

A CORREÇÃO DE MASCULINIDADES MARITAIS ATRAVÉS DO RISO: O CASO DE JÚLIO NA *COMÉDIA DO CIOSO* DE ANTÓNIO FERREIRA

THE CORRECTION OF MARITAL MASCULINITIES THROUGH LAUGHTER: THE CASE OF JÚLIO IN THE *COMÉDIA DO CIOSO* BY ANTÓNIO FERREIRA

Carlos Silva¹

Paula Almeida Mendes²

RESUMO

No enredo principal da *Comédia do Cioso* de António Ferreira é contada a estória de Júlio, um marido muito ciumento, que comete todo o tipo de desvarios e exageros para impedir qualquer ocasião em que Lívia, a sua esposa, possa cometer adultério. Aos olhos dos habitantes de Veneza e até dos estrangeiros, este é um caso único e chocante. As ações extremadas deste marido despoletam vários momentos de riso, cuja origem está na representação dos exageros em que caem alguns maridos na “regência das esposas”, puxando ao limite as considerações dos moralistas matrimoniais ibéricos. Com efeito, o comportamento de Júlio é um perfeito exemplo de uma das masculinidades matrimoniais existentes no teatro português quinhentista: o marido ciumento. Pretendemos demonstrar que, cumprindo uma das funções mais tradicionais da comédia, a de reforma social (Eagleton, 2022, p. 56), a *Comédia do Cioso* utiliza o riso para criticar os maridos que cometem semelhantes loucuras na proteção da fidelidade.

PALAVRAS-CHAVE: Género. Masculinidade. Matrimónio. Teatro português. Século XVI.

ABSTRACT

In the main plot of António Ferreira's **Comédia do Cioso**, the story of Júlio is told, a very jealous husband, who commits all kinds of madness and exaggerations to prevent any occasion which Lívia, his wife, could commit adultery. In the eyes of the inhabitants of Venice and even to the foreigners, this is a unique and shocking case. The extreme actions of this husband trigger several moments of laughter, whose origin is in the representation of the exaggerations into which some husbands fall in the "regency of wives", pushing the considerations of the Iberian marriage moralists to the limit. In fact, Júlio's behaviour is a perfect example of one of the marital masculinities existing in sixteenth century Portuguese theatre: the jealous husband. We intend to show that, fulfilling one of the most traditional functions of comedy, that of the social reform (Eagleton, 2022, p. 56), **Comédia do Cioso** uses laughter to criticize husbands who commit similar ravings in the protection of fidelity.

KEYWORDS: Gender. Masculinity. Matrimony. Portuguese theatre. Sixteenth century.

O CONCEITO DE "COMÉDIA" NO SÉCULO XVI

Equacionar a produção dramática de António Ferreira, nomeadamente no que diz respeito à comédia, implica considerar não apenas o contexto cultural em que esta se inscreve, mas também a moldura literária que a enforma, sobretudo no que se prende ao processo de evolução que foi sofrendo, desde a Antiguidade, e à receção que esta conhece no século XVI.

Neste filão, integra-se a **Comédia do Cioso**. Importará, desde logo, realçar a presença do termo "comédia" no título da peça, declinando o impacto das inovações introduzidas por Sá de Miranda (Costa, 2007), apontadas pelo próprio autor no prólogo de **Os Estrangeiros**. Com efeito, o autor não hesita em tecer acérrimas críticas ao facto de a designação "comédia", de matriz clássica e referente ao género dramático composto em prosa, ter sido substituída pela de "auto", que conheceu uma larga fortuna em contexto ibérico e que diz respeito a peças escritas em verso/redondilha³.

De resto, esta distinção/divisão transparece no título de uma outra obra, **Autos & Comedias Portuguesas**, editada por Andrés Lobato, em 1587. Antecedida pela publicação de duas edições da **Copilaçam** das obras de Gil Vicente, em 1562 e 1586, os **Autos e Comédias Portuguesas** declinam uma orientação que, a par das várias edições avulsas dos autos de António Prestes, Ribeiro Chiado e Afonso Álvares, se cristalizará numa vertente mais popular, já afastada de uma ambiência de corte, privilegiando temáticas de tónica religiosa ou hagiográfica, ainda que a dimensão profana seja central em alguns casos.

Por outro lado, será importante não perder de vista que, a par deste teatro de feição mais popular, se foi afirmando um teatro de cariz mais “erudito”, tributário da comédia em prosa de matriz italiana, e cultivado por autores que se filiavam numa vertente programática de cariz renascentista e humanista. De resto, a avaliarmos pelas palavras iniciais do “Prólogo” de **Os Estrangeiros** de Sá de Miranda — “que entremês é este?” — as comédias de Sá de Miranda parecem ter inaugurado uma nova moda cultural, importando de Itália um modelo e um “gosto” diferentes (Couto, 2004), ainda que a bibliografia sobre esta tipologia teatral realce que nem as peças de Sá de Miranda, nem de Jorge Ferreira de Vasconcelos, nem mesmo a tragédia **Castro** de António Ferreira, em 1587, parecem ter alcançado uma grande atenção ou sucesso entre o público.

Enquanto tipologia literária, a comédia italianizante tomou como modelo a comédia de matriz clássica. Bastará lembrar que Sá de Miranda, no prólogo de **Os Estrangeiros**, revela a herança clássica, pela voz da própria “Comédia”: “sou ãa pobre velha estrangeira. O meu nome é Comédia. Mas não cuideis que me haveis por isso de comer, porque eu nasci em Grécia”. As origens deste género ancoram-se, assim, na civilização grega, sendo possível, como já o mostraram vários autores, distinguir vários estádios — a Comédia Antiga, cujo expoente é Aristófanes (Albuquerque, 1986), a Comédia Média, que, de acordo com António Freire (1985), é um período de transição, abrindo caminho até à Comédia Nova, onde pontifica Menandro.

A influência deste autor e da Comédia Nova plasma-se na Comédia romana e manifesta-se através das traduções feitas por Plauto e por Terêncio. O gosto pela fábula de amor, a mediação de criados e de terceiros, apresentação estereotipada das personagens, que, como é sabido, são tópicos recorrentes na comédia romana serão partilhados pela comédia elegíaca, que foi sendo cultivada, sobretudo, entre o final do século XI e meados do século XIII. Escritas em latim, em dípticos elegíacos, estas comédias configuravam-se como textos que, do ponto de vista retórico, apresentavam uma construção escorada em *topoi* literários, que, não raras vezes, evidenciavam um afastamento da realidade social da época. Por sua vez, a partir de finais do século XIV, na moldura do Humanismo, assistiu-se à emergência de uma outra modalidade teatral, que elegeu também o latim como língua de expressão: com efeito, essa produção dramática, designada como comédia humanística, relevava propósitos didáticos e pedagógicos, tendo como palco de produção, sobretudo, um universo escolar e universitário. Como realçou José Luis Canet Vallés,

[...] la diferencia sustancial de la comedia humanística respecto a la elegíaca es un mejor conocimiento del teatro romano, sobre todo de Terencio, así como la terminación por parte de Aurispa del *Comentario de Donato a Terencio* en 1433 y las *Familiaria Prenotamenta* de Jodocus Badius Ascensius (Vallés, 1993, p. 12).

Com efeito, como já sublinhou Adriano Milho Cordeiro, Donato e a sua teoria sobre a comédia, declinada no opúsculo **De Comoedia et Tragoedia** “[...] [foram decisivos] na Europa e, por conseguinte, em Por-

tugal no que concerne à construção de discursos cômicos e à formulação de exegeses e hermenêuticas sobre os textos risíveis” (Cordeiro, 2011, p. 7). Como acentuou o mesmo autor,

[...] as regras ditadas para a construção de comédias no Renascimento assentam sobretudo numa longa tradição medieval que estabelece as suas matrizes, num pequeno opúsculo escrito no século IV da era cristã, por Donato, professor de São Jerónimo e não tanto nas observações dispersas sobre a comédia, existentes no Livro I da Poética de Aristóteles, pouco conhecido no Ocidente Europeu até meados do século XVI. Esse curto tratado de Donato, denominado por *De Comoedia*, bem como os comentários que nele são feitos às obras de Terêncio, são decisivos no estabelecimento de uma teoria literária sobre o risível, que influenciou os autores da comédia elegíaca medieval e da comédia renascentista europeia em geral (Cordeiro, 2011, p. 7).

A comédia clássica, redescoberta na Itália, na moldura do Renascimento, reflete o fascínio que os textos gregos e latinos exerceram entre os autores humanistas, no sentido da imitação e da recuperação de técnicas do teatro antigo.

QUESTÕES PARATEXTUAIS E RESUMO DA DIEGESE

O estudo da **Comédia do Cioso**, à imagem de vários textos teatrais portugueses do século XVI, coloca sérias dificuldades filológicas. Primeiramente, a fonte mais antiga que possuímos desta comédia data de 1622, o que pode significar uma incompatibilidade entre o texto escrito por António Ferreira e a versão que conhecemos, tal como sucedeu com a **Comédia do Fanchono**⁴. Referimo-nos à coletânea **Comédias Famosas Portuguesas dos doutores Francisco de Sá de Miranda e António Ferreira**. Em segundo lugar, a **Comédia do Cioso** foi inserida no índice expurgatório português de 1624, o **Index auctorum damnatae memoriae**, originando a censura de excertos e até de cenas inteiras em várias das versões disponíveis atualmente em bibliotecas públicas. Felizmente, a biblioteca da Universidade de Coimbra dispõe de um exemplar digitalizado que não sofreu essas censuras, com a cota V. T.-17-7-4, versão escolhida para a análise textual.

Um outro problema paratextual do **Cioso** diz respeito à inexistência de indicação sobre datas de escrita ou encenação e ainda de local de encenação, isto se ela tiver ocorrido. As investigações que abordaram esta comédia circunscrevem a data da sua escrita pelos anos 50 do século XVI (Earle, 2012, p. 156), havendo quem aponte para entre 1552 e 1556 (Roig, 1983, p. 43), e quem opte por entre 1554 e 1558 (Figueiredo, 2003, p. 43). Da nossa leitura da comédia, observamos somente uma possível referência literária que talvez auxilie na datação, todavia, essa mimese diz respeito a uma peça teatral também carente de datação irrevogavelmente defensável, como adiante veremos. Por fim, quanto ao local de encenação, se existiu,

Coimbra poderá ser uma boa candidata, uma vez que todas as investigações colocam a escrita desta comédia no contexto de estudos universitários do autor, os quais decorreram nessa cidade. Todavia, mais uma vez, trata-se de um dado inseguro.

O enredo principal da **Comédia do Cioso**, de que nos ocuparemos neste estudo, encena a vida de Júlio, um marido veneziano extremamente ciumento que enclausura a esposa, Lívia, em casa, cometendo várias vilezas. Toda esta “regência da esposa” é colocada em causa com o aparecimento de Bernardo em Veneza, um português que manteve uma ligação pelo menos emocional com Lívia durante a mocidade de ambos. Bernardo tentou convencer Lívia a fugir com ele, porém, Lívia optou por respeitar a decisão do seu pai César de casá-la com Júlio. De acordo com a narrativa, César terá casado a filha com Júlio por um interesse financeiro, uma vez que, sendo Júlio mercador numa das cidades mais ricas do século XVI, detinha várias posses.

OS CIÚMES PARA OS MORALISTAS MATRIMONIAIS IBÉRICOS QUINHENTISTAS

Para entender o motivo pelo qual a masculinidade matrimonial de Júlio é risível, deve-se, primeiramente, perceber o ideal formulado pelo discurso matrimonial ibérico quinhentista em matéria de ciúmes. A opinião dominante nos moralistas é a de incompreensão desse sentimento. Assim é afirmado por Juan Luis Vives no seu **De officio mariti** de 1528: “[...] no veo yo para qué sirven si no es para que te atormentes y te metas por tu propia voluntad en ese infierno, que a ninguna otra cosa es comparable en esta vida” (Vives, 1992, p. 1338 b). Também Francisco de Osuna defende a mesma visão no **Norte de los Estados**, texto datado de 1531:

Auctor – Ninguna cosa puede aver peor en el casado, que ser celoso, porque si su mujer es buena, y casta, cosa mala y pessima es sospechar mal della, y si es la mujer mala, grandissima dificultad es guardalla, si se determina em hazer alevosia, de manera que su selo sera por demas [...] (Osuna, 1531, fls. 92r-92v).

Como aquelas citações demonstram, o problema em insistir no ciúme está na possibilidade de levar a esposa a fazer exatamente aquilo que se teme. Esta ideologia nasce de duas fontes: uma psicológica, a outra teológica. A explicação psicológica dita que um indivíduo acusado injustamente de uma falha poderá justamente cometer o erro de que é acusado. O **Espelho de Casados** do doutor João de Barros, publicado pela primeira vez em 1540, espelha perfeitamente esta explicação:

Item por outra razão a incontidência das mulheres vem por culpa de seus maridos, e isto quando eles são mui ciosos, como há muitos que se queimam disso tanto, que o causam a suas mulheres. Porque as têm guardadas, que não vão à janela, nem à porta, nem à igreja, nem a folgar, e dos ventos se guardam

e temem. Dize-se que os italianos são mui ciosos, e por isso é provérbio em Roma que três coisas se veem em ela poucas vezes: o papa, ouro velho e mulheres formosas, por ciúmes dos maridos (Barros, 2019, p. 774-775).

Esta descrição de Barros é quase um resumo do enredo do **Cioso**. Por seu turno, a explicação teológica assenta na visualização de Eva como o protótipo de todas as mulheres casadas. Assim, qualquer esposa deseja ardentemente aquilo que lhe é vedado, daí a necessidade de o marido não insistir nem exagerar nos ciúmes. Um perfeito exemplo desta justificação encontra-se na **Letra para Mosén Puche**, redigida por Antonio de Guevara em 1524: “[...] son de tal calidad las mujeres, que ninguna cosa tanto procuran como es lo que mucho les vedan” (Guevara, 1950, p. 380).

Apesar de a opinião dominante dos moralistas defender a inutilidade dos ciúmes, algumas vozes salientam a necessidade de prudência nesta matéria, sem nunca exagerar, argumentando em favor de uma espécie de *aurea mediocritas* do ciúme. Mesmo defendendo que os ciúmes são um enorme defeito para o marido, o doutor João de Barros acaba por também esboçar esta opinião:

E tanto pode o marido isto [= o adultério] imaginar, que a imaginação fará o caso. E, contudo, não deve deixar de crer o que é razão que creia, nem crer muito; como dizia a outra que não cresse o que ele visse, senão o que lhe ela dissesse, e como a que fazia a conta dos ovos. E quando isto se diz ao marido, já é fama pela terra; e portanto, em tudo o marido há de usar de prudência, para que em tal caso se não queixe sem alguma causa aparente (Barros, 2019, p. 776).

O melhor exemplo deste ideal, um dos poucos moralistas ibéricos quinhentistas que não tem dúvidas quanto à superioridade dessa *aurea mediocritas* do ciúme, é Diego Ximenez que, no seu **Enchiridion, o Manual de Doutrina Cristiana** de 1567, afirma:

Aunque los celos se fundan en amor, pero no deven ser tantos, que quiten la paz. Bien estoy en que el marido tenga sangre en el ojo, pero no sea desconfiado de la virtud, y honestidad de la mujer. Dixo uno, que si la mujer es mala, no se puede guardar, y si buena, no la deven guardar (Ximenez, 1567, fls. 130v-131r).

O MARIDO CIUMENTO COMO TIPO CÓMICO: O CASO DE JÚLIO

Sucintamente, podemos afirmar que todos os episódios cómicos que tornam Júlio numa personagem risível têm origem na desproporção entre os ciúmes que sente de Lúvia, e o ideal matrimonial em matéria de confiança. Júlio é um indivíduo totalmente solitário, apenas socializando com quem é obrigado a isso, e, pelo tratamento vil da esposa, é ostracizado ao ponto de todos, dentro das suas possibilidades, conspirarem para a sua queda. A solidão causada pela insistência maquinal num traço de personalidade e pela inflexibilidade é a estrutura elementar da comédia de caráter (Bergson, 1993, p. 104-105).

Este marido apoia o seu comportamento na distorção das concepções dos moralistas matrimoniais ibéricos. Assim procede com a repartição dos papéis matrimoniais de género, os quais, resumidamente, assentam numa bipartição em que o marido trata da administração dos assuntos fora de casa, enquanto a esposa se ocupa da governação do interior da casa. Neste sentido, Júlio defende que a esposa não necessita sequer de ver o sol, e até impede que qualquer visita entre em casa, mesmo que se trate de Pórcia, sua sogra. Evidentemente, a proibição de aceder ao mundo exterior origina também que a janela se torne num local proibido, isto porque a observação de uma bela mulher à janela pode despertar um desejo erótico e/ou emocional no observador — e Lívia pode também observar alguém que lhe desperte esse desejo. O exagero deste marido leva-o até a manter a esposa fechada numa só divisão da casa, provavelmente o quarto.

Júlio comete todas estas tiranias pois vive assolado por uma obsessão com a fidelidade, diríamos mesmo uma paranoia, que parece ter nascido da leitura e/ou audição de relatos sobre esposas adúlteras, tema sempre produtivo mas especialmente em foco no século XVI português devido à partida de vários homens para territórios longínquos, ficando as suas esposas em Portugal. Júlio, assombrado por estes relatos mais ou menos fictícios de infidelidade feminina, perde-se na imaginação de que a sua própria esposa realizará esses atos à mínima oportunidade: “Júlio — [...] quem anda, quem ouve, quem vê por terras estranhas, fará o que eu faço” (Ferreira, 1622, fls. 120r-120v, ato I, cena III).

A “regência da esposa” de Júlio parece ser assegurada através da coação. O enredo da comédia não o diz explicitamente, porém, no primeiro momento em que Júlio entra em cena, parece ser sugerido que assim é, tal como também notou Earle (2015, p. 80):

Júlio	Veremos quem pode mais, se hey eu de viver convosco, se vos comigo.
Brómia	Hei lo vem coutada, cansou na molher, e virá descansar em mim. (Ferreira, 1622, fl. 118r, ato I, cena II)

Apesar de o casamento ideal para o século XVI conter já a superioridade e autoridade do marido — concepção esta que se pode resumir sob a fórmula de São Paulo sempre citada pelos moralistas⁵ —, os maridos ciumentos quinhentistas parecem tender para a utilização da violência física como forma de assegurar, mais ainda, a dominação da esposa. O mesmo sucede no **Auto dos Dous Irmãos** de António Prestes, onde o irmão Cioso se encontra irado com a esposa por, ao chegar a casa, encontrá-la à janela —

Ela	Que requero obedecer-vos eis-me aqui, não pelejeis meu senhor
Cioso	Tirai-vos lá.

Ela Passe-vos já
 essa onda.
Cioso Não. Quereis?
 (Prestes, 2008, p. 280, vv.125-129)

— e também na **Farsa de Inês Pereira** de Gil Vicente, por duas vezes. Destacamos apenas uma dessas ameaças:

Escudeiro Será bem que vos caleis.
 E mais sereis avisada
 que nam me respondais nada
 em que ponha fogo a tudo
 porque o homem sesudo
 traz a molher sopeada.
 (Vicente, 2002, p. 280, vv.761-766)

A visão dos moralistas quanto à aplicação de castigos físicos às esposas é algo ambígua, havendo quem os deplora, quem os considere inúteis devido a uma concepção misógina que dita a impossibilidade de a mulher se corrigir, e quem os aceite, até fornecendo uma lista de preceitos a seguir na aplicação dos castigos. Todavia, parece-nos que, na comédia, um dos efeitos produzidos por essa entrada em cena de Júlio que imediatamente o classifica como um marido violento e abusivo, é o de desprover o espectador de empatia, característica fundamental para possibilitar o riso de acordo com Henri Bergson (1993, p. 98): “A comédia só começa naquele ponto em que a pessoa de outrem deixa de nos comover”.

Insistindo até ao limite num só traço de personalidade, o enredo torna a masculinidade matrimonial de Júlio na fonte de diferentes situações cômicas, ocorrendo a principal em dois diferentes momentos da comédia: o ato II, cena IV, e o ato IV, cena VI.

No ato II, cena IV, Júlio toma conhecimento que Bernardo, o tal antigo namorado da sua esposa, se encontra em Veneza. Pior ainda, este marido recebe uma carta de um amigo que ambos têm em comum que lhe requer que hospede Bernardo. Para se escusar a tal encargo, duplamente impensável por se tratar de inserir em casa um homem e pelo homem que é, Júlio esquiva-se dessa obrigação. Todavia, Ardélio, o pajem de Bernardo, confronta Júlio após o encontrar na rua. Eliminada a oportunidade de fuga, Júlio vê como única solução dissimular a sua identidade. Ardélio não acredita neste fingimento porque, inicialmente, Júlio responde a esse nome. Vendo-se em apuros, Júlio deixa a descoberto a instabilidade da sua valentia perante indivíduos a quem ameaçar com violência pode ter efeitos nefastos, e recorre à infantilidade de constantemente negar toda e qualquer constatação de Ardélio:

Ardélio Não es tu o senhor micer Júlio.
 Júlio Assi me chamão, e cujo es tu.
 Ardélio Daquelle mancebo espanhol, que lhe oje falou.
 Júlio Que isso o meu, zombo contigo, não sou quem cuidas.
 Ardélio Como nam.
 Júlio Em afronta me vejo.
 Ardélio Não te vi eu agora no porto?
 Júlio A mi.
 Ardélio E te deu meu senhor huma carta.
 Júlio Que carta?
 Ardélio Oh que graça.
 Júlio De que te ris.
 Ardélio Não te deu huma carta de Genova.
 Júlio Quem.
 Ardélio Bernardo portuguez.
 Júlio Que Bernardo que portuguez?
 Ardélio De teu amigo Benedito.
 Júlio Não sabes com quem falas, em toda minha vida
 fuy a Genova, sam perdido, se me não nego.
 (Ferreira, 1622, fls.129r-129v, ato II, cena IV)

A espiral de negação alcança o cume quando, numa resposta quase automática, Júlio rejeita até deter uma identidade, momento fatídico para este marido, como veremos:

Júlio Quem buscas.
 Ardélio A ti busco?
 Júlio Quem sam eu?
 (Ferreira, 1622, fl. 129v, ato II, cena IV)

Ardélio passa a insultar Júlio que, não resistindo a defender-se, acaba por remodelar a mentira, passando de um qualquer indivíduo sem identidade para um “amigo de Júlio”.

A alienação da identidade de Júlio apenas funciona porque Ardélio permite o engodo continuar sabendo que, mais tarde ou mais cedo, este marido irá sofrer as consequências. Estas materializam-se no ato IV, cena VI, onde o maior medo de Júlio se concretiza. Bernardo, apesar de um estratagema malogrado, consegue aceder à casa de Júlio e ter um encontro com Lívia no qual também participa a criada Brómia. Nesse encontro, não ocorre uma infidelidade de Lívia, mas este é o momento crucial para a radical mudança psicológica de Júlio que permitirá o desfecho positivo da comédia.

Júlio fica a conhecer a intenção de Bernardo de estar com Lívia pela boca de Faustina, uma trabalhadora sexual por quem Júlio sente um desejo físico, e que havia visitado na mesma noite em que Bernardo conseguiu entrar em sua casa. É importante esclarecer que, se hoje veríamos este marido ciumento que tenta trair a esposa como hipócrita, a situação é diferente para a cultura quinhentista. Por muito que os moralistas se es-

forcem no reforço de que a fidelidade conjugal é um dever quer do marido, quer da esposa, a verdade é que o adultério masculino é mais tolerado pela sociedade quinhentista do que o feminino, basta contar o número de filhos bastardos de reis, condes e demais senhores. Assim sendo, essa atitude de pedir uma inabalável fidelidade não a devolvendo é, para Júlio, a normalidade. É verídico que Júlio não pertence às camadas mais elevadas da sociedade, porém, como explica Simone de Beauvoir, a opressão dá aos opressores a sensação de superioridade, mesmo quando se encontram nos níveis mais baixos da tessitura social:

Um dos benefícios que a opressão assegura aos opressores é de o mais humilde destes se sentir superior: um «pobre branco» do Sul dos EUA tem a consolação de dizer que não é «um negro imundo», e os brancos mais ricos exploram habilmente esse orgulho. Assim, também, o mais medíocre dos homens julga-se um semideus diante das mulheres (Beauvoir, 2022, p. 26).

Antes de partir para o encontro com Faustina, Júlio deixa explícitas as regras a cumprir na sua ausência, as quais assentam no habitual impedimento de existir qualquer janela aberta e de outras pessoas acederem à casa durante o seu absentismo. No entanto, esta última regra ganha novos contornos, uma vez que Júlio comanda Brómia a nem sequer abrir a porta a ele próprio:

Júlio [...] Olha ho que te digo, ainda que eu mesmo
 torne, nam quero, que me abras.
 [...]
Brómia Se tornares.
Júlio Mata-me, e nam me abras, ainda que brade, e
 que grite, e tu me vejas, e conheças, cre que he o
 diabo, e nam sam eu, porque eu vou pera nam
 tornar, nem mandar recado algum, ouves me tu.
 (Ferreira, 1622, fl. 142v, ato IV, cena I)

Esta alteração, evidentemente, deve-se à presença de Bernardo em Veneza. Mas toda a cautela é inútil porque o encontro entre os antigos namorados sucede à mesma.

Se no ato II, cena IV, a ocultação da identidade pareceu produtiva, Júlio encerrará o ato IV, cena VI a desejar nunca ter tecido tal mentira. Após ter conhecimento do plano de Bernardo, Júlio irrompe irado em direção à sua casa. Todavia, tendo deixado claro à criada que não retornaria nessa noite, Brómia cumpre escrupulosamente as regras do seu senhor e recusa-se a abrir-lhe a porta, negando-lhe a sua identidade, tal como o próprio Júlio havia tentado com Ardélio:

Ardélio [...] não me posso ter ao riso com as mofinas
 deste coitado [= de Júlio], tanto se matou oje
 por não ser Julio ate que o não foi no tempo,
 que o mais ouvera de ser.
 (Ferreira, 1622, fl. 146v, ato IV, cena VII)

A altercação entre Brómia e Júlio atinge um ponto de ebulição cômica quando a criada reflete para o seu senhor a insanidade das ações tirânicas que comete para proteger a fidelidade da esposa, ocorrendo aquilo que Henri Bergson (1993, p. 72-73) apelida de um processo de “inversão”, onde o plano se vira contra quem o criou:

Júlio	Abre que eu são.
Brómia	Não te conheço, nomea te.
Júlio	Sam Julio, conheces me.
Brómia	São Julio conheces me. Julio não pode ser, o diabo seras tu mais azinha.

(Ferreira, 1622, fl. 145r, ato IV, cena VI)

Para o jogo linguístico ser compreendido nos dias de hoje, explique-se que, no português do século XVI, “são” — nessa forma ou na forma “sam” — equivale, em muitos casos, ao presente da primeira pessoa do singular do verbo “ser”. Uma situação muito semelhante ocorre num auto coetâneo à comédia de Ferreira, o **Auto dos Anfatriões** de Luís de Camões. Novamente, trata-se de uma alienação da identidade, que, no caso camoniano, ocorre contra a vontade de Anfatrião e pela mão de uma divindade. O problema da identidade neste auto é central à diegese, por isso, problematiza-se em mais do que um episódio. Neste caso, referimo-nos ao momento onde Mercúrio se metamorfoseia em Sósea, o criado de Anfatrião, para impedir o acesso de Anfatrião à própria casa, na qual Júpiter, ele próprio transformado em Anfatrião, se encontra a realizar um ato sexual com Almena, a esposa de Anfatrião:

Anfatrião	Pois quero saber de ti. Eu quem sou?
Mercúrio	¿Y por quién sois vós? ¿Cómo os llaman?
Anfatrião	Abri!
Mercúrio	¿A vós os llaman «Abri»? ¡Pues, Abri, anda, con Dios!

(Camões, 2005, p. 239, vv. 1439-1443)

A origem desta cena de ambas as comédias encontra-se no **Amphitruo** de Plauto⁶, todavia, Camões inova com este episódio cômico, o qual não está presente de forma semelhante na comédia plautina. Durante o século XVI, existiram três outras versões inspiradas no **Amphitruo**, umas mais inclinadas para a tradução, outras para a mimese: a **Comedia de Anfatrión** (1515) de Francisco Lopez de Villalobos, a **Muestra de la lengua castellana en el nacimiento de Hercules; O Comedia de Amphitrión** (c. 1525) de Fernán Pérez de Oliva, e **La comedia del Amphitrión** (1559) de Juan de Timoneda. A comparação deste episódio na versão de Plauto, nessas três comédias, e nas duas peças teatrais portuguesas demonstra que António Ferreira terá efetuado mimese de Camões, e não de Plauto — como defendeu

Earle (2015, p. 82) — ou dos três autores castelhanos⁷. Alguma crítica ao **Auto dos Enfatriões** baliza a criação deste auto entre 1542 e 1555 (Barata, 1991, p. 175; Nobre, 2007, p. 203-206), ancorada numa suposta vida universitária de Camões passada em Coimbra para a qual, diga-se, não temos qualquer prova documental (Matos, 2011, p. 81). Deixando de lado a especulação sobre se esta é uma pequena prova de que essa vida camoniana na universidade ocorreu ou não, constate-se que, no mínimo, a semelhança entre aqueles curtos momentos cômicos é um indício de que Ferreira conheceu o auto camoniano e o parece citar, apontando para a possibilidade de o **Cioso** ter sido escrito após os **Enfatriões**.

Voltando a Júlio, este marido passará a noite a deambular pela rua, acontecimento este que ultimamente lhe permite refrear as paixões, levando-o à conclusão de que o seu comportamento marital até então estava totalmente errado, como todos à sua volta afirmavam. A radical transformação psicológica, que leva Júlio de um extremismo de conservadorismo na regência da esposa ao limite da liberalidade, permite o desenlace positivo da narrativa, indispensável à comédia teatral:

A comédia teatral preserva um sentido de ordem e desígnio ao nível da forma, mas questiona essa simetria no seu conteúdo disruptivo. É como se a forma fosse utópica ou angelical e o conteúdo fosse satírico ou demoníaco. No final, uma obra de comédia tende a passar deste segundo estado para o primeiro. A ação pode girar em torno de uma crise na ordem simbólica, mas o seu objetivo final é reparar, restaurar e reconciliar (Eagleton, 2022, p. 45)

Apesar de o final da comédia ser positivo, porque a tirania foi derrotada, permitindo que Lívia não mais viva enclausurada na própria casa, resiste uma aura de incerteza, uma vez que Júlio, como dissemos, falha em compreender o necessário equilíbrio na “regência da esposa”, saltando de um extremo para o outro:

César [Júlio] Vay ter a casa, e lança se aos pes de Livia, e quis me beijar os meus, com lagrimas o levantei, e com lagrimas conto isto.
[...] Livia estava morta, j'agora vive, já terá vida que lhe sempre desejei, que segundo o que enxergo nelle, vay já caindo em outro extremo demasiado.
(Ferreira, 1622, fl. 154v, ato V, cena IX)

Júlio é um marido falhado porque a identidade matrimonial ideal do homem aos olhos dos moralistas é vincada, composta de certos traços indispensáveis, mas igualmente necessita de uma certa justa-medida, de uma rejeição do extremismo, mediada pela prudência. Pelo contrário, Júlio mostra-se preso à obsessão pela fidelidade, e tem como traço dominante de personalidade a flutuação identitária, incapaz de qualquer meio-termo. O exagero, para qualquer lado das recomendações dos moralistas, arruína a possibilidade de santidade no matrimónio e, num nível mais terreno, origina

a quebra de qualquer bem-estar e felicidade conjugais. Neste sentido, o riso que Júlio provoca no espectador tem um efeito moral corretivo de ensinar o marido a encontrar a *aurea mediocritas* em matéria de ciúme, consentâneo com a estética de Ferreira: “To find the middle way you must know, and fear the extremes, and the portrayal of extremes was one of Ferreira’s principal preoccupations as a playwright” (Earle, 2015, p. 75). Assim sendo, o riso no **Cioso** escora-se naquilo que é apelidado de “teoria da superioridade”, cujo *locus classicus* é o **Leviatã** de Thomas Hobbes (Eagleton, 2022, p. 52-53). Apesar de o **Leviatã** ser um texto posterior ao Cioso, a função dominante do riso é pouco diferente em Hobbes e na comédia de Ferreira. Para Hobbes, o riso é:

[...] provocado ou por um acto repentino de nós mesmos que nos diverte ou pela visão de alguma coisa deformada em outra pessoa, devido à comparação com a qual subitamente nos aplaudimos a nós mesmos. Isto acontece mais com aqueles que têm consciência de menor capacidade de si mesmos e são obrigados a reparar nas imperfeições dos outros para poderem continuar sendo a favor de si próprios. (Hobbes, 1995, p. 62).

Em suma, a teoria da superioridade dita que o riso tem uma função social de intimidar através da humilhação (Bergson, 1993, p. 135). Todavia, como afirma Terry Eagleton (2022, p. 74), se a teoria da superioridade tem razão em assinalar que as imperfeições alheias causam riso, equivoca-se a considerar que somente o fazemos por gostarmos de observar os outros de cima para baixo. O riso, por exemplo, pode também originar da identificação, do medo, da inveja da liberdade do indivíduo que nos despoleta o riso.

A comparação entre a masculinidade de Júlio e o ideal traçado pelos moralistas permite a conclusão de que este marido não se aproxima desse modelo, nem sequer da versão menos repetida que defende a necessidade de uma certa prudência. Desta forma, a masculinidade de Júlio torna-se risível porque necessita de correção, cumprindo-se a divisa da comédia clássica, *castigat ridendo mores* (Roig, 1983, p. 52). Para quem segue a visão da teoria da superioridade, ensinar através do riso torna-se uma função moral porque, como assinala o **Leviatã** “[...] o que é próprio dos grandes espíritos é ajudar os outros a evitar o escárnio [...]” (Hobbes, 1995, p. 62). Porém, não se deve esquecer que o “riso pelo riso” está também presente. Se é verdade que as peças teatrais quinhentistas portuguesas contêm essa função de reforma social, todas elas foram igualmente concebidas para provocar divertimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, Maria Manuela Barroso. O conhecimento das obras de Aristófanes em Portugal no século XVI: edições quinhentistas das Comédias na Biblioteca Nacional de Lisboa. **Euphrosyne**, v. XIV, p. 157-164, 1986.

BARATA, José Oliveira. **História do Teatro Português**. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.

BARROS, João de. Espelho de Casados. *In*: LOPES, Maria Antónia (ed.). **Primeiros Livros de Edificação Moral e Primeira Crónica Biográfica**. Lisboa: Círculo de Leitores, 2019. p. 697-807.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo** (Vol. 1). Tradução: Sérgio Milliet. Reimpressão da 2. ed. Lisboa: Quetzal, 2022.

BERGSON, Henri. **O Riso**: ensaio sobre o significado do cómico. Tradução: Guilherme de Castilho. 2. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

CAMÕES, Luís de. **Teatro Completo de Camões**. Edição: Vanda Anastácio. Porto: Caixotim, 2005.

CANET VALLÉS, José Luis. **De la comedia humanística al teatro representable**. Valencia: UNED/Universidad de Sevilla/Universitat de València, 1993.

COSTA, Maria Alcina. **Influências clássicas na obra dramática de Sá de Miranda**. 165 f. Dissertação (Mestrado em Perenidade da Cultura Greco-Romana) – Faculdade de Letras, Universidade Católica Portuguesa, Viseu, 2007.

COUTO, Aires do. As comédias de Sá de Miranda, «Arremedos de Plauto e Terêncio». **Máthesis**, n. 13, p. 11-34, 2004.

DONATO, Élio. Da Comédia. Tradução: Adriano Milho Cordeiro. **artcien- cia.Com, Revista De Arte, Ciência e Comunicação**, ano VII, p. 7-49, 2011.

EAGLETON, Terry. **Humor**. Tradução: Miguel Martins. Lisboa: Edições 70, 2022.

EARLE, Thomas. Uma nova leitura das comédias de Sá de Miranda. **Floema**, v. II, n. 4, p. 11-36, 2006. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/floema/article/view/1685>. Acesso em: 10 abr. 2024.

EARLE, T. F. “Oh morte, que vida é esta!” Relations between women and male authority figures in the comedies of António Ferreira. **eHumanista: Journal of Iberian Studies**, v. 22, p. 155-164, 2012. Disponível em: https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume22/6%20Earle.pdf. Acesso em: 19 abr. 2024.

EARLE, T. F. Who is Júlio? Plot and Identity in António Ferreira’s Comedies. *In*: EARLE, T. F.; FOUTO, Catarina (ed.). **The Reinvention of Theatre in Sixteenth-century Europe. Traditions, Texts and Performance**. Oxon, New York: Modern Humanities Research Association and Routledge, 2015. p. 73-88.

FERREIRA, António. Comedia do Cioso. *In*: **Comedias Famosas Portuguesas. Dos Doctores Francisco de Saa de Miranda, e Antonio Ferreira. Dedicadas a Gaspar Severim de Faria**. Lisboa: Por Antonio Alvarez Impressor, e mercador de livros, 1622. fls. 117-155.

FERREIRA, António. **La comédie de Bristo ou l’entremetteur: Comédia do Fanchono ou de Bristo**. Edição: Adrien Roig. Paris: Presses Universitaires de France, 1973.

FIGUEIREDO, Ana Teresa Quintela. **Comédia do Cioso de António Ferreira**. 220 f. Dissertação (Mestrado em Perenidade da Cultura Greco-Romana) – Faculdade de Letras, Universidade Católica Portuguesa, Viseu, 2003.

FREIRE, António. **O Teatro Grego**. Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia, 1985.

GUEVARA, Antonio de. **Libro Primero de las Epístolas Familiares** (Vol. I). Edição: José María Cossío. Madrid: Aldus, 1950.

HOBBS, Thomas. **Leviatã**: ou matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil. Tradução: João Paulo Monteiro; Maria Beatriz Nizza da Silva). [Lisboa]: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995.

MATOS, Maria Vitalina Leal de. Biografia de Luís de Camões. In: AGUIAR E SILVA, Vítor (ed.). **Dicionário de Camões**. Alfragide: Caminho, 2011, p. 80-94.

NOBRE, Cristina. Três Autos Camonianos: variantes e variações nas edições dos séculos XVI e XVII. In: ROCHETA, Maria Isabel; AMADO, Teresa (ed.). **Estudos**: para Maria Idalina Resina Rodrigues, Maria Lucília Pires, Maria Vitalina Leal de Matos. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007, p. 201-237.

OLIVA, Fernán Pérez de. **Muestra de la lengua castellana en el nacimiento de Hercules o Comedia de Amphitrion**. s. l.: [Juan Varela de Salamanca], c. 1520.

OSUNA, Francisco de. **Norte de los estados** en que se da reglas de biuir a los mancebos: y a los casados: e a los biudos: y a todos los continentes: y se tratan muy por estenso los remedios del desastrado casamiento: enseñando que tal ha de ser la vida del christiano casado. Sevilla: Por Bartolome Perez impressor en la calle dela Sierpe, 1531.

PLAUTO. **Comédias** (Vol. I). Edição: Aires Pereira do Couto. Lisboa: Universidade de Coimbra. Faculdade de Letras, 2006.

PRESTES, António. **Autos**. Edição: José Camões; Helena Reis Silva. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.

ROIG, Adrien. **O teatro clássico em Portugal no século XVI**. Lisboa: Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, 1983.

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

TIMONEDA, Juan de. **Las tres Comedias del facundissimo Poeta Juan Timoneda**. Valencia: s. n., 1559.

VICENTE, Gil. **As Obras de Gil Vicente** (Vol. II). Edição: José Camões. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002.

VILLALOBOS, Francisco López de. **Libro intitulado Los problemas de Villalobos**, que tracta de cuerpos naturaleza y morales. Y dos dialogos de medicina. Y el tractado de las tres grandes. Y una cancion. Y la comedia de Amphytrion. Zamora: Por Juan Picardo, a costa y expensas de Juan Pedro Mussetti, 1543.

VIVES, Juan Luis. Deberes del Marido (De officio mariti). In: RIBER, Lorenzo (ed.). **Obras Completas, Tomo Primero**. Reimpressão da 1. ed. Valencia: Generelitat Valenciana, 1992, p. 1259-1352.

XIMENEZ, Diego. **Enchiridion, o Manual de doctrina Christiana**. Salamanca: En casa de Pedro Lasso, a costa de Juan Moreno, 1567.

*Recebido para avaliação em 13/05/2024.
Aprovado para publicação em 16/06/2024.*

NOTAS

1 Licenciado em Estudos Portugueses pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. É mestrando em Estudos Literários, Culturais e Interartes na mesma instituição. Está a desenvolver uma dissertação intitulada “Masculinidade no matrimónio: o marido ideal no teatro português do século XVI”. As suas linhas de investigação, centradas na Idade Moderna, são os estudos de género e o (re)descobrimento de textos empoeirados.

2 Doutora em Literatura Portuguesa pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. É investigadora contratada no Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória». Tem centrado os seus estudos na área da história e da literatura de espiritualidade, nomeadamente da hagiografia e da biografia devota, e da história do livro e da leitura.

3 Sobre o tema, veja-se Tavani (1988); Earle (2006).

4 Esta comédia foi censurada e transformada na **Comédia de Bristo**. No geral, a diegese de ambas é semelhante, porém, várias diferenças tornam a **Bristo** numa derivação do **Fanchono**, como comprova a comparação entre a versão da **Bristo** de 1622 e os dois testemunhos anónimos de 1562 do **Fanchono** que nos são conhecidos. Veja-se a edição de Adrien Roig em Ferreira (1973).

5 Epístola aos Efésios, 5, 23: “Pois, assim como Cristo é cabeça para a Igreja, também o marido o é para a mulher. Cristo é o salvador do corpo, que é a Igreja”.

6 Como demonstrou T. F. Earle (2015, p. 79), a **Comédia do Cioso** também mimetiza a **Aulularia** de Plauto.

7 **Amphitruo** de Plauto: “Mercúrio – Quem é? Anfitrião – Sou eu. Mercúrio – Eu, quem?” (Plauto, 2006, p. 127, ato III, cena VI). **Comedia de Anfitrión** de Francisco Lopez de Villalobos: “Mercurio – Quien esta ay? Amphytrion – Yo soy. Mercurio – Que cosa es yo soy?” (Villalobos, 1543, fl. 76v a). **Muestra...** de Fernán Pérez de Oliva: “Mercurio – Quien esta ay? Amphitruon – Yo soy. Mercurio – Cierta bien veo, que tu eres muy loco o muy provado, que tales golpes das” (Oliva, c. 1520, fls. 15r-15v). **La comedia del Amphitruon** de Juan de Timoneda: “Mercurio – Quien osa llamar aquí? Amphitruon – Yo soy abre majadero. Mercurio – Que quiere dezir majadero?” (Timoneda, 1559, fl. 19r).