathos* ímpar na tradição dramática portuguesa.

Importa recordar que temática anti-áulica havia sido já glosada no teatro. Para o paço fizera Gil Vicente convergir a sua *Romagem de Agravados*, além de, em múltiplos autos (*Farsa dos Almoçreves*, *Clérigo da Beira*, *Festa*), ter semeado duras notas sobre a vida cortesã; do paço, como «tesouro de maldades»¹³⁴, ocupara-se Chiado, na *Prática de Oito Feguras*¹³⁵. Se não todas, algumas destas peças constariam do horizonte de Vasconcelos, e *Aulegrafia* ganha em ser inserida nessa cadeia actuante na memória do seu criador¹³⁶.

Nítida é a partilha de uma linguagem tópica de comentário sobre a vida áulica: reencontramos na comédia de Jorge Ferreira queixas como as que a Verdade debita no *Auto da Festa*¹³⁷; o descontentamento de Paiva, moço na *Prática de Oito Feguras*, repete-se na conversa dos criados de

encomendo scribiese por amor suyo en metro castellano alguna cosa de la vida y miserias de palacio, a exemplo de algunos que en latín han hecho lo mismo; como fue Eneas Silvio y Enriquo Huteno, alemán, y otros, por ventura, que yo no sé.» (Cristóbal de CASTILLEJO, *Obras*. Prólogo y notas de J. Domínguez Bordona. vol. III, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, 43).

130. Um inventário deste florilégio pode achar-se num estudo de Odette Sauvage (Louise SIGÉE, *Dialogue de deux jeunes filles sur la vie de cour et la vie de retraite* (1552). (Présenté, traduit et annoté par Odette Sauvage), Paris, Fondation Calouste Gulbenkian/Presses Universitaires de France, 1970, 36, n. 72). Sobre as raízes antigas e a pervivência medieval da tradição anti-áulica, veja-se o estudo de Pauline M. SMITH, *The anti-courtier trend in sixteenth century french literature*, Genève, Librairie Droz, 1966, 13-54.

131. *Comedia Aulegrafia*, f. 161v.

132. *Comedia Aulegrafia*, f. 162.

133. *Comedia Aulegrafia*, f. 5.

134. António Ribeiro CHIADO, *Teatro (Autos e Prática)* (Organização, fixação do texto e notas por Cleonice Berardinelli e Ronaldo Menegaz), Porto, Lello & Irmão, 1994, 288.

135. No Index de 1551, foram proibidos sete autos, dois quais se intitulariam *Aderência do Paço* e *Vida do Paço* (*Índices dos Livros Proibidos em Portugal no Século XVI*, 175). A identificação concreta destes textos desconhece-se, mas é lícito conjecturá-la. Osório Mateus, partindo de um alvitre deixado por Braamcamp Freire, sustentou, entre outras, a hipótese de um dos textos (*Aderência do Paço*) ser *Romagem de Agravados*, e o outro (*Vida do Paço*) a obra conhecida como *Prática de oito figuras*, de Chiado (Ver Osório MATEUS, «O título roubado», em *De teatro e outras escritas*, Lisboa, Quimera/Centro de Estudos de Teatro, 2002, 253-257).

136. Abertamente, uma das personagens inclui, entre leituras favoritas, «as trovas de Maria Parda», aliás sabidas «de cor». E é possível reconhecer alusões à *Farsa de Inês Pereira* na citação, em pleno diálogo feminino, do provérbio «Mais quero asno que me leve, etc.», ou ao *Auto da Mofina Mendes*, na evocação desta personagem e da sua desdita, ou à *Farsa Quem tem farelos*, na bizarra referência ao «ladrido de los perros» que impediriam a boa comunicação entre amante e amada durante uma serenata (*Comedia Aulegrafia*, fls. 12, 32v, 52, 72v, respectivamente). Quanto a Chiado, é objecto de louvor, num passo de *Aulegrafia* em que se discute acerca de questões poéticas (f. 126v).

137. Ver *Festa in Gil VICENTE, Todas as Obras* (CD-Rom). Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses/Centro de Estudos de Teatro, 2001.

Aulegrafia. Mas no *Auto da Festa* o atrito entre a rectidão da Verdade e a insídia da mentira suspen- de-se na chacota final, em que as personagens (Verdade inclusa) se unem numa despedida alegre. E na *Prática de Oito Feguras*, apesar de cientes da «doce ponçonha/[...] que todos [...] cega»¹³⁸, os convivas aliam-se na vontade de «ir ao serão», naquele afã desajeitado e jovial que encerra a obra. Ora, é esse golpe de asa que *Aulegrafia* não possui.

A clivagem que separa esta comédia da *Romagem de Agravados* revela-o ainda melhor. Sem dúvida, entre um frei Paço como o que Gil Vicente inventa e uma personagem como Aulegrafia, há afinidades: Frei Paço, «favor e desfavor»¹³⁹, corporiza a hipocrisia, e todos anseiam dele muito, debalde, já que colhem «palavrinhas de ventos»¹⁴⁰, única moeda cunhada na «escola sebilária»¹⁴¹; a alcoviteira pauta-se por este figurino. Semelhantes (até pelo teor dos seus nomes diáfanos), frei Paço e Aulegrafia gozam, porém, de estatuto diverso. É que, na *Romagem*, apartam-se dois tempos, dois mundos: um, fabuloso, em que frei Paço, «assentado [numa] cadeira»¹⁴², rege a seu bel-prazer, alimentando agravos; outro, em que à ficção se sucede o panegírico – mitificador – do soberano real. Então as figuras abandonam a sua *persona* de romeiros deprecantes e frei Paço dissolve a *pose*: em uníssono, irmanam-se no louvor dos monarcas – D. João III e D. Catarina – e da natividade que o auto comemora¹⁴³. A ordem regressa e à sátira segue-se o hino propiciatório de uma vida nova, integrada na hierarquia de que o rei, sendo vértice absoluto, constitui referência pacificadora¹⁴⁴.

Gil Vicente era um poeta de corte – e para a corte joanina preparou este auto. Outras coordenadas seriam as de Vasconcelos e do seu teatro. Não que estivesse à margem da estrutura palaciana e nela não procurasse mecénico amparo¹⁴⁵. Mas enquanto Gil Vicente distingue o que circunscreve como faz-de-conta (sem prejuízo da sua pertinência...) e o que destaca, sublimando, como a realidade envolvente, Vasconcelos não sobrepõe, ao mundo da ficção, outro, redentor; ao invés, constrói a fábula sem alternativa compensatória à mordacidade da crítica. Nesse universo, sob a alçada de Aulegrafia, lavra a confusão; e quando, perto do termo da comédia, assomam apre-

138. António Ribeiro CHIADO, *Teatro (Autos e Prática)*, 288.

139. Gil VICENTE, *Obras Completas*, f. 183v.

140. Gil VICENTE, *Obras Completas*, f. 183v.

141. Gil VICENTE, *Obras Completas*, f.185v.

142. Gil VICENTE, *Obras Completas*, f.184.

143. José Augusto Cardoso BERNARDES propõe uma interpretação distinta, evocando os versos que integram o discurso de frei Paço que precede a cantiga de remate («Agravos que não tem cura/procurai de os esquecer,/que impossível é vencer/batalha contra ventura/quem ventura não tiver»): «A celebração poderia ser lida como mais uma forma de superação lírica do desconcerto antes manifestado pela Sátira, sugestivamente operada em Maio, no ápice da Primavera regeneradora. Mas seria uma leitura forçada. O auto termina com a conclusão de Frei Paço de que os agravos são incuráveis, a celebração surge *ex abrupto* e, ao contrário do que sucede em outros autos, não é desta vez anunciada como elemento constitutivo ou pelo menos circunstância condicionante do conteúdo do auto.» (*Sátira e Lirismo. Modelos de síntese no teatro de Gil Vicente*, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1996, 393-394) Sem dúvida, afigura-se brusca a mudança de registo, e sem dúvida axiomático se apresenta o remate do discurso de frei Paço. Mas por isso mesmo a inclusão da cantiga sublimadora («agora», «porque a Rainha não diga/que somos homens de vento») pode funcionar como sobreposição de «muitas alegrias» aos «agravos e fantasias» anteriores: o tempo é de festa e maravilha.

144. Ver «A sátira da mudança: o peso da História e a leveza da Arte no teatro de Gil Vicente», em *Revisões de Gil Vicente*, Coimbra, Angelus Novus, 2003, 35-52.

145. A dado passo, numa cena com características particulares (única na medida em que a exuberante personagem que a protagoniza só ali aparece), desenrola-se um caloroso elogio ao Infante D. Luís. Aubrey F. G. BELL interpretou esse louvor como sinal de que Vasconcelos pretendia associar o Infante a esta obra, eventualmente dedicando-lha (Ver «Introdução», em Jorge Ferreira de VASCONCELLOS, *Comédia Eufrosina [...] Conforme a impressão de 1561*, Lisboa, Imprensa Nacional de Lisboa, 1919, XI). É hipótese convincente, atendendo à ligação que Jorge Ferreira cultivou com a família real, oferecendo ao rei (D. João III, D. Sebastião) ou ao príncipe (D. João) as suas obras, quer impressas quer manuscritas.

ciações sobre «mil cousas que enfadam» no Paço¹⁴⁶, em trechos indesmentivelmente vinculados à tradição anti-áulica, garante-se que no «lago da hidra» «os terceiros sopesam tudo de maneira que não sofrem nem leixam entrar tábua a merecimento e obrigação»¹⁴⁷. Um mesmo esquema, uma mesma lei sem lei conjugam analogicamente a vida amorosa e a vida cortesã; e, caixa de ressonâncias, a comédia impõe-se como espelho de um mundo ao qual não há como fugir.

Impressiona, em *Aulegrafia*, a experiência do engano e da decepção, que alastra sem poupar ninguém – excepto a alcoviteira. Como «desejos famintos do efeito»¹⁴⁸ ficam os sonhos, as metas ambicionadas segundo padrões de felicidade arreigados no imaginário da época: não há amores gratificantes, nem viagens venturosas para o Oriente, nem galardões nem riquezas, nem vidas mansamente retiradas como as que cantaram os clássicos. E talvez por isso impressione mais a irrisão que corrói a sabedoria de que o amator vencido tenta fazer tábua de salvação.

Vendo no seu fracasso o selo particular da ingratidão da corte e o rasto da severidade imensa do destino, Grasedel fala como um orador: «queiramos agora o que podemos, pois não podemos o que queríamos, e não invejemos a boa fortuna a quem a tem»¹⁴⁹. Dir-se-ia perfeito, este arrazoado, na concatenação de sensatos argumentos, idênticos àqueles que em *Eufrosina* apoiam o desenlace bonançoso, e quase um decalque de segmentos do petrarquiano *De Remediis Utriusque Fortunae*¹⁵⁰. Em *Aulegrafia*, porém, estas razões e a razão em que radicam, não vingam. Poderíamos trazer à colação dados dispersos que vão frisando esse colapso, no decurso da comédia («não vos fieis nos provérbios de Séneca nem nos remédios de Petrarca»¹⁵¹), mas, como quem fecha um círculo e retém amostras exemplares, cotejá-las-emos com a prédica da alcoviteira que começamos por recortar: a humildade do perdedor está, obviamente, nos antípodas do pragmatismo despuadorado da terceira, e é sintomático, porque antitético, o destino de um e outro discurso. Como? Na fala de Aulegrafia menosprezam-se e desafiam-se códigos e textos sapienciais; a eloquência do namorado condensa, em versão autêntica, pilares da moral estóica como a haviam propalado *autores* – Cícero, Séneca ou Petrarca. Provocatória rebeldia, num caso; apego a um *ethos* consabido e copiosamente aclamado, noutra. Ora, enquanto os ensinamentos da alcoviteira medram, o sermão virtuoso é rotulado, por vezes várias, de fachada vã.

Vozes várias... Dinardo, o amigo, que primeiro saúda e incentiva a metamorfose da necessidade em razão, interrompe com uma seta zombeteira o desafio solene de Grasedel: «Muito parece isso pregação de padecente. Lancemos o bastão com alça. Valeta et claudite»¹⁵². Bem entendido, a graça ameniza, como convinha numa comédia, a palinódia elegíaca. Mas tal viragem vem respaldar a ironia que por último inunda os âpartes dos criados, para quem tratar da ceia é «fal[ar] Séneca»¹⁵³ e cujo cepticismo fustiga equitativamente o acto de contrição de Grasedel e as asserções estoicizantes de

146. *Comedia Aulegrafia*, f. 158v.

147. *Comedia Aulegrafia*, fls. 158v-159.

148. *Comedia Aulegrafia*, f. 160v.

149. *Comedia Aulegrafia*, f. 178v.

150. Recorde-se que, além do texto original, latino, e da sua tradução para italiano, na Península Ibérica cedo foi difundida a versão castelhana preparada por Francisco de Madrid, profusamente reeditada por impressores diversos, como Jacobo Cromberger ou Juan Varela de Salamanca. No final de *Aulegrafia*, Vasconcelos cruza fragmentos distintos de *De Remediis*: detecta-se especialmente a imitação de expressões do diálogo LII do Livro I, «De amico unico e fideli», bem como do diálogo CIV do Livro II, «De virtutis inopia» (*Francisci PETRARCHAE Poetae Oratorisque Clarissimi de Remediis utriusque Fortunae Libri II. In quorum priore prospera fortuna refutatur: in posteriore vero adversa defenditur. iam denuo accuratius quam antea ab innumeris mendis repurgati & emendati*, Lugduni, Apud Clementem Baudin, 1577, 211-215, 769-772).

151. *Comedia Aulegrafia*, f. 47v.

152. *Comedia Aulegrafia*, f. 178v.

153. *Comedia Aulegrafia*, f. 176v.

Dinando: «Muita doutrina levo hoje daqui, mas que será mais dinheiro para poder leixar a boas noutes o pregador, e não ganhara pouco em me forrar de ouvir suas patranhas e sofrer suas moucarrices»¹⁵⁴; «Quanto vosso amo diz, é mui fácil de dizer, e de fazer, difícil»¹⁵⁵; «a falar-vos verdade, enfada-me já tanta razão de meu amo, que nunca começa como acaba»¹⁵⁶. Assistimos por este meio à significação de distanciamentos: por artes de dialogismo, enunciados robustos (tecidos de prestigiadas noções de matriz senequiana e cristã) são apodados de débeis e caducos ensaios retóricos; julgadas desfasadas da verdade e do concreto, as palavras, nesta óptica, esfumam-se. Em síntese: cava-se um divórcio entre teoria e prática, essência e aparência – umas e outras por isso fragilizadas.

Seja pelo atrito entre pontos de vista de uma pluralidade de personagens, seja pela questionação (franca ou velada, decidida no discurso de uma figura) de valores e desempenhos alheios, representam-se em *Aulegrafia* fracturas nucleares, que tudo fazem estremecer. Ainda resistem ideais, como tal considerados; persiste uma ancestral noção de ordem, definida com o recurso a sentenças e axiomas de venerável linhagem. Vinca-se, porém, tratando de amores e de política (tudo ou quase tudo...) que o tempo é de crise – e crise implica mudança, alteração de paradigmas, abalo de autoridades e discussão de códigos estabelecidos. Não estava só, Vasconcelos: em meados do século XVI, aumentava o gosto por maneiras de expressar uma visão do mundo e da condição humana que abarcassem a fervilhante complexidade intuída, apreendida ou fantasiada¹⁵⁷. E é a este desafio que o autor se entrega, revelando, quer na assimilação de um vasto universo de textos, referências e tradições, quer na transformação que sobre ele opera, a lucidez, a inquietude e a melancolia com que assume o seu próprio lugar histórico.

Continuaremos alheios e indiferentes a este teatro e a quanto nos deixa conhecer do seu e de outros tempos?

154. *Comedia Aulegrafia*, f. 175.

155. *Comedia Aulegrafia*, f. 176.

156. *Comedia Aulegrafia*, f. 176v.

157. Em especial, sobre a representação da subjectividade, leia-se o trabalho de Hélio J. S. ALVES, «Tempo para entender: a encenação do sujeito no alvorecer da modernidade e os estudos literários actuais», *Revista Portuguesa de Humanidades* (Braga), Vol. 8, nºs 1-2 (2004), 383-402.