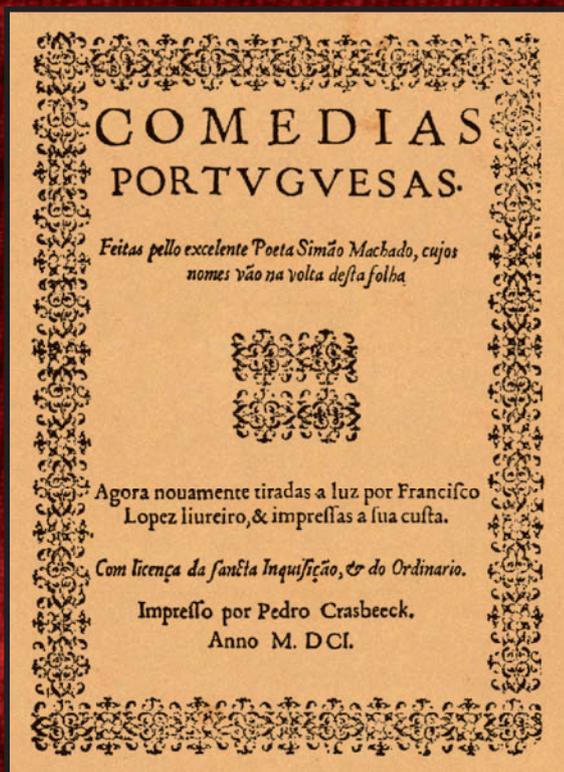


COMÉDIAS
de
SIMÃO MACHADO



Título: Comédias

Autor: Simão Machado

Edição: Imprensa Nacional-Casa da Moeda

Concepção gráfica: DED/INCM

Revisão do texto: Paula Lobo

Tiragem: 800 exemplares

Data de impressão: Junho de 2009

ISBN: 978-972-27-1715-1

Depósito legal: 290 484/09

Edição preparada no Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa, dirigida por José Camões, com Helena Reis Silva, Isabel Pinto e Lurdes Patrício (decorrente do projecto POCTI/ELT/33464/2000 da Fundação para a Ciência e a Tecnologia), no âmbito do protocolo entre o Centro de Estudos de Teatro e a Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

INTRODUÇÃO

1. O AUTOR E AS OBRAS

No ano de 1601, saíam da imprensa lisboeta de Pedro Crasbeeck as *Comédias Portuguesas*, obra do «excelente poeta Simão Machado». Para além deste volume, os dados conhecidos sobre a vida e escritos do autor são muito escassos¹. Nasceu em Torres Novas, na segunda metade do século XVI, de pais chamados Tristão de Oliveira e Grácia Machado². O mais antigo testemunho literário que se conhece de Simão Machado consiste num soneto castelhano com que participou num certame poético celebrado para solenizar uma trasladação de relíquias em 1588³. Professou como franciscano, tendo vivido num convento de Barcelona, com o nome de frei Boaventura, sob o qual publicou *Dous Sonetos em Louvor de Fr. Dimas Serpi* (Barcelona, 1604) e *Sylva de espirituales e morales pensamientos* (Barcelona, Sebastián Jayme Mateved, 1632), a que deverão juntar-se sete novelas castelhanas⁴.

¹ A melhor exposição biobibliográfica sobre o autor é a de Frèches (1971, pp. 9-13).

² Frèches (1971, p. 9, em nota) indica que recolhe estas informações em Diogo Barbosa Machado, *Bibliotheca Lusitana*, 1759, p. 81a.

³ Cf. P. Manuel de Campos, *Relaçam do solenne Recebimento que se fez em Lisboa às Santas Relíquias que se levaram à Igreja de S. Roque, da Companhia de Jesus, aos 25 de Janeiro de 1588*, pp. 3-4 (*apud* Frèches, 1971, p. 9, em nota).

⁴ «A obra de Frei Boaventura Machado intitula-se: *Primeira parte dello livro llamado Sylva de Espirituales, y morales pensamientos, Símbolos y*

As *Comédias Portuguesas* são quatro: a primeira e a segunda parte da *Comédia do Cerco de Diu*, a primeira e a segunda parte da *Comédia da Pastora Alfea*. Tal como os versos finais da primeira parte da *Alfea*, também os que terminam as duas segundas partes anunciam uma continuação, o que parece indicar, como afirma Paul Teyssier, que nos encontramos perante duas trilogias dramáticas inacabadas. Segundo o mesmo estudioso, a *Comédia de Diu* apresenta além disso uma poderosa razão interna a favor desta hipótese: Simão Machado escolheu como argumento para o seu drama épico a resistência heróica dos portugueses cercados na fortaleza de Diu; ora, a primeira e segunda partes da obra não contêm a façanha, mas os seus antecedentes, a sequência de factos que leva inevitavelmente ao confronto que sem dúvida devia ser representado na terceira e última comédia ⁵.

A situação é diferente em *Alfea*, onde no final da segunda parte o deus Amor surge para resolver todos os conflitos de uma acção dramática que fica, deste modo, esgotada. Porém, depois de proferido o discurso do deus e antes de as figuras abandonarem o palco, os aldeões comunicam aos felizes pastores uma notícia insólita: um leão deixou na aldeia uma criança recém-nascida, envolta em ricos panos, o que os faz suspeitar de que é filho de «chapados pais» (*II*, v. 2598). Além de confirmar que a criança pertence a uma linhagem nobre, e ao mesmo tempo que confia o menino a Alfea, Amor vaticina a sua fama futura e indica aos pastores que lhe devem pôr o nome do local onde o leão o achou: Puerto.

Claude-Henri Frèches aponta duas vias para a interpretação desta passagem: segundo uma delas, o recém-nascido poderia ser uma personificação da cidade do Porto, vinculada na ori-

Geroglíficos sobre la vida, y dichosa muerte del P. Maestro Pedro Dias religioso de la Compañía de Jesus. O poema foi publicado por Sebastián Jayme Mateved, em Barcelona, no ano de 1632 (in-4º). A Sylva compõe-se de 32 cantos de metros diferentes, precedidos por um soneto de D. Manuel de Mello. [...] Segundo João Franco Barreto, Simão Machado teria também deixado Sete Novellas Castelhanas, impressas em Castela» (Frèches, 1971, p. 12; remete para Diogo Barbosa Machado, tomo I, 1741, Lisboa, pp. 539-540).

⁵ Cf. Teyssier, 1969, pp. 6-9.

gem ao Reino de Leão (o que por sua vez explicaria o facto de a fera homónima ter deixado a criança na aldeia dos pastores); segundo a outra, o «infante» (II, v. 2580) sê-lo-ia no sentido de «filho de reis», representando talvez o Infante D. Henrique, nascido efectivamente no Porto, pelo que bem se pode dizer que o Douro (e o reino inteiro) ficou «engrandecido» (II, v. 2583) ⁶. Pela nossa parte, suspeitamos que a alusão se refere ao nascimento, na época da composição da comédia, do herdeiro de uma nobre linhagem, não só ligado à cidade do Porto pela procedência, mas também pelo apelido, como ocorre, para não ir mais longe, com a família Portugal.

Em qualquer caso, o aspecto da questão que agora nos interessa é que precisamente a aparição da criança e as meias palavras de Amor configuram um enigma, cuja solução Honório promete, na última quintilha da obra, na terceira parte:

Y en la tercera [parte] hallaréis
quién es el nuevo zagal
y en él la origen veréis
del nombre de Portugal
que al presente poseéis.

Por conseguinte, se bem que a acção apresentada na primeira parte da *Alfea* tenha ficado totalmente resolvida no final da segunda, não há dúvida de que o dramaturgo pensava compor uma terceira, onde provavelmente se desenvolveria o elogio de uma ilustre casa nobre, em virtude do nascimento de um sucessor. Como é sabido, o teatro assumiu amiúde esta função parénética, nada estranha, por outro lado, à bucólica do Renascimento: basta recordar a *Égloga II* de Garcilaso de la Vega, cujos vv. 1154-1828 se destinam ao encómio da casa de Alba, particularmente do mecenas do poeta, Dom Fernando, vice-rei de Nápoles ⁷.

Além das quatro obras extensas, o volume das *Comédias Portuguesas* contém cinco «Representações» ou prólogos cénicos ⁸,

⁶ Frêches, 1971, pp. 25-27.

⁷ Cf. Rivers, 1972, e Fernández-Morera, 1981, pp. 63-64.

⁸ O número e a ordem das «Representações» nas *Comédias Portuguesas* são problemáticos. Por um lado, o volume machadiano contém cinco

uma das quais, a que se inicia pelo verso «Mandou um senhor um dia», incide sobre uma das características mais notáveis das comédias machadianas, aos olhos do leitor de hoje: o emprego da língua castelhana, a par do português, no diálogo dramático. Todavia, o modo de assinalar este aspecto das suas composições é um tanto surpreendente. Queixa-se o autor de que «esta nação portuguesa \ o nada estrangeiro estima, \ o muito dos seus despreza» (vv. 53-55), razão pela qual, acrescenta, «fiz esta [obra] em língua estrangeira, \ por ver se desta maneira \ como a eles nos tratais» (vv. 58-60). Até aqui, nada de estranho: o dramaturgo justifica o recurso ao espanhol baseando-se num motivo tópi-

«Representações», em vez das quatro esperadas, à razão de uma por comédia. Por outro, a sua disposição no texto é, à primeira vista, desconcertante: quatro delas distribuem-se no final de cada uma das partes de *Diu e Alfea*, enquanto a quinta surge imediatamente a seguir às licenças de impressão, antes de começarem os fólhos numerados, no primeiro dos quais se inicia a primeira parte de *Diu*. Persuadido da função introdutória destes textos e da condição de trilogias inconcluídas dos dramas machadianos, Teyssier (1969, pp. 7-8) considera que a «Representação» impressa em fólio sem numerar apresenta a primeira parte de *Diu*; a situada após a primeira parte corresponde à segunda parte de *Diu*, enquanto a que se segue a esta segunda parte constitui o prólogo da terceira parte do drama épico, que acabou por não ser escrito; seguindo este raciocínio, falta a «Representação» da primeira parte de *Alfea*, ao mesmo tempo que a «Representação» colocada a seguir à primeira introduz a segunda e a que se segue a esta corresponde à terceira parte, não composta, do drama pastoril. A consideração de outros factores, contudo, leva-nos a conclusões opostas. Por um lado, a impressão da «Representação» «Pelo que Alexandre ouvia» num fólio preliminar, sem numeração, indica que não constitui o prólogo da primeira comédia, mas do livro no seu todo, e assim o interpretou António Álvares, responsável pela reedição de 1631, que não só manteve o texto em páginas prévias aos fólhos numerados, como intercalou, entre a «Representação» e a primeira comédia, um novo texto preliminar, inexistente na edição *princeps*, a dedicatória a D. Francisco de Sá Meneses. Acontece que, nos escritos dramáticos da época, não é insólito que as peças breves, destinadas a funcionar como introduções na encenação, figurem antes das peças principais. Assim o prova, por exemplo, no caso do manuscrito que nos conservou o drama intitulado *La gran pastoral de Arcadia*, a cujo final se acrescenta a *Loa desta comedia*. Entendemos, em função destas considerações, que o volume machadiano oferece quatro comédias, cada uma delas seguida da sua «Representação», e todo o conjunto tem como prólogo a que figura no fólio preliminar.

co, reiterado igualmente pelos escritores castelhanos em relação ao seu próprio país. O difícil de compreender surge a seguir, quando o poeta escreve: «Fio-me no castelhano; \ fio-me em ser novidade» (vv. 61-62). Se, como parece, quer dizer que o uso do castelhano num drama português constitui uma inovação, o autor incorre numa manifesta inexactidão. Nada mais familiar, pelo contrário, para o leitor lusitano da época, do que a arraigada tradição do espanhol como segunda língua literária dos escritores portugueses⁹, bem estabelecida já no *Cancioneiro Geral*, confirmada pelos maiores poetas renascentistas (excepção feita, como se sabe, a António Ferreira) e determinante da musa lusitana do Barroco¹⁰.

A afirmação de Simão Machado é ainda mais surpreendente no final de Quinhentos, quando o mundo teatral português empreendera já o processo de incorporação no universo da *Comedia Nueva* espanhola, de maneira que não apenas a indústria e a instituição cénicas se configuravam segundo o padrão do país vizinho, enquanto as companhias espanholas de actores acorriam às cidades lusas com o seu repertório castelhano e em castelhano, como também os autores portugueses se preparavam para escrever comédias no estilo e na língua de Lope de Vega¹¹. Neste âmbito, Simão Machado passa em claro a verdadeira «novidade»: a reivindicação do diálogo bilingue, de cunho vicentino, como instrumento verbal de uma dramaturgia de ambição equiparável à espanhola, mas diferente desta.

⁹ Sobre a presença do castelhano na sociedade, na cultura e na literatura portuguesas durante a Idade Moderna, veja-se Teyssier, 1959, pp. 293-296, e Vázquez Cuesta, 1986.

¹⁰ Cf. Ares Montes, 1956.

¹¹ Sobre a participação do teatro português na *Comedia Nueva* espanhola, leia-se Ares Montes, 1992, bem como Bolaños Donoso e Reyes Peña, 1992 e 2002.

2. *COMÉDIA DE DIU: MATÉRIA E ESTRUTURA*

2.1. *Primeira parte (Diu I)*

A representação começa dando a ver aos espectadores a precária situação da guarnição portuguesa na fortaleza de Diu, ameaçada pela crescente hostilidade da população maometana da cidade e pela atitude suspeita do próprio soberano, o rei Bandur, que planeia vir de Cambaia com o intuito de encontrar um meio dissimulado de desalojar os lusitanos, após lhes ter permitido edificar o castelo em paga dos serviços prestados no passado.

Informado disto, o governador da Índia Portuguesa, Nuno da Cunha, parte de Goa à frente de uma armada, em direcção a Diu. Entretanto, o rei Bandur, instalado na cidade, entretece os fios de duas armadilhas infames. Por um lado, planeia assassinar o capitão dos portugueses, Manuel de Sousa, saindo o português ileso graças à sua coragem e ao aviso do rajá, governador de Diu, fiel amigo e vassalo leal. Por outro, persegue a bela Glaura, enamorada e constante esposa do rajá, servindo-se incautamente do seu criado, o velho renegado Cojosofar (luxurosamente apaixonado, por sua vez, pela formosa e casta indiana). O resultado deste segundo intento não podia ser mais funesto: o leal governador de Diu perde injustamente a vida e a esposa honesta coloca-se a salvo do desejo do tirano desfigurando o rosto.

Ancorada a frota portuguesa diante da fortaleza, o rei Bandur projecta nova cilada, desta vez destinada ao próprio Nuno da Cunha. Ao mesmo tempo que ordena uma aproximação sub-reptícia do exército à cidade, convida o general lusitano para descansar dos trabalhos da navegação no seu palácio, no intuito de não o deixar sair dali vivo. A fim de dissipar a desconfiança do português, o agareno apressa-se a visitá-lo na nau capitã, acompanhado somente por uma dezena de notáveis, correndo desta forma um risco excessivo: a tensão entre os antigos aliados estala numa escaramuça que lhe custa a vida.

2.2. *Segunda parte (Diu II)*

Nuno da Cunha toma solenemente posse da cidade de Diu, em nome do rei de Portugal, prometendo respeitar os usos e cos-

tumes e confirmando o renegado Cojosofar no cargo de governador (no qual sucedera ao defenestrado rajá). Após nomear António da Silveira novo capitão da fortaleza, cargo deixado vago por Manuel de Sousa, morto no mesmo confronto que o tirano Bandur, Nuno da Cunha regressa a Goa com a sua armada.

Entretanto, a sucessão gerou em Cambaia uma guerra civil, em que se defrontam um príncipe mongol, fugido da sua terra, protegido do falecido monarca e inclinado ao entendimento com os cristãos, e um sobrinho do próprio rei Bandur, apoiado maioritariamente pela nobreza e decidido a vingar a morte do soberano muçulmano empreendendo de imediato uma ofensiva contra os portugueses de Diu. Precisamente no decorrer de um acalorado debate da questão em conselho real, o jovem Artaxel, num impulso, apunhala o velho Maucro, partidário do adiamento da guerra, mergulhando na mais dolorosa angústia a donzela Zaida, filha da vítima e enamorada do agressor, num agudo contraste sentimental com a euforia da corte perante a boa nova da derrota do pretendente mongol ao trono.

A resolução da disputa sucessória a favor do aspirante hostil aos portugueses motiva a deserção de Cojosofar, que abandona Diu clandestinamente, levando consigo o cadáver de Glaura (escondida na serra desde o assassinato do marido, bebendo as cinzas deste numa cerimónia diariamente repetida e onde, exausta, se entrega aliviada à morte assim que tem conhecimento do castigo recebido pelo cruel tirano). Alertado o capitão Silveira da fuga do renegado, e suspeitando ser intenção sua aliar-se ao novo rei de Cambaia em troca de informação estratégica sobre as defesas de Diu, ordena a construção de uma cisterna capaz de assegurar o abastecimento de água durante um cerco que se receia iminente e longo.

O muito jovem herdeiro de Cambaia, por sua vez, dispõe-se a afirmar a sua autoridade executando o assassino do velho Maucro. Para surpresa de todos, porém, o cavaleiro moço Audalí ocupara o lugar do seu amigo Artaxel na prisão. Entre o alívio de Zaida e a angústia de sua irmã Fátima (enamorada de Audalí), o rei, sentindo-se enganado, ordena a execução do impostor, inesperadamente evitada pela interposição do próprio Artaxel. Os dois jovens disputam a honra de morrer, dando um exemplo de amizade admirado pelo rei e pela corte, logo agitada com a chegada do traidor Cojosofar com as novas da partida

da armada portuguesa para Goa e da exiguidade de recursos da guarnição lusitana de Diu, o que desencadeia a adopção imediata de medidas para o ataque contra os cristãos, ao qual se irão juntar os corajosos mancebos Artaxel e Audalí, comutada a pena de morte em compromisso de casamento com as filhas de Maucro.

2.3. O argumento histórico-épico

Como referimos mais acima, Paul Teyssier demonstrou que a *Comédia do Cerco de Diu* constitui uma trilogia inacabada. Não só porque os actores, no final da segunda parte, se despedem do auditório apontando para uma terceira, como porque assim o exige a lógica do argumento: as duas partes resumidas dramatizam os antecedentes do primeiro cerco de Diu e deveriam desembocar naturalmente na representação do próprio cerco e da heróica resistência da guarnição portuguesa, durante os meses do Verão e do Outono de 1538¹². A façanha ultramarina fora narrada por um dos protagonistas, o fidalgo Lopo de Sousa Coutinho, na prosa cronística do *Livro Primeyro do Cerco de Diu* (Coimbra, João Álvares, 1556), fonte directa da epopeia em oitavas reais *O Primeiro Cerco que os Turcos Puserão à Fortaleza de Diu* (Coimbra, 1589), obra do poeta Francisco de Andrade, cujo relato segue e cujo tom épico imita o nosso dramaturgo na elaboração cénica da matéria, como demonstra o próprio Teyssier no estudo introdutório da sua edição¹³.

A este respeito, o trabalho do erudito lusitanista é completado com uma série de notas ao texto, onde se assinala e interpreta cada um dos momentos em que Simão Machado modifica os dados históricos proporcionados por Francisco de Andrade, quer para adequar a matéria aos requisitos da comunicação teatral, quer para matizar o seu significado e efeito sobre o auditório. Nalguns casos, o dramaturgo condensa processos extensos e complexos em acções simples, claras e imediatamente compreensíveis.

¹² Teyssier, 1969, p. 7

¹³ Teyssier, 1969, pp. 13-26.

veis. Assim acontece, por exemplo, na primeira parte, quando Nuno da Cunha decide deslocar apressadamente a armada portuguesa de Goa para Diu na tentativa de socorrer a guarda da fortaleza, em vez da viagem rotineira referida por Andrade, em cujas escalas os rumores o vão alertando da delicada situação que achará ao chegar à referida cidade. Para tornar possível esta alteração, mediante a qual a acção ganha clareza e precisão, orientando-se desde o início para o centro de interesse do drama, Simão Machado acrescentou um facto sem equivalente na sua fonte: a mensagem enviada a Goa por Manuel de Sousa, em que se informa Nuno da Cunha da inquietante evolução dos acontecimentos. Outro exemplo significativo de redução sintetizadora da matéria surge na segunda parte, quando o dramaturgo apresenta a deserção de Cojosofar como um acontecimento ocorrido imediatamente a seguir à derrota do pretendente mongol ao trono de Cambaia, suprimindo o ano decorrido entre os dois factos, tornando assim absolutamente evidente a sua ligação causal.

Para além de condensar a cadeia de acontecimentos relacionados entre si, o autor abrevia também alguns motivos concretos, quando as contingências próprias da comunicação dramática assim o aconselham. É o que acontece, por exemplo, com a morte de Bandur, após a sua navegação na embarcação real até à nau capitã portuguesa, o seu encontro com o general lusitano, o regresso precipitado, a perseguição das embarcações auxiliares portuguesas e a batalha naval. Processo demasiado complicado para a cena, o pormenorizado relato de Andrade sofre uma notável redução ao ser posto na boca das personagens dramáticas, não perdendo no entanto relevância, graças ao delicado expediente de o converter em charneira entre a primeira e a segunda parte, de maneira que a informação adiantada no final daquela é confirmada e explicitada no começo desta. A monotonia, por outro lado, é evitada mediante a variação do ponto de vista e do estilo: o primeiro relato, em português rústico, ouvimo-lo da boca dos recrutas campónios, que assistem aos factos a partir da dupla distância da fortaleza e da incompreensão; o segundo, pelo contrário, é narrado em português literário pelos soldados de carreira participantes na escaramuça (havendo por certo alguma discrepância num ou noutro pormenor em relação à versão de Andrade, dando a entender ao auditório que a intenção de

Cunha era apenas a de aprisionar o rei de Cambaia e que foi a confusão do maometano que propiciou um combate em que os portugueses agiram em defesa própria e aquele perdeu a vida — como, por outro lado, merecia!).

O mesmo critério de adaptação ao modo teatral aconselha, noutras ocasiões, a amplificação de certos motivos. Assim acontece com a entrada solene do governador da Índia Portuguesa na cidade anexada. O cenário mostra então um arco triunfal, com as suas esculturas alegóricas e os seus motes, detalhadamente descritos numa longa didascália e pormenorizadamente glosados pelos actores (de novo em dois momentos e estilos: pelos soldados, primeiro, entre a exaltação patriótica e o cepticismo anti-heróico de alguns deles; pelos campónios, depois, que nos divertem com as suas conjecturas disparatadas sobre o significado do programa iconográfico). Diante da porta da cidade, Nuno da Cunha recebe as chaves, numa cerimónia majestosa; no final desta, o alferes faz ondular e fixa o estandarte lusitano em três lugares da muralha, repetindo a proclamação ritual «Real, real, viva el-rei de Portugal!», ao som de charamelas e tímboles e pouco antes de que encerrem o quadro «mouros pelo teatro saltando em festa». Como se vê, a amplificação pretende neste caso aproveitar as possibilidades espectaculares do acontecimento, úteis, por seu turno, para estimular os sentimentos patrióticos do auditório, reconfortado pela estilização moral da figura do herói, conseguida pelo dramaturgo ao acrescentar um motivo ausente na fonte narrativa: a suspensão do saque supostamente projectado contra a cidade e a generosa renúncia aos tesouros oferecidos pelos habitantes como recompensa.

Mas se certas alterações menores introduzem um matiz apologético nas operações de adaptação da matéria da forma narrativa para a dramática, outras transformações do argumento evidenciam uma preocupação ideológica. O caso mais relevante é o da actuação do rei Bandur. Simão Machado atribui-lhe a ordem de alojar um exército numa localidade nas proximidades de Diu, a ordem posterior de o introduzir dissimuladamente na cidade e o convite ardiloso a Nuno da Cunha para descansar da travessia no seu palácio: com estas inovações, o dramaturgo pretende mostrar que o rei de Cambaia armara uma cilada ao general português. Esta circunstância, apoiada posteriormente pela modificação do relato da morte de Bandur, em que a agressão

ÍNDICE

Introdução, por JOSÉ JAVIER RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ	7
<i>Nota de edição</i>	72

COMÉDIAS

COMÉDIA DE DIU	77
Primeira parte	82
Segunda parte	171
COMÉDIA DA PASTORA ALFEA	271
Primeira parte	273
Segunda parte	364

*

<i>Glossário</i>	463
<i>Bibliografia</i>	487