



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

RENATA BRITO DOS REIS

ENTRE FICÇÃO E HISTÓRIA:
O HERÓI NA *COMÉDIA DE DIU*, DE SIMÃO MACHADO

Salvador
2018

RENATA BRITO DOS REIS

**ENTRE FICÇÃO E HISTÓRIA:
O HERÓI NA *COMÉDIA DE DIU*, DE SIMÃO MACHADO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Literatura e Cultura.

Orientador: Prof.º Dr.º Márcio Ricardo Coelho Muniz

Salvador
2018

R375e Reis, Renata

Entre ficção e história: O herói na *Comédia de Diu*, de Simão Machado/ Renata Reis. - Salvador, 2018.

126 f.

Dissertação (mestrado) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz.

1. Machado, Simão. 2. Historiografia portuguesa. 3. Herói. 4. Teatro Quinhentista Português. I. Título. II. Muniz, Márcio R.C.

CDD 869.2

RENATA BRITO DOS REIS

**ENTRE FICÇÃO E HISTÓRIA:
O HERÓI NA *COMÉDIA DE DIU*, DE SIMÃO MACHADO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Literatura e Cultura.

Data de aprovação:

Salvador, 24 de maio de 2018

Componentes da Banca Examinadora:

Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz (UFBA)
(Orientador)

Prof^a. Dr^a. Sheila Moura Hue (UERJ)
(Membro Externo)

Profa. Arivaldo Sacramento de Sousa (UFBA)
(Membro Interno)

Aos meus amores, Vó Zefinha, Painho e Mainha,
Por me oferecerem os estudos aos quais nunca tiveram acesso,
E por trilharem os caminhos da história do cerco de Diu comigo.

AGRADECIMENTOS

“Escrever é triste”, bem disse meu amado Carlos¹. Para mim, escrever sempre foi um empreendimento doloroso, porque é solitário. Mas há algumas pessoas que, de um jeito ou de outro, conseguiram me acompanhar na solidão da escrita e se fizeram presentes ainda que não estivessem mesmo lá. Para elas, deixo meus eternos agradecimentos:

Ao meu Deus, meu principal ajudador e ao poeta *gauche* enviado por Ele – como se anjo fosse –, por seus versos salvadores de todas as horas.

Ao meu orientador, pela imensa paciência com as minhas crises e pelas doses cavalares de injeção de ânimo necessárias para um ser dramático como eu.

Aos professores Ari e Sheila, por aceitarem o convite para compor a minha banca de avaliação final e pela leitura atenta do meu trabalho.

Aos meus mestres, desde a educação básica com a professora Regina até aqui (em especial a professora Luciene), por despertarem a minha vontade de querer saber mais e melhor sobre as coisas.

Aos meus alunos, por aceitarem o desafio de construção do saber junto comigo e por renovarem minha fé na criação de um mundo melhor por meio do trabalho docente.

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação, por toda ajuda e presteza, especialmente a querida Cris – quem sempre me salvou com um sorriso largo toda vez que eu naufragava no mar da burocracia acadêmica.

A minha família, minha fortaleza, onde encontro o afeto necessário para seguir viagem. Em especial, a minha mãe, Mazé, e ao meu pai, Nelson, por todo amor e cuidado.

Ao meu irmão, Rafael, e a minha cunhada, Fabrícia, por me ajudarem a buscar as fontes para a pesquisa nos lugares mais recônditos.

A jailsoN, por fazer o nosso próprio tempo.

Ao meu afilhado, Acácio, por não me deixar esquecer do que realmente importa.

A Carminha, por nunca me deixar sozinha com suas lambidas e massagens carinhosas.

A Larissa, a nakaninja, por ser minha real influenciadora, e a Juliana, por me ensinar amar os caranguejos.

A Arthur, amigo querido, pela revisão generosa da dissertação.

A Letícia, minha amiga e parceira no trabalho de edição de textos, pela normalização cuidadosa das referências.

¹ ANDRADE, Carlos Drummond. Hoje não escrevo. In: _____. **O poder ultrajovem**. Rio de Janeiro: Record, 1998, p. 124-125.

A Cinthia, minha bestinha querida, pela amizade e apoio de sempre, além da tradução primorosa do resumo da dissertação.

As parceiras de estudo no início da caminhada: Verônica e Debora.

Aos amigos de ontem e de hoje, Gabriela, Lílian e Rafael, pelo apoio e paciência na reta final.

Aos amigos, por amenizarem com afeto o desgaste dessa longa caminhada. Agradeço, de maneira especial, as amigas que nunca desistiram de mim: Marina, Tatiana, Chaynara, Solange, Paula, Priscila, Thaiane, Shirlei, Neuma, Mariana e Vivian.

Ao pet-povo, por quem eu nutro muito orgulho de ter sido parte.

As MqNSP, por serem as mulheres que provocam uma revolução no meu coração.

Aos colegas do grupo de pesquisa “Texto em Cena” e do PPGLitCult pelos momentos de discussão que foram essenciais para a minha formação acadêmica.

Aos marujos de Letras, como carinhosamente me refiro aos amigos da primeira turma do curso noturno de Letras da UFBA, por compartilharem comigo as peripécias de ser, desde que me entendo por gente, uma estudante trabalhadora.

A Fapesb e a Capes, pelo apoio financeiro, sem o qual a realização desta dissertação de mestrado não seria possível.

Gostaria de agradecer, por fim, a todos que trabalharam e continuam trabalhando para a construção de uma Universidade pública menos excludente e mais acolhedora das minorias.

Enfim, serei eternamente grata por ter encontrado redes de afetos solidárias imprescindíveis para minha permanência na Universidade.

(...) Quando nós rejeitamos uma única história, quando percebemos que nunca há apenas uma história sobre nenhum lugar, nós reconquistamos um tipo de paraíso.
(Chimamanda N. Adichie)²

O passado é um imenso pedregal que muitos gostariam de percorrer como se de uma auto-estrada se tratasse, enquanto outros, pacientemente, vão de pedra em pedra, e as levantam, porque precisam saber o que há por baixo delas.
(José Saramago)³

² “(...) when we reject the single story, when we realize that there was never a single story about any place, we regain a kind of paradise”. ADICHIE, Chimamanda. **O perigo da história única**. 2009, 18:17-18:30. Disponível em: <www.ted.com/talks/chimamanda>. Acesso em :17 jun. 2015.

³ SARMAGO, José. **A viagem do elefante**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 33.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar a construção do herói na *Comédia de Diu*, de Simão Machado, buscando compreender de que modo a peça se relaciona com o argumento histórico/épico que intitula a obra machadiana: o cerco que os turcos impuseram aos portugueses no ano de 1538. Parte-se, nesse sentido, da explanação do contexto histórico no qual intenta-se responder como as fontes historiográficas são usadas como instrumento político discursivo e podem ampliar o estudo do texto literário ao passo que o texto literário se torna um agente ativo na construção de práticas históricas e culturais. Para tal, apresenta-se, em primeiro plano, uma compreensão da história da relação entre o discurso histórico e o discurso literário. Em seguida, empreende-se uma revisão bibliográfica das principais fontes históricas sobre as circunstâncias que culminaram com a situação do primeiro cerco sofrido pelos portugueses na cidade de Diu, baseando, sobretudo, nas narrativas militares, no período de expansão marítima, como o relato da testemunha ocular do primeiro cerco de Diu – o fidalgo Lopo de Sousa Coutinho. Durante essa etapa inicial, também são abordadas as interações entre ficção e história no que tange ao período de expansão ultramarina. Depois disso, trata-se de recuperar os sentidos de comédia no período em que Simão Machado escreve a *Comédia de Diu*, para, em seguida, analisar as implicações que envolvem a escolha desse argumento histórico/épico dentro dos limites do gênero comédia. Posteriormente, realiza-se um estudo comparativo da obra machadiana tomada para análise com os documentos históricos, dando ênfase aos modelos de heróis construídos nesse *corpus*.

Palavras-chave: Simão Machado. Historiografia portuguesa. Herói. Teatro Quinhentista Português.

RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo analizar la construcción del héroe en la *Comédia de Diu*, de Simão Machado, buscando comprender de qué modo la pieza se relaciona con el argumento histórico/épico que intitula la obra machadiana: el cerco que los turcos impusieron a los portugueses en el año 1538. Así pues, se parte de la explicación del contexto histórico en el cual se intenta responder como las fuentes historiográficas son usadas como instrumento político discursivo y pueden ampliar el estudio del texto literario mientras que el texto literario se convierte en un agente activo en la construcción de prácticas históricas y culturales. Para ello, se presenta, en primer plano, una comprensión de la historia de la relación entre el discurso histórico y el discurso literario. Luego se lleva a cabo una revisión bibliográfica de las principales fuentes históricas sobre las circunstancias que culminaron con la situación del primer cerco sufrido por los portugueses en la ciudad de Diu, basándose, sobre todo, en las narrativas militares, en el período de expansión marítima, como el relato del testigo ocular del primer cerco de Diu – el hidalgo Lopo de Sousa Coutinho. Durante esta etapa inicial, también se abordan las interacciones entre ficción e historia en lo que se refiere al período de expansión ultramarina. Después, se trata de recuperar los sentidos de comedia en el período en que Simão Machado escribe la *Comédia de Diu*, para, enseguida, analizar las implicaciones de la elección de ese argumento histórico/épico dentro de los límites del género comedia. Por consiguiente, se realiza un estudio comparativo de la obra machadiana tomada para análisis con los documentos históricos, con énfasis en los modelos de héroes construidos en ese *corpus*.

Palabras-clave: Simão Machado. Historiografía portuguesa. Héroe. Teatro Quinientista Portugués.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
PRIMEIRO ATO: A HISTÓRIA DO CERCO DE DIU EM CENA	18
Da verdade histórica, ficcional e suas fontes	18
Da dilatação da fé e do império	34
Da experiência de um sitiado: Lopo de Sousa Coutinho	48
SEGUNDO ATO: A <i>COMÉDIA DE DIU</i> ENTRE FICÇÃO E HISTÓRIA	61
Dos limites do gênero comédia em Portugal do século XVI	61
<i>A Comédia de Diu</i> e o argumento histórico/épico	72
TERCEIRO ATO: OS HERÓIS DA <i>COMÉDIA DE DIU</i>	81
A construção dos heróis nacionais e dos inimigos	81
Bandur e o <i>ethos</i> do rei	89
Os soldados de baixa patente e o anti-heroísmo	100
À GUISA DE CONCLUSÃO	111
REFERÊNCIAS	115

INTRODUÇÃO

Nenhum poeta, nenhum artista, tem a sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos. (Thomas Stearns Eliot⁴)

As palavras de Eliot – tomadas como epígrafe aqui – indicam o trajeto que, na fase inicial da pesquisa, trilhamos com intuito de ampliar o horizonte de autores de literatura dramática portuguesa do século XVI para além do célebre nome de Gil Vicente. Isso porque, embora seja irrefutável a importância que o teatro de Gil Vicente representa para a história da literatura dramática portuguesa, torna-se necessário, além de pensar nas instâncias que incidem sobre a definição do que é canônico, refletir sobre as condições que propiciaram a existência de uma tradição literária denominada de *Escola Vicentina* por Teófilo Braga.

De acordo com o estudo realizado por Teófilo Braga, toma-se como formadores da chamada *Escola Vicentina* os autores que viveram na órbita ou seguiram o rastro das criações de Gil Vicente. Em outras palavras, esses autores integram a *Escola Vicentina* por apresentarem em suas obras elementos próprios dos autos vicentinos. Por outro lado, Lucciana Stegagno Picchio faz ressalva ao uso do termo *Escola Vicentina*:

De escola em sentido estrito não se pode de modo algum falar: Gil Vicente vivia na Corte e ao seu serviço, os contemporâneos e epígonos fora; o público daquele era cortesão, pequeno-burguês e plebeu o dos restantes; estímulos da criação vicentina eram as comemorações, aniversários e fastos da Corte, ao passo que dos seus contemporâneos consistia na vida geral da cidade [...]⁵.

Apesar disso, Picchio também ratifica a adoção da nomenclatura *Escola Vicentina*, explicando seu uso de modo semelhante ao proposto inicialmente por Teófilo Braga:

Se por escola se entende continuidade temática, imitação consciente ou inconsciente, aderência a uma linguagem genialmente inspirada na vida, nesse caso poder-se-á aplicar aos continuadores vicentinos a denominação de Teófilo Braga: escola de Gil Vicente. E poderemos pensar nestes autores de tom popular, que tão numerosos foram no Portugal de Quinhentos, como num sistema de satélites tão profundamente ocupado em girar à volta do seu privadíssimo sol que se não deu conta sequer da revolução que entretanto acontecia no teatro europeu.⁶

Dessa maneira, adota-se aqui o conceito desenvolvido por Teófilo Braga, porém com o intuito de atribuir novos sentidos a tal conceito, evitando a perspectiva dos comparatistas que

⁴ ELIOT, Thomas Stearns. **Ensaio**. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 39.

⁵ PICCHIO, Lucciana Stegagno. **História do Teatro Português**. Lisboa: Portugalia, 1965, p. 87.

⁶ PICCHIO, Lucciana Stegagno. **História do Teatro Português**. Lisboa: Portugalia, 1965, p. 87.

vigorou no século XIX, na qual se analisava as relações entre as obras sob uma ótica evolucionista e hierarquizante⁷. Pelo contrário, defendemos a necessidade de projetar luzes na história da literatura portuguesa para ressignificar, assim, o entendimento de que a obra de Gil Vicente é o ápice de toda uma época.

Para tanto, no momento inicial da pesquisa, estudamos, a partir de uma perspectiva comparatista mais contemporânea, de que modo as obras de Simão Machado, poeta e dramaturgo português do século XVI, se relacionam com a tradição representada, principalmente, pelo teatro vicentino, levando em consideração que, no decorrer da história, Simão Machado – assim como outros dramaturgos coetâneos e posteriores de Vicente – não recebeu a atenção dedicada as quase cinco dezenas de autos de que se compõem o *corpus* vicentino.

Esse movimento inicial do trabalho se revelou de grande importância para que pudéssemos mapear os elementos literários, sociais, culturais e históricos que compõem a dramaturgia de Simão Machado, já que se almejava, com base no estudo das fontes – que ora aproximam e ora distanciam o teatro machadiano do teatro vicentino –, compreender como se dava a relação entre os dois dramaturgos. No entanto, durante o percurso de pesquisa, percebemos que a *Comédia de Diu*, de Simão Machado, estabelecia uma relação particular com os documentos historiográficos, fato esse que torna “difícil reduzir este autor a um simples continuador de Gil Vicente”⁸.

Em virtude disso e da descoberta das narrativas de viagem sobre a história do cerco que nomeia a obra, empreendemos uma segunda seleção do *corpus* da pesquisa, discriminando o que efetivamente seria utilizado na dissertação. Nossos principais critérios de escolha foram o caráter de expressividade e de novidade das narrativas de cercos militares como instrumento discursivo político que podem ampliar o estudo do texto literário. Além disso, apesar da imensa fortuna crítica da obra de Gil Vicente nos ajudar na compreensão da obra do seu contemporâneo, Simão Machado, julgamos importante concentrar os esforços de análise na obra machadiana com intuito de contribuir para o despertar de interesse em novos estudos a respeito do rico e diversificado teatro quinhentista português.

Embora a carência de dados sobre a vida de Simão Machado também acompanhe os seus escritos, sabe-se que Simão Machado se fez Frade num convento franciscano de Barcelona logo após ter criado as suas duas comédias (a saber: *Comédia de Diu* e *Comédia da*

⁷ NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**. São Paulo: EDUSP, 1998.

⁸ ROIG, Adrien. **O teatro clássico em Portugal no século XVI**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983, p. 11.

Pastora Alfea), sendo ambas divididas em primeira e segunda parte, além da promessa de uma terceira conforme explica a breve exposição bibliográfica feita por Claude Henri Frèches⁹.

A *Comédia de Diu*, considerada a mais inventiva das suas peças, como o próprio nome revela, vale-se do argumento histórico-épico do primeiro cerco que os mouros puseram a fortaleza da cidade de Diu no ano de 1538, no governo de D. Antônio da Silveira. Mesclam-se, nessa obra, artifícios renascentistas e características das tragicomédias latinas principalmente. Nota-se, porém, que também há, em Machado, marcas de estratégias dramáticas que animaram o teatro vicentino, a exemplo dos traços burlescos e moralizantes que constituem a obra.

Com base nessas características gerais do autor e de sua obra, interessa-nos pensar sobre as escolhas que levaram Simão Machado a lançar mão de um argumento histórico-épico para compor sua obra dentro dos limites do gênero comédia. Nesse sentido, assim como a questão dos gêneros em Gil Vicente tem sido passível de contestação de vários estudiosos, a escolha pelo termo comédia na obra machadiana também tem causado controvérsia, ainda que a sua fortuna crítica se resuma – diferentemente dos inúmeros estudos encontrados sobre Vicente – aos estudos de caráter prefacial realizados por Teófilo Braga (1898), por Paul Teyssier (1969) e por Claude Henri Frèches (1971), a uma breve aparição nos livros que tratam da história da literatura portuguesa¹⁰ e, recentemente, a edição das suas peças feita por José Camões (2009), com uma introdução de fôlego de José Javier Rodríguez Rodríguez.

Em seu estudo intitulado *Introdução ao Teatro de Simão Machado*, Frèches salienta que Simão Machado “[...] deu à luz o primeiro drama histórico de grande espetáculo, chamando-o *comédia*, quando o nome tragicomédia lhe convinha mais”¹¹. No que tange à utilização do termo tragicomédia, Claude Henri Frèches assinala um sentido diferente do uso que faz Luiz Vicente (filho e editor de Gil Vicente) na classificação das partes da *Copilaçam* dos textos vicentinos, uso este que é considerado arbitrário por muitos estudiosos. Isso endossa a necessidade de refletir sobre as motivações e circunstâncias que guiaram o autor

⁹ FRÈCHES, Claude-Henri. **Introdução ao teatro de Simão Machado**. Lisboa: O mundo do livro de Lisboa, 1971.

¹⁰ Cita-se como exemplo a *História da Literatura Portuguesa Ilustrada*, publicada sob a direção de Albino Forjaz de Sampaio (1930).

¹¹ FRÈCHES, Claude-Henri. **Introdução ao teatro de Simão Machado**. Lisboa: O mundo do livro de Lisboa, 1971, 16.

para o acesso às fontes que contribuíram para a formação do seu estilo artístico, conforme proposto por José Antônio Saraiva, em *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*¹².

Nessa perspectiva, no que concerne aos estudos sobre literatura comparada pelos quais nos orientamos aqui, “[...] o interesse das pesquisas sobre o destino dos gêneros é, portanto, histórico, mas também atual. Supõe que estas pesquisas preencham duas condições: um gênero bem definido, um meio receptor nitidamente delimitado no tempo e no espaço”¹³. Ainda nessa perspectiva comparatista, é importante destacar que:

De fato, o destino da crítica comparativa liga-se ao da crítica histórica. Não se estuda a função de um homem sem recolocá-lo em seu meio e em seu tempo. Não se escreve a história do espírito de um grande escritor sem tecer a história de sua educação bem como a de suas leituras. Do mesmo modo, o conjunto de obras que constitui uma literatura só se compreende e só pode ser explicado se recolocado no conjunto geral de que se originou.¹⁴

Segundo Jean-Pierre Ryngaert, a escolha do título por si só já anuncia “um projeto de acordo com a tradição cultural ou, pelo contrário, manifesta uma ruptura”¹⁵, visto que o título, além de ser o primeiro contato da relação autor-obra-leitor, deixa entrever a “intenção de obedecer ou não às tradições históricas”, sendo a titulação que a obra recebe um “jogo inicial com um conteúdo a ser revelado do qual ele é a vitrine ou anúncio [...]”¹⁶. Assim, na *Comédia de Diu*, percebe-se, a começar pelo título, uma necessidade de recorrer ao material histórico de que Simão Machado se apropriou para elaborar o que chamou de comédia, revelando, dessa maneira, o que Ryngaert chama de “projeto do autor”.

Ao lado da relação entre literatura e história que se delineia no primeiro momento com o título da obra machadiana, há de se considerar as implicações que circundam as classificações de gênero. De acordo com Anatol Rosenfeld, “todas as classificações são, em certa medida, artificiais”¹⁷. No entanto, Rosenfeld também entende a necessidade de

¹² SARAIVA, Antônio José. *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*. 2. ed. Lisboa: Gradiva, 1981.

¹³ GUYARD, Marius-François. Objeto e método da literatura comparada. In: COUTINHO, Eduardo F; CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 102.

¹⁴ TEXTE, Joseph. Os estudos de literatura comparada no estrangeiro e na França. In: COUTINHO, Eduardo F; CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994 p. 38.

¹⁵ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 37.

¹⁶ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 37-38.

¹⁷ ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 18.

“estabelecê-las para organizar, em linhas gerais, a multiplicidade dos fenômenos literários e comparar obras dentro de um contexto de tradição e renovação”¹⁸.

Ao pensar na organização da *Copilaçam* bem como no conceito e estrutura da comédia de Gil Vicente, Maria João Pais do Amaral (2003), assim como René Garay (2003), observa que o desenvolvimento do herói (ou da heroína) na economia narrativa de cada peça estava intrinsecamente ligado ao tema e ao contexto histórico e situacional de representação, apontando, com isso, para a relação íntima que Gil Vicente estabelecia com a corte. Nesse sentido, a contestável noção de tragicomédia e tragédia, além de influenciada pela vontade de renovação que forjava os elementos cômicos em vários lugares da Europa, deixa transparecer uma preocupação com os aspectos de receptividade que são variáveis de acordo com o momento histórico.

Tal preocupação com a receptividade se corporifica ao pensarmos na construção dos heróis nacionais que extrapolam os limites da relação entre ficção e história na *Comédia de Diu*, de Simão Machado. Isso porque, no contexto de decadência¹⁹ em que se encontrava Portugal quando a peça foi provavelmente criada (na segunda metade do século XVI) e impressa (1601), a história recuperada através do texto dramático não é apenas repetida, mas experimentada no “aqui e agora” inerente ao drama.

No entanto, para além da explicação mais corrente para a relação entre história e literatura, “a literatura muda porque a história muda”²⁰, abarcando, por extensão de sentido, a relação indissociável que um dramaturgo estabelece com a história de seu tempo, não se pretende perder de vista, aqui, o uso da historiografia enquanto instrumento do processo criativo de um dramaturgo:

[...] o dramaturgo não é um historiador: ele não relata o que outrora se acreditava haver acontecido, mas faz com que aconteça de novo perante os nossos olhos; e o faz acontecer de novo não pela mera verdade histórica, porém com intuito bem diverso e bem mais elevado, a verdade histórica não constitui o seu objetivo, mas apenas um meio para alcançar este objetivo; ele quer iludir-nos e comover-nos através da ilusão.²¹

¹⁸ ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 18.

¹⁹ Após a morte do rei D. Sebastião, na batalha de Alcácer-Quibir, inicia-se a crise de sucessão em Portugal, que passa a pertencer à Espanha, no processo conhecido como União Ibérica que compreende o período entre 1580 a 1640.

²⁰ COMPAGNON, Antoine. A história. In: _____. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 196.

²¹ PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: construção do personagem**. São Paulo: Ática, 1989, p. 23.

Nesse sentido, conforme explica Roubine, considerando as ideias aristotélicas a respeito do drama verossímil, no qual o possível é persuasivo, “uma vez que repousa em um determinado sistema de crença”²², e partindo das concepções que envolvem a classificação de um gênero propostas por Ryngaert e Rosenfeld, bem como as relações entre ficção e história explanadas pelos estudos de literatura comparada e também por Pallottini, escolhemos a organização que se segue como trajetória de escrita:

No primeiro capítulo, tratamos do contexto histórico do qual o autor se apropria para construir a *Comédia de Diu*. Antes disso, buscamos, de forma sucinta, uma compreensão da historicidade da relação entre ficção e histórica. Depois disso, empreendemos uma revisão bibliográfica dos principais dados historiográficos sobre o primeiro cerco de Diu que os turcos impuseram aos portugueses no ano de 1538, identificando, desse modo, quais os elementos serviram para estabelecer um diálogo entre a peça de Simão Machado e certas circunstâncias sociais e políticas que desencadearam a situação de cerco que nomeia a obra.

De todo o material coletado sobre o primeiro cerco de Diu, destacamos, nesse capítulo inicial, não só a estreita relação da cronística com as teorias épicas em voga no século XVI, mas também a análise do relato do fidalgo Lopo de Sousa Coutinho, o *Liuro primeyro do cerco de Diu que os Turcos poseram à fortaleza de Diu*, publicado em 1556, por oferecer uma possibilidade de compreensão desse cerco que difere de outros cronistas já amplamente estudados²³, porque apresenta, ao lado da comum prática laudatória dos heróis nacionais à época, uma visão realista do cotidiano dos soldados portugueses na empresa da Índia.

No segundo capítulo, há o exame do local que Simão Machado ocupa na história dramática portuguesa, tendo em vista o fato de que o dramaturgo não está ligado apenas à tradição vicentina, mas, sobretudo, à tradição do teatro humanista conforme explicitam diversos estudos acerca da teoria do drama do século XVI, a exemplo do trabalho de Adrien Roig (1983), *O teatro clássico em Portugal no século XVI*. A partir disso, busca-se explicitar os sentidos de comédia para a época em que Simão Machado escreve a *Comédia de Diu* e as implicações teóricas que envolvem o seu argumento histórico-épico.

²² ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral 1880-1980**. Tradução de Yan Michalsky. Rio de Janeiro: Zahar, 1982, p. 15

²³ Cita-se, por exemplo, os cronistas Gomes Eanes Zurara (1410?-1474), João de Barros (1496-1570), Fernão Lopes de Castanheda (1500?-1559), Bispo Jerônimo no Osório (1506-1580), Padre João de Lucema (15?9-1600), Gaspar Correia (1492?-1561), Diogo do Couto (1542-1616) e Damião de Góis (1501-1576).

No capítulo final, tivemos como objetivo a análise do texto dramático de Simão Machado em si. Além disso, buscamos promover o estudo comparativo da obra literária de Simão Machado com os documentos históricos e a epopeia *O primeiro Cerco que os turcos puserão há fortaleza de Diu nas partes da India defendida pollos portugueses* (1589) de Francisco de Andrade, cuja modalização épica é emulada pelo dramaturgo, dando ênfase aos modelos de heróis construídos nesse *corpus*. Dessa forma, durante a pesquisa, esse material se mostrou expressivo para averiguar em que medida o discurso laudatório presente na obra machadiana se aproxima – ou se distancia – do discurso político construído pela historiografia.

Estamos cientes de que um dos desafios intrínsecos a este trabalho é ter como objetivo de estudo a análise de obras que se situam em um período muito afastado da contemporaneidade. Ou seja, um dos nós da pesquisa é o distanciamento da pesquisadora em relação aos acontecimentos e sua dificuldade de recuperar, a não ser pelos registros que chegaram até nós, o contexto social, cultural, histórico e político que envolvem o objeto sobre o qual nos debruçamos. Falar da relação entre literatura e história tendo como referência o teatro quinhentista português é um trabalho complexo, e analisar os fatos que foram relatados por pessoas de outra época requer atenção redobrada. Ao buscar tecer a análise do presente com os mesmos fios do passado, levamos em conta quem escreve e o momento histórico no qual se insere, porque concordamos com as palavras de Antônio Borges Coelho quando diz que “o passado é aprendido com conceitos que hoje recuperamos e novamente fabricamos”²⁴.

Por esse motivo, consideramos as contribuições da nova história de fundamental importância para corporificação deste trabalho enquanto pesquisa acadêmica. Em oposição à história tradicional, que se pretende objetiva, a nova história apresenta como inevitável a impressão de si que o historiador deixa no objeto analisado, pois “só percebemos o mundo através de uma estrutura de convenções, esquemas e estereótipos, um entrelaçamento que varia de uma cultura para outra”²⁵. Ainda que tratemos de textos consagrados que apresentam o ponto de vista dos vencedores do primeiro Cerco de Diu, buscamos ler, em rasura, esses

²⁴ COELHO, Antônio Borges. Os argonautas portugueses e o seu velo de ouro (séculos XV-XVI). In: TENGARRINHA, José (Org.). **História de Portugal**. Bauru: EdUSC, 2000, p. 57.

²⁵ BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In: BURKE, Peter (Org.). **A escrita da História: novas perspectivas**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Ed. UNESP, 1992, p.15.

textos de acordo com a bagagem social e cultural que a pesquisadora carrega, pois “não podemos evitar olhar o passado de um ponto de vista particular”²⁶.

Nesse sentido, soma-se ao rol de desafios enfrentados o desconhecimento da sociedade asiática por parte da pesquisadora e a impossibilidade de acesso às fontes orientais. Infelizmente, essa falha deve-se ao fato do continente asiático ser pouco estudado no Brasil, fato esse que, aos poucos, vem sendo sanado com os esforços investigativos que buscam mudar essa realidade, a exemplo dos trabalhos de Célia Cristina Tavares e de Anita Correia Lima de Almeida citados por Andra Doré (2010)²⁷. Apesar do esforço de aproximação de trabalhos dessa ordem, há ciência de que a ausência de fontes, em uma perspectiva diferente da tradição historiográfica portuguesa, interferiu no nosso olhar para o momento histórico que se pretende abordar aqui: a presença portuguesa na Índia e o *boom* de produções de literatura portuguesa motivado por essa presença além-mar.

Por isso, sabemos que o exercício de revisitar um momento histórico como o primeiro Cerco de Diu (1538) através de elementos historiográficos e literários deve incidir no cuidado de comportar o passado aos olhos de presente de quem o interpreta. Na condição de pesquisadora, estou ciente de que a maneira como dispus os capítulos bem como o modo como organizei a apresentação de cada interpretação das fontes nesta dissertação deixam nítido minha visão sobre as complexas e diversificadas formas de literatura de expansão.

²⁶ BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In: BURKE, Peter (Org.). **A escrita da História**: novas perspectivas. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Ed. UNESP, 1992, p.15.

²⁷ No seu livro *Sitiados: os cercos às fortalezas portuguesas na Índia (1498-1622)*, Doré menciona os trabalhos: *A cristandade insular: Jesuítas e Inquisidores em Goa (1540-1682)*, de Célia Cristina Tavares e *Inconfidência no Império: Goa de 1787 e Rio de Janeiro de 1974*, de Anita Correia Lima de Almeida. Referências importantes para o entendimento do contexto histórico deste trabalho.

PRIMEIRO ATO: A HISTÓRIA DO CERCO DE DIU EM CENA

Da verdade histórica, ficcional²⁸ e suas fontes

O verdadeiro é um ponto de chegada,
não um ponto de partida.
(Carlo Ginzburg)²⁹

A relação entre literatura e história nunca se deu de forma harmoniosa muito menos de forma estática, pois sempre foi palco para apresentação de diversas vertentes que ora aproximam, ora distanciam o ficcional do histórico. O entendimento que se faz de literatura bem como o que se considera verdade histórica têm se transformado ao longo dos tempos de modo que a conexão entre os dois termos acompanha as mudanças que são produzidas de acordo com o contexto histórico, social e cultural em que as polêmicas sobre literatura e história emergem.

Nesse sentido, podemos retroceder para o longínquo período da Grécia arcaica com intuito de observar que, nessa época, a literatura se confundia com o próprio fazer histórico. Nos estratos mais antigos do mundo helênico – que os estudiosos definem como período homérico –, se levarmos em consideração os modos de apreensão do passado, não havia um lugar bem definido para o que era próprio da história ou próprio da literatura. Aqui, é interessante lembrar dos dois conjuntos de textos mais arcaicos que temos notícia quando pensamos na base inaugural de uma reflexão sobre a matéria do literário no Ocidente: os poemas homéricos e os poemas hesiódicos.

Na Grécia arcaica, o próprio estatuto da poesia desfrutava de grande prestígio. O orgulho que os poetas sentiam em relação à própria arte³⁰ pode ser justificado, dentre outros

²⁸ O que se entende por ficção, tomado como sinônimo de discurso ficcional, aqui, abarca as representações literárias de modo geral (poesia, romance, dramaturgia etc.).

²⁹ GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros**: verdadeiro, falso, fictício. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 14.

³⁰ O conceito de arte da Grécia arcaica difere do conceito de arte do modo que entendemos hoje. Por exemplo, não havia a distinção entre arte e ciência, o termo τέχνη englobava a técnica, a habilidade e demais conceitos desta ordem. SILVA, Martim Reyes da Costa. Densidade semântica e jogos de linguagem nos fragmentos de Heráclito de Éfeso. UFMG, 2013. 111 f. (dissertação). Disponível em:

fatores, por três motivos principais: 1) o fato das Musas concederem a inspiração para o fazer poético³¹; 2) a variedade temática da poesia aliada à diversidade de sua função; 3) o caráter ambíguo da poesia que é notável na tensão entre a presença da inspiração divina e o talento individual do poeta. Para não nos desviarmos muito do objetivo central da dissertação ao caminhar pela história da relação entre os discursos literário e histórico do modo que se propõe nesta seção, realçaremos, apenas, o primeiro dos três motivos – a relação entre o poeta e as Musas –, porém sem desconsiderar a influência dos demais motivos citados para que a poesia gozasse de tamanha estima no período da Grécia arcaica.

Nesse sentido, saltam aos olhos as evidências textuais que nos direcionam para o entendimento que esse estatuto da poesia se configurava a partir da relação que o *aedo* (poeta-cantor) mantinha com as Musas. Tanto os poemas homéricos quanto os poemas hesiódicos atestam que é impossível desarticular o fazer poético na Grécia arcaica da autoridade sagrada das Musas. A relevância desses poemas reside justamente na sua própria gênese. Em outras palavras, se os poemas homéricos detêm importância multissecular hoje, considerados como fontes primordiais dos mais diversificados elementos da cultura greco-romana, a dimensão do seu *status* pode ser explicada, dentre outros motivos, pelo fato das Musas concederem a inspiração para o fazer poético. Sendo assim, na esteira da importância que as Musas agregavam a esses poemas, a função do poeta se delineava como o ser imbuído de poder divino a fim de tornar conhecível a verdade.

De acordo com Maria Helena de Rocha Pereira, em seu texto “O conceito de poesia na Grécia arcaica”³², essa relevância atribuída ao *aedo* pode ser comprovada pela própria representação literária do poeta. A autora cita, por exemplo, a passagem da *Odisseia* em que Demódoco, “excelente *aedo*”, é convidado para se sentar próximo ao rei Alcino e Ulisses lhe oferece um bom pedaço de carne com intuito de honrá-lo:

Estavam já a servir as porções de carne e a misturar o vinho.
Chegou um escudeiro, trazendo pela mão o excelente aedo:
Demódoco, honrado pelo povo. Sento-o no meio
dos convivas, recostando-o contra uma alta coluna.
Então ao escudeiro falou o astucioso Ulisses, cortando
uma fatia – ficava ainda a maior parte – da carcaça
de um javali de brancas presas, entremeada de gordura:
‘Escudeiro, leva esta fatia de carne e vai dá-la a Demódoco,
para ele comer. Mostrar-lhe-ei o meu apreço, apesar do que sofro.
Pois entre todos os homens que estão na terra, os aedos
granjeiam honra e reverência: a eles ensinou a Musa

http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-97ZL9F/disserta__o_vers_o_final_biblioteca_her_clito_jogos_de_lingu.pdf?sequence=1. Acesso em: 20 mai 2015.

³¹ Isso fica claro no prelúdio da Teogonia (26-34) conforme desenvolveremos adiante.

³² PEREIRA, Maria Helena Rocha. **O conceito de poesia na Grécia Arcaica**. Coimbra: Humanitas, 1962, p. 8.

o canto porque estima as tribos dos aedos.’
(*Odisseia*, Canto VIII, 470-481)³³

Dessa forma, em um evento público de grande importância para os gregos antigos como é a situação de banquete, no qual as práticas e ritos de comensalidade são altamente valorizados pela sociedade, o trecho da *Odisseia* supracitado mostra que é patente que “a honra e a reverência” que os *aedos* granjeiam são instituídas, em primeira instância, pelas Musas, porque elas conferem ao *aedo* não só a capacidade de cantar a passeidade, mas cantar de forma tão gloriosa que o canto do poeta se equipara aos próprios feitos que ele cantava. Nesse sentido, a função do poeta está atrelada ao conjunto de características que compõem as simbologias e significados dessas nove musas:

Clio significa a glória que os versos concedem; Euterpe, o deleite de escutar o canto; Talia, os banquetes onde ele se entoava; Melpómene, a melodia, e Terpsícore, a dança; Erato, o desejo e o prazer de a ouvir; Polímnia, a abundância de sons; Urânia, o seu carácter celestial, divino; Calíope, a beleza da voz. A especificação de atribuições das Musas, que fará, por exemplo, de Clio a patrona da História, de Melpómene a da Tragédia, etc., é muito tardia. Durante toda a época arcaica e clássica, as nove, indistintamente, inspiravam o poeta, e o nome de cada uma traduzia os vários efeitos da poesia.³⁴

Com base nisso, o prelúdio da *Teogonia*, de Hesíodo, configura-se como outra fonte literária bastante emblemática para pensarmos o papel do poeta no processo de veiculação da verdade, no contexto da Grécia arcaica:

Elas [as Musas] certa vez, a Hesíodo, ensinaram belo canto,
ovelhas ele apascentando sob o Hélicon divino.
E a mim, antes de tudo, estas palavras dirigiram,
as Musas olímpades, filhas de Zeus que tem a égide:
‘Pastores agrestes, maus opróbios, ventres só,
sabemos muitas mentiras dizer a fatos semelhantes
e sabemos, quando queremos, verdades proclamar’.
Assim falaram as virgens do grande Zeus verídicas,
por cetro deram-me um ramo, a um loureiro viçoso
colhendo-o admirável, e inspiraram-me um canto
divino para que eu glorie o futuro e o passado,
impeliram-me a hinear o ser dos venturosos sempre vivos
e a elas primeiro e por último cantar.
(*Teogonia*, 22-34)³⁵

Essa alegoria encontrada no prelúdio do poema hesiódico ampara tanto a elaboração quanto o apropriado aproveitamento do poema. Para isso, é importante recuperar o contexto

³³ Todas as citações dos trechos dos poemas homéricos (*Ilíada* e *Odisseia*) foram retiradas das traduções feitas por Frederico Lourenço. HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics: Companhia das Letras, 2011.

³⁴ PEREIRA, Maria Helena Rocha. **O conceito de poesia na Grécia Arcaica**. Coimbra: Humanitas, 1962, p. 343.

³⁵ Tradução de Jaa Torrano, com alterações de Jacyntho Lins Brandão. BRANDÃO, Jacyntho Lins. **Antiga Musa: Arqueologia da Ficção**. Belo Horizonte: Relicário, 2015, p. 73.

no qual Hesíodo se insere, ou seja, nos séculos VIII-VII a.C., séculos estes que compreendem a época arcaica anterior a construção da *pólis* e a concepção de linguagem modificada pela adoção do alfabeto. Sendo, nessas condições, a comunidade na qual Hesíodo viveu basicamente agrícola e pastoril, o nível mais elevado da tecnologia da comunicação era ocupado pelo *aedo*. Dentro do contexto da cultura oral da Grécia arcaica, o canto do poeta representa a conservação e transmissão de toda a percepção do mundo e do conhecimento do passado. O poeta recebe das Musas o poder de vencer as barreiras espaçotemporais através da palavra cantada.

Além disso, é importante observar que a autoridade concedida ao poeta é intensificada pela própria genealogia das Musas. Pereira ressalta as palavras do professor Bruno Snell ao pensar nas Musas como filhas de Zeus, cuja figura incorpora, no panteão hesiódico, a Justiça e a Soberania máximas:

Hesíodo diz das Musas que são filhas de Zeus e de Mnemósine, da Memória. Isto quer dizer, mais ou menos, traduzido em linguagem profana, que a poesia, uma vez que tem a sua origem no mais alto deus, recebe uma dignidade e significado especial, e que a sua função primacial é conservar na memória dos homens aquilo que nela se expôs: efectivamente, na época arcaica, toda a tradição repousa na poesia.³⁶

Em consonância com essa ideia que valorizava o poeta-cantor pelo seu papel de resgatar o passado do esquecimento, em seu texto *Poetic Inspiration in Early Greece* (1981), Penelope Murray alude à metáfora entre profecia e poesia a partir do verso do poeta lírico grego Píndaro (fr. 150): “μαντεύεο, Μοῖσα, προφατεύσωδ’ ἐγώ”³⁷, no qual deixa entrever que o *aedo* estabelecia uma relação tão íntima com a divindade que era como uma espécie de mensageiro que revela, por meio do poema, as palavras dos deuses assim como o sacerdote decifra a profecia que o deus Apolo inspira na ptonisa.

Nesse sentido, ao pensar na origem das musas expressa no prelúdio da Teogonia (22-34) citado há pouco, enquanto filhas da deusa Memória e de Zeus, pai de todos os deuses e de todos os homens, o prestígio do *aedo* é ainda mais notório, pois o ato reiterado de invocar às Musas na poesia arcaica legitimava a sua autoridade e garantia a veracidade das suas palavras. O poeta, portanto, era peça indispensável na dinâmica social, cultural e religiosa, pois tinha o papel de equilibrar, por meio da linguagem, a harmonia entre a tríade que sustentava o mundo grego antigo: homem – deuses – natureza.

³⁶ PEREIRA, Maria Helena Rocha. **O conceito de poesia na Grécia Arcaica**. Coimbra: Humanitas, 1962, p. 343.

³⁷ “revela a profecia, Musa, que eu a declaro” (tradução nossa). MURRAY, Penelope. *Poetic Inspiration in Early Greece*. **The journal of hellenic studies**, v. 101 pp. 87-100, 1981.

Apesar de reconhecer que já tivemos oportunidades suficientes para averiguar que, na época arcaica, a literatura e história se aglutinam, tendo por intermédio o poeta-cantor legitimado pelas Musas, julgamos importante mostrar, ainda, a dita segunda invocação das Musas que precede o catálogo das naus na *Ilíada*:

Dizei-me agora, ó Musas que no Olimpo tendes vossas
moradas –
pois sois deusas, estais presentes e todas as coisas sabeis,
ao passo que a nós chega apenas a fama e nada sabemos –,
quem foram os comandantes dos Dânaos e seus reis.
A multidão eu não seria capaz de enumerar ou nomear,
nem que tivesse dez língua, ou então dez bocas,
uma voz indefectível e um coração de bronze,
a não ser que voz, Musas Olímpias, filha de Zeus
detentor da égide,
me lembrásseis todos quanto vieram para debaixo de Ílion.
(*Ilíada*, II, 484-493)

Esse exemplo é especialmente importante pois postula uma distinção entre poeta e verdade no campo da enunciação que muito nos interessa aqui. Como veremos mais adiante, para as narrativas de viagens e cercos militares, tão comuns no período conhecido como expansão marítima, o conhecimento do passado tido como confiável era aquele no qual o narrador designava-se testemunha ocular do fato acontecido, ou seja, o ver, em oposição ao ouvir, era a forma mais privilegiada de conhecer a verdade. Mas antes de nos ocuparmos da análise das narrativas de viagens e de cercos militares, faz-se necessário continuar perscrutando os pontos de divergências e convergências entre literatura e história bem como a relação de ambas com a noção de verdade no decorrer dos tempos.

Na invocação que antecede o catálogo das naus que citamos há pouco, as Musas assumem o papel da interlocução invocada pelo narrador. Além de destacar a oposição entre ver e ouvir, salientamos que, nessa invocação, o poeta associa o conhecimento que as deusas possuem ao verbo de percepção (ver). Já que as Musas “vêem, e, portanto, sabem. O poeta apenas ouve cantar”³⁸. Em seu livro, *Antiga Musa: Arqueologia da Ficção*, Jacyntho Lins Brandão também explica as diferenças entre as deusas e os homens no que tange às suas habilidades de recuperar o passado:

[...] as deusas presenciam e têm tudo visto; os homens, nós, temos nada visto, porque só ouvimos. Ouvimos o quê? Só um *kléos* (um rumor que, no verso referente a nós, ocupa o espaço que, no verso relacionado com as Musas, se preenche com a declaração de sua divindade). Isto é: nós ouvimos só o *kléos*, dependemos do *kléos*, somos só *kléos* porque temos nada visto. Os maiores dentre nós – os chefes e condutores dos dânaos, os heróis que são objeto do canto – nada são sem o *kléos*.

³⁸ PEREIRA, Maria Helena Rocha. **O conceito de poesia na Grécia Arcaica**. Coimbra: Humanitas, 1962, p. 344.

Isso implica que ver (ou melhor: ter a coisa vista, que é uma espécie de ver que não se perde na pluralidade das visões efêmeras, logo, é *saber*) – ver é apanágio das deusas tanto quanto o não ver (ou não ter nenhuma coisa vista, logo, sabida) o é de nós: o poeta e seu público. No lugar dessa visão adquirida pela presença que dura (*páreste*), perene, nós experimentamos uma duração de ouvir (*akoúomen*) que foge com o presente ou dura só o que dura a presença.³⁹

É interessante observar que, nos textos homéricos, o conceito de *kléos* (glória) associado a *ἀνδρῶν* (“dos homens”) se configura como a função primordial do poeta épico: cantar os feitos gloriosos dos homens, instaurando, assim, uma diferença entre os cantores de narrativas heroicas e cantores de outros tipos de canções, a exemplo da poesia mélica. Entretanto, a *κλέος ἀνδρῶν* (“glória dos homens”) não inclui quaisquer relatos propagados pelo poeta, mas, sobretudo, o relato divinamente revelado sobre os homens de outrora que são dignos de ser lembrados nas canções: os heróis. Isso porque, de acordo com as definições apresentadas por Andrew Ford (1997), em seu texto *Epic as a Genre*, esses conceitos abarcam uma ligeira distinção de sentidos entre *κλέος* e *κλέα*, pois *κλέος* significa basicamente “o que é ouvido”, e *κλέα* inclui tudo que é transmitido da boca para o ouvido.

Empregada nesse sentido, a palavra *κλέος* pode significar conversa informal, boato, ou um mero rumor. Logo, sem a invocação da Musa, as histórias dos homens heroicos de antanho são atribuídas à fama dos homens, ou seja, ao que os homens apenas ouviram falar. A autoridade do canto do poeta homérico consiste, portanto, na diferenciação entre o relato inspirado pelas Musas (que sabem das coisas, porque viram) das *κλέα ἀνδρῶν* que são difundidas de homem para homem, isto é, sem intervenção divina, como forma de conhecimento do passado.

Apesar desse saber das coisas vistas que as Musas detêm não tratar do passado histórico propriamente dito, porque os heróis homéricos estão situados em um tempo poético, um tempo mítico e original, é preciso salientar que este tempo poético não exclui a perspectiva histórica, tendo em vista que “nenhum grego jamais tomou a épica homérica substancialmente como ficção”⁴⁰. Com base nisso, guardadas as devidas proporções temporais, ao pensar que a habilidade das Musas, requisitada pelo poeta, de contar o passado

³⁹ . BRANDÃO, Jacyntho Lins. **Antiga Musa: Arqueologia da Ficção**. Belo Horizonte: Relicário, 2015, p.42.

⁴⁰ No seu texto *Poetic Inspiration in Early Greece*, Penelope Murray destaca as palavras do estudioso West em “no Greek ever regarded the Homeric epics as substantially ficcion” (tradução nossa). Nesse texto, Murray distingue os tipos de conhecimento concedido pelas Musas em Homero e Hesíodo, já que o conhecimento que as Musas de Homero outorgam é primariamente conhecimento sobre o passado – em suma, conhecimento enquanto o oposto da ignorância. As Musas de Hesíodo, em contrapartida, são responsáveis tanto pela verdade quanto pela falsidade: o que outorgam a Hesíodo consiste em conhecimento verdadeiro enquanto o oposto de conhecimento falso. O poeta fala com a autoridade de alguém que acredita que o seu conhecimento provém de revelação divina. MURRAY, Penelope. *Poetic Inspiration in Early Greece*. **The journal of hellenic studies**, v. 101 pp. 87-100, 1981, p.91.

se dá por meio da visão, é possível afirmar que a forma de alcançar a verdade da Musa não está muito distante da ideia de historiador preconizada por figuras modelares da concepção de história clássica: Heródoto e Tucídides.

Embora Tucídides fosse um crítico ferrenho da historiografia feita por Heródoto, ele, na esteira do seu predecessor, “em primeiro lugar confiava em seus próprios olhos e ouvidos e depois nos olhos e ouvidos de testemunhas confiáveis”⁴¹. Além disso, tanto Heródoto quanto Tucídides não construíram a historiografia grega repousando seu método na documentação escrita, mas pautando-se basicamente na evidência visual/oral.

Em *As raízes clássicas da historiografia moderna*, Arnaldo Momigliano (2004) nos possibilita a compreensão de que os historiadores gregos se preocupavam com a "apresentação literária" do fazer história. Na relação entre ficção, história e verdade, Momigliano salienta que, a partir da época de Tucídides, os gregos tinham ciência que, "sob certas circunstâncias, uma forma literária atraente poderia trabalhar contra os interesses da verdade"⁴². Assim, esse especialista destaca que:

De modo geral, o historiador grego estava sempre atento ao perigo de afirmar algo que não fosse verdadeiro ou sequer provável. Não que sempre tentasse evitar esse perigo, mas a escolha do que era verdadeiro e o que não era – ou pelo menos o que era provável e o que não era – era, para os gregos, uma condição inerente ao trabalho do historiador.⁴³

Desse modo, observa-se que, assim como na poesia antiga, a preocupação dos historiadores com a veiculação de verdades reside nos diferentes modos de apreensão dos fatos, quer seja pela visão, quer seja pela audição. Ao falar sobre os dois princípios que Heródoto se mantém constantemente fiel, por exemplo, Momigliano explica que, enquanto o primeiro consiste em priorizar o registro do acontecimento em vez de emitir um julgamento desse acontecimento, o segundo princípio diz respeito à necessidade herodoteana de separar “aquilo que ele viu com seus próprios olhos daquilo que ele ouviu”, pois, na historiografia de Heródoto, encontramos tal discriminação dos sentidos: “até agora, tudo o que eu disse é resultado da minha própria visão, julgamento e investigação. De agora em diante eu registrarei as crônicas egípcias de acordo com o que escutei, acrescentando alguma coisa de acordo com o que mesmo vi” (Heródoto, II,99).⁴⁴

⁴¹ MOMIGLIANO, Arnaldo. *As raízes clássicas da historiografia moderna*. Tradução de Maria Beatriz Borba Florenzo. Bauru: Edusc, 2004, p.70.

⁴² MOMIGLIANO, Arnaldo. *As raízes clássicas da historiografia moderna*. Tradução de Maria Beatriz Borba Florenzo. Bauru: Edusc, 2004, p.39.

⁴³ MOMIGLIANO, Arnaldo. *As raízes clássicas da historiografia moderna*. Tradução de Maria Beatriz Borba Florenzo. Bauru: Edusc, 2004, p.39.

⁴⁴ MOMIGLIANO, Arnaldo. *As raízes clássicas da historiografia moderna*. Tradução de Maria Beatriz Borba Florenzo. Bauru: Edusc, 2004, p.57.

Posteriormente, o general historiador Tucídides trataria com uma certa dose de desdém a historiografia de Heródoto em virtude de suas características extrapolíticas. Para Tucídides, o fazer histórico deveria se concentrar somente na vida política, porque a história deve ser a história da política e da contemporaneidade. Nesse sentido, apesar da importância de Heródoto tivesse sido reconhecida pelos seus coetâneos, o que lhe rendeu o título de pai da história desde, pelo menos, Cícero, é sabido que era em Tucídides que se encontrava o modelo de historiador verídico, pois o perfil de Heródoto era, nas palavras de Momigliano, o do “historiador sincero, poético, que acreditava em algum tipo de intervenção divina nas questões humanas, falava com prazer da liberdade, respeitava e amava as tradições populares”⁴⁵.

Essa forma de fazer história difundida por Heródoto era, na concepção tucidideana, perigosa por estar propensa a incorrer no erro de privilegiar o estilo da escrita em detrimento da verdade. Desse modo, no decorrer dos tempos, a relação entre ficção e história vai se deparar com uma longa discussão sobre a influência dos preceitos retóricos no fazer histórico. Segundo Momigliano, “Tucídides salvou a História de tornar-se prisioneira dos cada vez mais influentes retóricos que se preocupavam mais com as palavras do que com a verdade”⁴⁶. Isso porque Heródoto⁴⁷ era antes elogiado pelo seu estilo que pela sua confiabilidade, segundo a visão de nomes importantes como Dionísio de Halicarnasso e Luciano de Samósata. Em *Como se deve escrever a história*, Luciano de Samósata estabelece, de forma categórica, a finalidade do “fazer a história”, enfatizando as implicações da retórica no discurso histórico: “De facto, uma e só uma é a tarefa e a finalidade da História — a utilidade, a qual deriva unicamente da verdade. Quanto ao deleite, ele é bem melhor, caso acompanhe a utilidade, tal como a beleza acompanha um atleta”⁴⁸.

Com essa distinção, conforme deflagrada por Luciano, entre a escrita feita para o deleite e a escrita feita haja vista sua utilidade, a relação entre ficção e história ganha uma nova configuração. Essa nova configuração se volta para uma delimitação nítida entre a territorialidade discursiva da história e da ficção. Na Grécia clássica, Aristóteles ratifica, em

⁴⁵ MOMIGLIANO, Arnaldo. **As raízes clássicas da historiografia moderna**. Tradução de Maria Beatriz Borba Florenzo. Bauru: Edusc, 2004, p. 81.

⁴⁶ MOMIGLIANO, Arnaldo. **As raízes clássicas da historiografia moderna**. Tradução de Maria Beatriz Borba Florenzo. Bauru: Edusc, 2004, p. 73.

⁴⁷ Arnaldo Momigliano explica que é desnecessário acrescentar que Heródoto era tão estimado quanto Tucídides. No período da expansão marítima, na época dos descobrimentos da América, em que “a reforma havia criado um novo interesse pela história bíblica”, Heródoto se tornou mais apreciado que Tucídides, porque era frequentemente utilizado para defesas bíblicas. MOMIGLIANO, Arnaldo. **As raízes clássicas da historiografia moderna**. Tradução de Maria Beatriz Borba Florenzo. Bauru: Edusc, 2004.

⁴⁸ SAMÓSATA, Luciano de. Como se deve escrever a história. In: Luciano [V]. Tradução de Custódio Magueijo. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013, p. 29.

sua *Poética* – tão cara aos humanistas do Renascimento –, a visão a respeito das posições que deveriam ocupar a literatura e a história:

[...] a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis do ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade. Não é em metrificar ou não que diferem o historiador e o poeta; a obra de Heródoto podia ser metrificada; não seria menos uma história com o metro que sem ele; a diferença está em que um narra acontecimentos e o outro, fatos quais podiam acontecer.⁴⁹

Nesse sentido, torna-se significativo destacar que, de acordo com Momigliano, o grego comum se interessava por aquilo que durava muito, ou seja, importava-se com o passado longínquo, fato este que aponta, mais uma vez, para a importância da poesia, em especial a épica, para o mundo grego antigo.

Em outro ponto da história, na Idade Média, principalmente nos séculos XIV e XV, alguns estudiosos⁵⁰ assinalam que a cosmologia cristã entra em crise, conduzindo, com isso, para um sentimento de descrença na noção de verdade conforme inscrita nas coisas.⁵¹ Essa crença se pautava na concepção de mundo que reconhecia, de maneira elevada, a capacidade da vontade divina de revelar-se por indícios inequívocos. Com o processo de desestabilização da cosmologia cristã, cresce a relevância da subjetividade como instrumento de perscrutação da verdade. De acordo com Luiz Costa Lima, tal instância subjetiva provoca, na Baixa Idade Média, “o aparecimento de uma dispersão discursiva, desconhecida pela Alta Idade Média”⁵², acarretando, assim, o surgimento do problema da ficção. Para explicar tal problema de ficção, Costa Lima faz uma leitura da *Primeira crónica general da Espanha* em comparação com as crônicas de Fernão Lopes. Desse estudo, destacamos os seguintes fragmentos:

Ca si por las escripturas no fuesse çqual sabiduría o engenno de omme se podrie membrar de todas las cosas pasadas [...]? [...] Onde si pararemos mientes al pro que nasce de las escripturas, connoscremos que por ellas somos sabidores del criamiento del mundo, et otrosi [...] (Crónica general, prólogo I,3)

[...] Posta a parte toda afeição, [...] nosso foi em esta obra escrever verdade, sem outra mestura, leixamdo nos boôs aquecimentos todo fingido louvor, e nuamente mostrar ao poboo, quaaes quer cousas, da guisa que aveherõ [...] (Crónica de João I, prólogo, 2)⁵³

Os excertos dos prólogos das crônicas, apresentados por Costa Lima conforme aparecem acima, denotam uma grande divergência no que diz respeito à concepção de verdade. No excerto da *Primeira crónica general da Espanha*, as histórias são consideradas de

⁴⁹ ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 54.

⁵⁰ Cita-se, por exemplo, nomes como Jacques Le Goff e Paul Zumthor.

⁵¹ LIMA, Luiz Costa. *Trilogia do controle*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007, p. 233.

⁵² LIMA, Luiz Costa. *Trilogia do controle*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007, p. 235.

⁵³ LIMA, Luiz Costa. *Trilogia do controle*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007, p. 236.

forma indubitável e impessoal, porque corrobora com a ideia de “verdade como imanente à palavra escrita”. Sendo assim, é possível afirmar que essa impessoalidade da primeira crônica não traça limites entre o discurso ficcional e o discurso histórico, do modo como elucidada Costa Lima:

Os reis têm em seus encargos mandarem compor a narrativa do que houve, para que a escrita se ponha a serviço do memorável. A palavra é digna de inscrição à medida que resguarda os feitos humanos do esquecimento. *A subjetividade de quem escreve ou ordena não entra sequer em cogitação.* (grifo nosso)⁵⁴

Na crônica de Fernão Lopes, em contrapartida, o cronista português apresenta uma compreensão oposta da verdade. A figura do cronista é personalizada, porque ele deixa de ser um mero coletor dos fatos para se tornar um intérprete desses fatos, julgando, de forma seletiva, o que é digno de registro do que deve ser deixado no esquecimento por se tratar de “fingido louvor”, já que o tom laudatório não é compatível com a verdade, porque apenas resvala nela e, muitas vezes, serve para mascarar essa verdade. De acordo com a perspectiva de Costa Lima, a “crônica, por assim dizer, deixa de se escrever por si própria”, pois

A palavra deixa de ser confiável pelo fato material de estar escrita. Essa materialidade é agora insuficiente porque já não se acompanha da simbólica que antes lhe concedia autoridade: a simbólica de que o verdadeiro se manifestava diretamente nas coisas; que Deus nelas o inscrevia. Por esse motivo, entre os documentos a consultar e a tarefa a exercer passava a se intercalar a figura do cronista. A pessoalização do seu trabalho dependia menos de que ele já não se confundisse com a numerosa equipe que compusera a crônica espanhola do que de o seu encargo supor a configuração de um discurso, i. e., a feitura de uma narração com exigências próprias e definidas, distintas das exigências reservadas a outros discursos possíveis.⁵⁵

Ainda de acordo com Costa Lima, levando em consideração o fato de que, na *Primeira crônica general da Espanha*, os escribas lançavam mão, de forma indiscriminável, tanto de relatos épicos e cantares quanto das fontes árabes e castelhanas, é possível afirmar que, na primeira crônica citada, o entendimento da literatura e da história converge para uma mesma direção. Sendo assim, desde que essas fontes não apresentassem objeção aos preceitos religiosos, o discurso ficcional e o discurso histórico se aglutinam no medievo. Nesse sentido, ainda na Idade Média, o estatuto da poesia, enquanto saber privilegiado de modo semelhante ao visto na antiguidade grega, não permite que, apesar do seu reconhecimento como modo específico de discurso, o ficcional seja questionado como fonte de conhecimento. Na verdade, isso não é um problema sequer colocado. Esse problema só se delineará quando a subjetividade “se tornar tematizável e sua difusão pela imprensa torná-la perigosa”⁵⁶.

⁵⁴ LIMA, Luiz Costa. **Trilogia do controle**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007, p. 236.

⁵⁵ LIMA, Luiz Costa. **Trilogia do controle**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007, p. 237.

⁵⁶ LIMA, Luiz Costa. **Trilogia do controle**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007, p. 237.

Por isso, o prólogo da crônica de Fernão Lopes é emblemático para reflexão sobre como o “reconhecimento da instância subjetiva passa a corresponder o implícito estabelecimento de uma linha divisória entre História e ficção”⁵⁷. O discurso histórico e o discurso ficcional passam a abrigar concepções antagônicas de forma hierarquizada. A partir daí, o discurso historiográfico começa a se configurar como “sinônimo de puro inquérito da verdade do passado”⁵⁸, afastando o historiador da tendência de distorcer os fatos para conformá-los aos interesses de quem se tratava a cronística. Nas crônicas de Fernão Lopes, então, para além de perceber que a tarefa do historiador deveria ser guiada pela bússola da verdade, ressaltamos essa hierarquização dos discursos histórico e ficcional conforme abaixo:

Se outros per ventura em esta crônica buscam fremeura e novidade de palavras, e nom a çertidom das estórias, desprazer lhe ha de nosso razoado, muito ligeiro a eles douvir, e nom sem gram trabalho a nos de hordenar. – Mas nos, nom curando do seu juízo, [...] antepoemos a simprez verdade, que a afremosemtada falsidade (*Crônica de D. João I*, prólogo, 2).⁵⁹

Sob outra perspectiva, em seu texto *Fernão Lopes: Literatura mas com certidão de verdade*, Flora Süssekind chama a atenção para a necessidade de relativizar a oposição entre “nua verdade” e a “fremeura e novidade de palavras” feita por Fernão Lopes, tendo em vista que, ainda que o cronista busque a “certidom das estórias”, o historiador da Dinastia de Avis também entende que é preciso lançar mão da “fremeura” para qualificar de modo apropriado a intrínseca relação entre o príncipe e o poder que a História legitima. Em termos maquiavélicos, é necessário “[...] um certo ‘afeitamento’ para que o perfil do Príncipe pareça adequado ao exercido da soberania”⁶⁰:

Caminha, então, a História ao encontro de uma das sugestões feitas por Maquiavel a Lourenço de Médicis em *O Príncipe*. Dizia ele: ‘é preciso saber colorir bem esta natureza, ser grande simulador e dissimulador; e os homens são tão simples e obedecem tão bem às necessidades presentes, que aquele que engana encontrará sempre alguém que se deixará enganar’. O Príncipe deve, pois, simular atributos que o qualifiquem para o mando.⁶¹

As palavras de Maquiavel, destacadas por Flora Süssekind, apontam para a natureza ambígua da História, que desempenha um papel de instrumento intermediário entre o Príncipe e o Poder. Isso acontece porque a “verdade nua”, almejada por Fernão Lopes, por si só não é suficiente para atender aos propósitos políticos e pedagógicos da História, levando em consideração a importância desta não só para a afirmação do poder do soberano, mas também

⁵⁷ LIMA, Luiz Costa. **Trilogia do controle**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007, p. 238.

⁵⁸ LIMA, Luiz Costa. **Trilogia do controle**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007, p. 239.

⁵⁹ LIMA, Luiz Costa. **Trilogia do controle**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007, p. 236.

⁶⁰ SÜSSEKIND, Flora. Fernão Lopes: literatura, mas com certidão de verdade. **Revista Colóquio-Letras: Ensaio**, n. 81, set. 1984, p. 10.

⁶¹ SÜSSEKIND, Flora. Fernão Lopes: literatura, mas com certidão de verdade. **Revista Colóquio-Letras: Ensaio**, n. 81, set. 1984, p. 10.

para a própria educação do príncipe. Diante disso, Sússekind assinala, ainda, para a dupla face desse fazer histórico, já que, se, por um lado, “a si mesma nega os ‘afeitados razoados’, a ‘fremosura e novidade de palavras’, a si mesma se quer ‘nua verdade’”, por outro lado, “quando se trata, entretanto, de ‘vestir’ o Príncipe, [a História] não se importa em se apresentar como ‘veste formosa’”, dourando a pílula da verdade.⁶²

Embora essa dupla face da qual trata Sússekind também esteja presente na cronística de Fernão Lopes, considerando o muito de puro ficcional que encontramos em suas crônicas, não se deve perder de vista os motivos que levam o cronista a estabelecer a exclusão da “fremosura” como condição essencial para a produção historiográfica. No contexto de ascensão da Dinastia de Avis (ou Dinastia Joanina), na qual o rei D. João, um filho bastardo de D. Pedro, foi aclamado rei no ano de 1385, a partir do revolucionário e popular movimento de Avis, cabia ao historiador Fernão Lopes, na condição de cronista oficial e de vassalo do rei, o importante papel de legitimar a soberania da Dinastia Joanina recém-adquirida, revestindo, para tanto, a história de uma autoridade que a colocava num patamar acima da tradição literária. Desse modo, ao criticar a falsidade das palavras fremosas que servem apenas para o deleite, a “estética de verdade” instituída por Fernão Lopes objetivava, ainda, proteger o reino português da “ameaça de Castela ou de uma retomada de poder da antiga nobreza, derrotada na ‘revolução de 1383’”⁶³.

A partir das leituras de Costa Lima e Sússekind supracitadas, podemos observar que, no tocante à postura do historiador perante a historiografia, que lentamente se constituía enquanto forma discursiva, o tom da crônica de Fernão Lopes antecipa uma ruptura com uma tradição que unia história e literatura, ruptura esta que abrirá os caminhos que serão seguidos pela História moderna positivista. Ademais, é importante observar que, ao sobrepôr “simples verdade” em detrimento da “fremosa falsidade”, a crítica de Fernão Lopes pode ser melhor compreendida se pensarmos na disposição de aliar historiografia à tradição retórica que vigorou especialmente no período renascentista.

De fato, estudiosos como Hayden White (2001) e Carlo Ginzburg (2007) atestam a estreita relação entre retórica e história, sendo a última uma espécie de ramificação da primeira. Embora essa relação tenha alcançado importância máxima no Renascimento, perdurou até o fim do século XVIII. No final do século XVIII e início do século XIX,

⁶² SÜSSEKIND, Flora. Fernão Lopes: literatura, mas com certidão de verdade. **Revista Colóquio-Letras: Ensaio**, n. 81, set. 1984, p. 10.

⁶³ SÜSSEKIND, Flora. Fernão Lopes: literatura, mas com certidão de verdade. **Revista Colóquio-Letras: Ensaio**, n. 81, set. 1984, p. 12.

começam a se construir barreiras elevadas na relação entre história e ficção. Essa reconfiguração das interações dos discursos ficcionais e históricos pode ser explicada por meio da instauração da hegemonia do cientificismo e do positivismo e de suas postulações consideradas posteriormente como “ingenuamente objetivas”.

No entanto, ao buscar uma compreensão da historicidade dessa relação entre literatura e história, deparamo-nos, após a reconfiguração da matéria da história proposta pelos integrantes da *École de Annales*, com a instabilidade dos limites entre ficção e história. O estatuto privilegiado do historiador é enfraquecido pela perda da noção que entrelaçava história e verdade de maneira unívoca do modo como desvelavam os historiadores de muitas crônicas do Renascimento, conforme antecipado, no período medieval, pelo prólogo da crônica de Fernão Lopes. Essa visão tradicional do historiador pressupõe uma compreensão da historiografia como algo sacralizado, como fonte de acesso à verdade, cujo resgate dependia do trabalho do historiador.

Na abertura do seu livro *A escrita da história*, Peter Burke arrola os seis principais elementos que constituem o paradigma da história tradicional e que podem ser sumarizados da seguinte forma: 1) a história remete-se essencialmente a política; 2) é criada com base na narrativa dos acontecimentos; 3) oferece uma “visão de cima”, porque concentra-se nos grandes feitos dos homens importantes (estadistas, generais etc.); 4) baseia-se em documentos oficiais; 5) seu modelo de explicação responde a questões pontuais; 6) almeja a neutralidade e a objetividade.⁶⁴ Nesse sentido, esse paradigma estabelece uma grande cisão entre história e literatura dentro de um panorama cientificista no qual a história buscava se afirmar como ciência para ocupar o único lugar legitimado na apreensão do real, relegando a ficção a uma posição de menor prestígio, que se situa no campo do fantasioso, do irreal, do ilusório, da inverdade.

A partir de uma profunda transformação desses elementos da história tradicional, conforme apresentado por Burke, foi possível conceber o entrecruzamento da história e da literatura através de um novo plano conceitual. Em termos epistemológicos, as análises propostas por Hayden White radicalizam a superação desses aspectos da abordagem da história tradicional, pois, segundo Costa Lima, esse estudioso norte-americano converte “a escrita da história em uma modalidade de ficção”⁶⁵. Para White, o fazer história se vale dos mesmos artifícios utilizados pelos textos literários:

⁶⁴ ⁶⁴ BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In: BURKE, Peter (Org.). **A escrita da História**: novas perspectivas. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Ed. UNESP, 1992, p. 10-16.

⁶⁵ LIMA, Luiz Costa. História. Ficção. Literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 21.

[...] é que nenhum conjunto dado de acontecimentos históricos casualmente registrados pode por si só constituir uma estória; o máximo que pode oferecer ao historiador são os elementos de estória. Os acontecimentos são convertidos em estória pela supressão ou subordinação de alguns deles e pelo realce de outros, por caracterização, repetição do motivo, variação do tom e do ponto de vista, estratégias descritivas alternativas e assim por diante – em suma, por todas as técnicas que normalmente se espera encontrar na urdidura do enredo de um romance ou de uma peça.⁶⁶

Essa ideia da escrita da história enquanto urdidura apresentada por White vai contribuir para um apagamento das fronteiras entre literatura e história. Com base nessa perspectiva, Sandra Pesavento (1998) chama nossa atenção para o fato de que, antes da revisão conceitual proposta pela nova história cultural, as análises que empreendiam conexões entre história e literatura eram impregnadas por esse divórcio dos discursos ficcional e histórico imposto pela reivindicação científica da história. Por um lado, era bastante comum encontrar estudos literários que “fazem uso recorrente da contextualização histórica do discurso literário”. Por outro lado, encontramos, com frequência, o “fazer histórico” que se utiliza da literatura como “uma fonte alternativa para a construção do conhecimento histórico”.⁶⁷

Em decorrência do advento das análises da nova história cultural, a noção de representação possibilitou pensar nesse entrecruzamento entre os discursos histórico e ficcional, fundindo os dois conceitos em uma coisa só, ou seja, permitiu uma nova leitura da interação desses operadores discursivos de modo que fosse possível “pensar a história como literatura e a literatura como história”:

Tomemos como pressuposto que a representação envolve uma relação ambígua entre ‘ausência’ e ‘presença’. No caso, a representação é a presentificação de um ausente, que é dada a ver por uma imagem mental ou visual que, por sua vez, suporta uma imagem discursiva. A representação, pois, enuncia um ‘outro’ distante no espaço e no tempo, estabelecendo uma relação de correspondência entre ser ausente e ser presente que se distancia do mimetismo puro e simples. Ou seja, as representações do mundo social não são o reflexo do real nem a ele se opõem de forma antiética, numa contraposição vulgar entre imaginário e realidade concreta. Há, no ato de tornar presente ou ausente, a construção de um sentido ou de uma cadeia de significações que permite a identificação. Representar, portanto, tem o caráter de anunciar, ‘pôr-se no lugar de’, estabelecendo uma semelhança que permita a identificação e reconhecimento do representante com o representado.⁶⁸

⁶⁶ WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: EDUSP, 1994, p. 100.

⁶⁷ PESAVENTO, Sandra Jatahy. Contribuições da literatura e da história para a construção do cidadão: a abordagem da identidade nacional. In: LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra Jatahy (Org.). **Discurso histórico e narrativa literária**. São Paulo: Editora da Unicamp, 1998. p. 19.

⁶⁸ PESAVENTO, Sandra Jatahy. Contribuições da literatura e da história para a construção do cidadão: a abordagem da identidade nacional. In: LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra Jatahy (Org.). **Discurso histórico e narrativa literária**. São Paulo: Editora da Unicamp, 1998. p. 19.

Além de ressaltar a importância da categoria da representação como denominador comum entre os dois modos discursivos, a especialista explica, ainda, que os critérios de veracidade ou autenticidade não funcionam como régua para medir as representações do mundo social, porque tais representações devem ser avaliadas através da “capacidade de mobilização” dos agentes e da “credibilidade que oferecem”. Sendo assim, essa nova maneira de fazer história rompe com o modo de ser da história tradicional ao renunciar o seu antigo estatuto de ciência que se pretendia objetiva.

Nesse sentido, tal como afirma White, a tarefa do historiador não se contrapõe ao do escritor ficcional, já que “a história se reveste de uma função de criação ao selecionar documentos, compor um enredo, desvendar uma intriga, recuperar significados”.⁶⁹ No entanto, nesses termos, levar em consideração o caráter ficcional do discurso histórico não significa uma diminuição da importância da veracidade para a história, nem há o abandono do compromisso com as evidências no ato de fazer história. Muito distante disso, Pesavento tem em conta a compreensão de que a leitura que a história faz de uma época não é a única possível, mas sim um operador discursivo tão válido quanto o operador ficcional.

Até aqui, se nos afastamos aparentemente do centro da análise do objeto dessa dissertação, foi com intuito de mostrar as implicações teóricas que o envolvem. Ao pensar na relação entre ficção e história, tendo como referência a comédia de Simão Machado, percebemos a necessidade de considerar não apenas uma direção teórica, mas pontos de vista que apontam para direções teóricas diversas e, por vezes, contrastantes. Nesta seção, por exemplo, privilegiamos a historicidade da relação entre ficção e história para melhor compreender como a dramaturgia de Simão Machado pretende se equiparar ao discurso histórico sob o nosso ponto de vista.

Dessa maneira, colocamos no centro da análise, juntamente com a obra machadiana *Comédia de Diu*, os documentos historiográficos oficiais dos cercos militares (o que é considerado prática típica da história tradicional) sem desconsiderar a reconfiguração conceitual proposta por estudos como os de Walter Mignolo que, em linhas resumidas, para utilizar as palavras de José Augusto Cardoso Bernardes, “numa perspectiva pós-colonial,

⁶⁹ PESAVENTO, Sandra Jatahy. Contribuições da literatura e da história para a construção do cidadão: a abordagem da identidade nacional. In: LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra Jatahy (Org.). **Discurso histórico e narrativa literária**. São Paulo: Editora da Unicamp, 1998. p. 21.

procura desmistificar a ideia de esplendor civilizacional convencionalmente associada ao Renascimento”⁷⁰.

Com isso, sem perder de vista as ideias que rompem com o paradigma tradicional bem como as ideias apresentadas por Mignolo⁷¹, durante as seções seguintes, argumentaremos que, assim como os documentos históricos com os quais Simão Machado urde a *Comédia de Diu*, o dramaturgo consegue, para além de representar o real, a partir de patente assimilação das fontes historiográficas, examinar este real e nele intervir, com intuito de propor uma correção cívica e moral dos costumes. Para tanto, consultamos as obras de alguns importantes cronistas do período, como João de Barros, Gaspar Correia, Diogo do Couto e Damião de Góis entre outros, mas, para efeitos de análise e comparação, concentraremos na apresentação da leitura do relato do fidalgo português Lopo de Sousa Cotinho que certamente é tomada como base para a construção da comédia machadiana.

Desse modo, ao longo deste trabalho, tentaremos mostrar que a representação da história do Cerco de Diu dentro dos moldes da comédia criada por Simão Machado não entende a ficção como o avesso do real, mas como uma outra possibilidade de apreender este real, no qual, embora os limites da criação e da fantasia sejam mais largos que o da história, ajuda a construir, ao lado do discurso histórico, uma visão laudatória dos feitos portugueses num contexto de crise e declínio da glória que teve, nos séculos XV e XVI, o império marítimo português.

Por isso, nesse sentido, na seção subsequente, acreditamos ser necessário investigar, para fins de ampliar a compreensão da própria obra tomada para estudo, o período da expansão marítima ainda tendo como mote as confluências histórico-literárias. Na rasteira do labor do camonista Hernani Cidade (1963), esperamos que as análises aqui empreendidas consigam encontrar o ponto de equilíbrio entre o louvor e a diatribe desse momento histórico que tem sido centro de análise pelas mais diferentes perspectivas.

⁷⁰ Em seus livros *The Darker Side of Renaissance: Literacy, Territoriality, Colonization* (1995) e *Histórias Locais/ Projetos Globais: Colonialidades, saberes subalternos e pensamento liminar*, de acordo com Bernardes, Mignolo chama “a atenção para as ‘trevas’ que, afinal, teriam caracterizado esse mesmo período [o Renascimento] (denunciando a situação de dominação injusta exercida pelos europeus sobre outros povos”.

⁷¹ Além dos estudos de Mignolo, também consideramos as ideias de Stephen Greenblatt – “nome cimeiro do New Historicism (também conhecido por ‘Cultural Materialism’) que analisa o Renascimento a partir da ótica do poder e da lógica de dominação que dele deriva, com aplicações inovadoras às peças de Shakespeare”. BERNARDES, José Augusto Cardoso. Renascimento. In: SILVA, Vítor Aguiar e. **Dicionário de Luís de Camões**. São Paulo: Leya, 2011, p.839.

Da dilatação da fé e do império ⁷²

[...] tudo passa pelas palavras,
 porque tudo se passa nas palavras,
 principalmente a morte.
 (Nicole Loraux)⁷³

Durante a seção anterior, ao tratar sobre a historicidade da relação entre o discurso ficcional e o discurso histórico, a crônica do historiador Fernão Lopes foi evocada para ilustrar como se deu o estabelecimento de uma linha divisória que separou a história da literatura, colocando a primeira em posição superior em detrimento da última no tocante à instauração de verdades na Idade Média. É importante destacar que, além de ter sido responsável pela preservação dos documentos oficiais da coroa portuguesa na condição de guardador das escrituras da Torre do Tombo, Fernão Lopes se configurou como cronista-mor do reino em 1434, e advogou em defesa de um fazer histórico preocupado com o desvelamento da verdade.

Dessa forma, tendo em vista o seu acesso privilegiado a informações contidas nos documentos oficiais da corte, o exercício de cronista era, em grande medida, facilitado pela sua função de guardador das escrituras. Por isso, o mérito atribuído ao cronista não diz respeito apenas ao fortalecimento do nacionalismo linguístico perante a hegemonia do latim, mas também consistia em fazer uma história que divergia da tradição laudatória que constituía a cronística medieval à época. Suas crônicas eram, nesse sentido, uma narração de acontecimentos que, além do registro dos testemunhos orais, buscava sustentação nos documentos históricos e no reconhecimento da existência de várias versões explicativas dessa história.

Em movimento contrário, porém, para iniciar esta seção, retomamos, aqui, a alusão à figura de Fernão Lopes, cuja cronística aponta para um período de rearranjo do modo de fazer história, com intuito de iniciar uma reflexão sobre a relação que o material histórico mantém com o gênero épico⁷⁴. Ainda que, no prólogo da *Chronica de El-Rei D. João I*, o cronista ateste que seu compromisso seja com a verdade, o que implica no distanciamento do que

⁷² A escolha pelo título da seção é devedora não só dos versos camonianos presentes na proposição *d'Os Lusíadas*, mas também da seção de abertura do livro *A literatura portuguesa e a expansão ultramarina*, de Hernani Cidade (1968).

⁷³ LORAUX, Nicole. **Maneiras trágicas de matar uma mulher**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988, p. 7.

⁷⁴ Para o desenvolvimento desta seção, orientamo-nos, principalmente, pelos estudos propostos por João Adolfo Hansen (2008) e Hernani Cidade (1963).

considera como ficção, Fernão Lopes também afirma que pretende narrar “os claros feitos dignos de lembrança” do rei D. João I:

Que logar nos ficaria pera a fremosura e afeitamento das palavras, pois todo nosso cuidado em isto despes nom basta pera ordenar a nua verdade? Porém, apegando-nos a ela firme, os claros feitos, dignos de grande renembrancha, do mui famoso Rei Dom Joan, seendo Meestre, de que guisa matou o conde Joam Fernández, e como o poboo de Lisboa o tomou primeiro por seu regedor e defensor, e depois outros alguiis do reino, e d'i em deante como reinou e em que tempo, breve e sãamente contados, poemos em praça na seguinte ordem (Crónica de D. João I, prólogo, 2).⁷⁵

Assim, apesar do seu declarado comprometimento com a busca da “verdade nua”, para contar “os claros feitos” dignos de lembrança, alcançado a partir do apuramento de diversas fontes, não é difícil encontrar quem admire o trabalho do cronista pelas características que aproximam seu fazer histórico dos elementos de uma narrativa ficcional. Para além dos admiradores do trabalho de historiador de Fernão Lopes, como Alexandre Herculano e Agostinho de Campo, Susani França (2003) destaca a autora do livro *Fernão Lopes contador de história: sobre a crônica de D. João I*, Teresa Amado. No referido livro, Amado, além de sublinhar a capacidade do cronista de fazer uso de outros gêneros (como os livros de linhagens, o sermão, a epístola, a profecia), explica, ainda, que o cronista costuma lançar mão “de certos ornamentos ou recursos estilísticos [...] – como a ironia, a alegoria e a paródia”⁷⁶ na hora de compor suas crônicas.

Nesse sentido, mesmo que estabeleçam modos distintos de operação, é interessante observar que a poesia épica e o discurso histórico convergem para a mesma direção no que tange à matéria. Isso porque, tanto a história quanto a poesia épica se preocuparam, dentre outros assuntos, em registrar os feitos gloriosos de pessoas ilustres. Por um lado, a crítica literária, de modo geral, é consensual na admissão de que a principal fonte de alimento do gênero épico passou a ser, ao longo dos tempos, “os sucessos históricos”, como afirmado por Antônio José Saraiva em seu livro *A épica medieval portuguesa* (1991). Por outro lado, na Idade Média, nos séculos XII e XIII, o uso de narrativas épicas por parte dos historiadores não era uma prática condenável. Muito distante disso, era um artifício válido para melhorar os esclarecimentos de um passado obscuro⁷⁷. Assim, os historiadores utilizaram, de forma sistemática, narrativas populares e textos épicos com intuito de enriquecer seus textos historiográficos.

⁷⁵ LOPES, Fernão. **Chronica de El-Rei D. João I**. Lisboa: Escriptorio, 1897-1898. 7 v. (Bibliotheca de clássicos portugueses). Disponível em: <<http://purl.pt/416/4/>>. Acesso em: 6 out 2017.

⁷⁶ AMADO, Teresa. **Fernão Lopes contador de história: sobre a Crónica de D. João I**. Lisboa: Estampa, 1991, p. 9-28.

⁷⁷ GUENÉE, Bernard. *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*. Paris: Aubier Montaigne, 1980, p. 83.

É importante salientar, então, que, assim como o conceito de história, a concepção do que se entende por epopeia se modificou ao longo dos tempos, perpassando o sucesso das epopeias homéricas desde a sua origem na Antiguidade até a afirmação de que, no mundo moderno, a epopeia é um gênero morto, conforme declarado por João Adolfo Hansen (2008), em seu texto *Notas sobre o Gênero Épico* quando analisa as tentativas românticas de ressuscitar a epopeia nos séculos XIX e XX. Ainda que constatado o óbito do gênero épico, cuja vida perdurou, no seu sentido estrito, enquanto “duraram as instituições do mundo antigo”⁷⁸, notamos que, no seu sentido amplo, o épico continuou reverberando para além das circunstâncias espaçotemporais do seu nascimento através do largamente utilizado artifício da *emulatio*⁷⁹.

Segundo Hansen, por muito tempo, desde Aristóteles até a segunda metade do século XVIII, o gênero épico era composto de acordo com códigos retóricos, imitativos e prescritivos. De modo geral, as definições de épico giravam em torno da doutrinação aristotélica e horaciana do gênero segundo características como, por exemplo: a presença de um discurso narrativo extenso, quase sempre em verso heroico, ainda que o enfoque do poema não seja dado ao verso, mas sim ao modo imitativo, que deve ser, de acordo com a leitura que Hansen faz das poéticas clássicas, por modo misto (narrativo e dramático), com “[...] uma ação una, inteira e perfeita, de tipo superior, ilustre ou heróico, metido em guerra histórica ou mítica, real ou fictícia, para a admiração, o prazer e o ensino de virtudes cívico-morais”⁸⁰. Sendo assim, para as definições de um gênero, era imprescindível, além da observância do funcionamento da tríade autor-obra-público, o entendimento dos tratados retóricos e as artes poéticas que estabeleciam os ditames de gênero literário conforme a imitação das autoridades e dos discursos do costume.

Nesse sentido, ressaltamos que, desde a primeira definição de épica que temos notícia, a partir do confronto do gênero épico com a tragédia, como vemos na *Poética* aristotélica, algumas características presentes na epopeia clássica sofreram ligeiras alterações para atender às mudanças dos tempos e das vontades. Em sua *Poética*, Aristóteles define a épica de forma intercalada com a tragédia, que detém o privilégio da estima do filósofo em relação aos

⁷⁸ HANSEN, João Adolfo. Introdução: notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan. **Épicos**. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial, 2008. p. 17.

⁷⁹ A partir do seu caráter mimético aristotélico, entendemos que “a emulação visa a produzir, por outros modos e por outros meios, um prazer semelhante ou superior ao da obra imitada”. Nesta dissertação, buscamos tratar do conceito de *emulatio*, conforme desenvolvido por João Adolfo Hansen, que distingue a emulação do *roubo* e da *imitação servil*, como poderá ser visto logo adiante nesta seção. HANSEN, João Adolfo. Introdução: notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan. **Épicos**. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial, 2008. p. 21.

⁸⁰ HANSEN, João Adolfo. Introdução: notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan. **Épicos**. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial, 2008. p. 19.

demais gêneros. Dentre os elementos estruturais e composicionais que Aristóteles prescreve para o poema épico, interessa-nos pensar, aqui, sobre um dos aspectos que são persistentes na tradição que se construiu a respeito desse gênero, ou seja, interessa-nos pensar a exigência de imitação de seres superiores, imitação esta que deve ser feita pela boa composição da fábula e pelo uso de artifícios⁸¹ que desnaturalizam o lugar da linguagem, elevando-a de forma “nobre e distinta do vulgar”⁸².

Para Horácio, a epopeia era tida como “narração dos feitos dos reis e capitães nas guerras funestas”⁸³. Essa definição de épico proposta por Horácio, cuja arte poética tem como base *A poética* de Aristóteles, foi constantemente retomada nos tratados de artes poéticas que surgiram no fervilhante e renascentista século XVI. Nessa perspectiva, a definição que Antonio Minturno traz de épico em meados do século XVI deixa nítido essa retomada das poéticas aristotélica e horaciana, como podemos observar no trecho abaixo:

Imitação de atos graves e ilustres, dos quais um contexto perfeito tenha justa grandeza, com dizer suave, sem música e sem dança, ora narrado simplesmente, ora introduzindo outro [personagem] em ato e em palavra; de modo que pela piedade e pelo medo das coisas imitadas e descritas purgue o ânimo de tais afetos com maravilhoso prazer e afeto.⁸⁴

Na esteira das definições de Minturno, Horácio e Aristóteles, Torquato Tasso define, no final do século XVI, o “poema heroico” como “[...] imitação de ação ilustre, grande e perfeita, narrando com altíssimo verso a fim de mover os ânimos com a maravilha de ensinar desta maneira”⁸⁵. Durante os séculos XV e XVI, essas definições envolveram, ainda, a matéria cristã que propiciara o surgimento das novelas de cavalaria e das canções de gestas, que fazem parte de uma tradição, da qual *A Canção de Rolando* e o *Cantar de Mío Cid* são exemplos notáveis. Em *Orlando Furioso* (1516), por exemplo, o herói de Ariosto protagoniza a reinvenção das regras tradicionais do épico em um mundo que recupera os motivos feudais – “vassalagem, honra, façanhas de cavaleiros andantes, culto da dama, viagem iniciática, magia” etc.⁸⁶ – ao tratar da secular guerra entre mouros e cristãos:

⁸¹ Nos capítulos XXI e XX, quando trata dos aspectos da linguagem, o filósofo nos chama a atenção para a importância da metáfora e para diferença que faz, mas epopeias, o uso adequado dela. ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 42-45.

⁸² ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 43.

⁸³ ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 57.

⁸⁴ HANSEN, João Adolfo. Introdução: notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan. **Épicos**. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial, 2008. p. 28.

⁸⁵ HANSEN, João Adolfo. Introdução: notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan. **Épicos**. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial, 2008. p. 29.

⁸⁶ HANSEN, João Adolfo. Introdução: notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan. **Épicos**. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial, 2008. p. 30.

Damas e paladins, armas e amores,
 As cortesias e as façanhas canto
 Do tempo em que o mar d'África os rigores
 Dos mouros trouxe, e França esteve em pranto;
 [...] ⁸⁷

Não se pode perder de vista, porém, que, em seu tempo, “a epopéia constituía a mundaneidade do seu mundo como arte que punha em cena as figuras relevantes da experiência do passado e da expectativa do futuro”⁸⁸. Sendo essa “mundaneidade do seu mundo” a razão de ser da epopeia, o poeta dos versos heroicos precisava imitar valores e opiniões sociais considerados verdadeiros, negociando, nos campos semânticos das interações discursivas e não discursivas, o uso de “procedimentos técnicos da invenção poética”, que era regido pelos objetivos sociais de um “corpo místico” de preceitos subordinados ao rei. Portanto, os tratados retóricos e as artes poéticas incentivavam a imitação que se pautava no costume, porque o costume estipulava, de acordo com Hansen, “o decoro interno do poema como adequação das suas partes ao todo e, deste, aos preceitos da *auctoritas* imitada”⁸⁹.

Isso significa dizer que, além do decoro interno, o exercício do poeta implicava, de forma simultânea, na prescrição do “decoro externo como adequação verossímil à recepção”⁹⁰. Ao mesclar a necessidade de decoros interno e externo, como característica imprescindível para o labor artístico do poeta épico, Hansen aponta para a importância de dois elementos que balizam a natureza do épico: a *emulatio* e a recepção. De um lado, no que se entende por emulação, o poeta cria um poema que imita a obra autorizada pelo costume, porém não o faz de maneira idêntica, porque seu intento é disputar com ela os títulos de melhor e de superior no que tange ao engenho e à arte.

Do outro lado, o leitor, isto é, a recepção, detém um papel preponderante para distinguir a boa imitação que resulta em emulação do roubo e da pirataria, já que “[...] *emular* é diverso de *roubar*”⁹¹, pois o roubo diz o mesmo e a emulação diz outra coisa”⁹². Na

⁸⁷ O trecho do poema de Ariosto foi extraído de HANSEN, João Adolfo. Introdução: notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan. **Épicos**. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial, 2008. p. 28.

⁸⁸ HANSEN, João Adolfo. Introdução: notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan. **Épicos**. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial, 2008. p. 19.

⁸⁹ HANSEN, João Adolfo. Introdução: notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan. **Épicos**. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial, 2008. p. 20.

⁹⁰ HANSEN, João Adolfo. Introdução: notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan. **Épicos**. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial, 2008. p. 20.

⁹¹ É preciso lembrar que, no contexto do século XVI sobre o qual nos debruçamos aqui, não se pensava a respeito do mercado dos bens culturais do mesmo modo que entendemos hoje, Hansen (2008, p.21) explica que “[...] os poetas têm a *posse* dos meios técnicos de produção da poesia dos poemas, que circulam na oralidade e em cópias manuscritas sujeitas às apropriações produtoras de variantes. Não há regulação da propriedade privada das obras como ‘direitos autorais’, ‘originalidade’ ou mercadorias concorrendo com outras originalidades, logo não se conhece o conceito moderno de ‘autoria’ como autonomia crítica e livre-concorrência, nem o conceito jurídico e estético de ‘plágio’ implicado na noção mercadológica de ‘originalidade’ da obra, nem o de ‘público’,

recepção, o leitor se configura como um destinatário culto que reconhece quando uma segunda obra foi arquitetada propositalmente como imitação da primeira, comparando “[...] o novo poema e o poema imitado; no intervalo semântico que produz entre eles; lê a diferença da nova obra como variação engenhosa do mesmo predicado”⁹³. Sendo assim, no contexto das narrativas épicas produzidas nos séculos XVI e XVII:

As epopeias pressupõem e põem em cena o corporativismo característico da hierarquia de sociedades de corte; o ponto de vista encenado na sua enunciação não é moldado por categorias liberais, expressivas ou psicologicamente subjetivadas, mas é a perspectiva de um tipo de autoridade simbólica, o *auctor*, conformado como racionalidade técnica do ‘eu’ do narrador situado e subordinado objetivamente na hierarquia como instrumento de representação de outros tipos compostos por paixões e caracteres precodificados e também subordinados à mesma hierarquia.⁹⁴

Nessa perspectiva, o poeta que se pretende épico precisa submeter-se, via de regra, à autoridade dos preceitos de uma tradição doutrinária, que impõe, a partir da memória dos costumes, normas que vão desde a disposição dos argumentos até “[...] as tópicas, as ações, as paixões e os caracteres de narradores e personagens”⁹⁵. Dessa maneira, a situação espacial e temporal do poeta produz uma variação na elocução que se constitui a partir do encontro das habilidades técnicas particulares do autor com os limites de um gênero doutrinado pela instituição retórico-política, cuja autoridade é definida, sobretudo, através de princípios que operacionalizam as verossimilhanças e os decoros.

Com base nisso, concordamos com o posicionamento de Hansen no que diz respeito à configuração do gênero épico ao longo dos tempos. Visto que não se pode dissociar a experiência subjetiva do autor – bem como a obra que nasce como produto dessa experiência – do todo social, que postula modos e estilos de produção e de recepção dos gêneros literários e não literários, esses modos e estilos da representação de uma obra estão “[...] imediatamente relacionados com os meios de avaliação do campo semântico geral do seu tempo”⁹⁶. No tempo em que Simão Machado escreve a *Comédia de Diu* com o que José Javier Rodriguez Rodriguez (2009) chama de “argumento histórico-épico”, isto é, no efervescente século XVI,

como ‘opinião pública’ liberal”. HANSEN, João Adolfo. Introdução: notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan. **Épicos**. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial, 2008. p. 21.

⁹² HANSEN, João Adolfo. Introdução: notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan. **Épicos**. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial, 2008. p. 21 (grifos do autor).

⁹³ HANSEN, João Adolfo. Introdução: notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan. **Épicos**. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial, 2008. p. 21.

⁹⁴ HANSEN, João Adolfo. Introdução: notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan. **Épicos**. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial, 2008. p. 23.

⁹⁵ HANSEN, João Adolfo. Introdução: notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan. **Épicos**. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial, 2008. p. 23.

⁹⁶ HANSEN, João Adolfo. Introdução: notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan. **Épicos**. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial, 2008. p. 24.

a epopeia incorpora as transformações dos valores da antiga nobreza em virtude da experiência da expansão ultramarina, que foi vivenciada de forma coletiva pelos portugueses.

Em seu livro *A literatura portuguesa e a expansão ultramarina* (1963) nos séculos XV e XVI, Hernani Cidade investiga de que forma as navegações para além-mar, que tiveram como pioneiro o povo lusitano, conseguiram enriquecer a literatura portuguesa de novos valores estéticos. Para tanto, além de tratar da chamada literatura de expansão ou de viagem, Cidade lança mão dos escritos dos principais cronistas do século XV e XVI, como Gomes Eanes Zurara (1410?-1474), Fernão Lopes de Castanheda (1500?-1559), Damião de Góis (1501-1576), Bispo Jerônimo no Osório (1506-1580), Padre João de Lucema (15?9-1600), João de Barros (1490-1570), dentre outros.

Nesse panorama traçado por Cidade, é importante salientar que a luta contra o mouro, “primeiro no território metropolitano, depois no norte de África, finalmente no longínquo Oriente”⁹⁷, tornou-se um dos fatores mais relevantes para a modelação do espírito dos portugueses. Em primeiro lugar, conforme enumera Cidade, adveio uma preocupação, por parte da nobreza, na preparação para ocupação militar. O fato da luta ser contra “os sectários do Islão” funcionou para manter avivado entre os portugueses o espírito da cruzada. Em segundo lugar, com base na leitura dos cronistas citados há pouco, percebemos, em consonância com Hernani Cidade, um esforço coletivo dos escritores dessa época em marcar diretrizes morais para a missão de aumentar a fé e o império. Para citar apenas um dos muitos exemplos, trazemos o modo com o qual o primeiro cronista das conquistas além-mar, Zurara, tenta justificar a guerra cruzadística, enobrecendo o modo de sua realização, conforme foi sublinhado por Cidade:

Na Crônica da Tomada de Ceuta por El-Rei D. João I não deixa Zurara de exprimir o seu entusiasmo por essa arrancada contra o Mouro, cuja vizinhança constituía permanente ameaça para os Cristãos. Entusiasmo de cristão pelo objectivo do feito, deslumbramento de artista pelos aspectos pinturescos e teatrais do modo de realização. O cronista esforça-se, aproveitando o exemplo de Fernão Lopes, por animar de vida a narrativa, reconstituir espetáculos pela pormenorização do movimento e do colorido. É sabido como Oliveira Martins, na descrição dos preparativos da largada para Ceuta, não teve mais que modificar pormenores de composição do quadro de que Zurara legara todos os elementos, e insinuar, na objectividade da pintura, os leves toques por que certos aspectos se convertiam nos símbolos adequados à sua concepção da história.⁹⁸

Com base na leitura do trecho citado, entendemos que, embora não se furte de combater os vícios, a crônica de Zurara é mais eficiente na exaltação das virtudes dos heróis

⁹⁷ CIDADE, Hernani. *A literatura portuguesa e a expansão ultramarina*. Coimbra: Armênio Armado Ed., 1963, p. 23.

⁹⁸ CIDADE, Hernani. *A literatura portuguesa e a expansão ultramarina*. Coimbra: Armênio Armado Ed., 1963, p. 24-25.

nacionais, exaltação esta que era um *modus operandi* adequado à sua concepção de história. Mesmo quando apresenta piedade em relação ao “[...] grande pranto que os mouros faziam ‘sobre a perdição de sua cidade’”⁹⁹, a ação violenta dos portugueses contra os mouros é constantemente justificada como necessária para “a dilatação da vida eterna”, como foi cantada n’*Os Lusíadas*. Por isso, para amenizar “[...] as repulsas da consciência e as reações de piedade perante os males a que a conquista obrigasse”¹⁰⁰, Deus é sempre invocado na cronística:

[...] agradecem-se-lhe os êxitos de feitos como este [conquistar terras] e outros tantos em que, na perseguição de pretos nus por homens armados nada ganha em prestígio a cavalaria. Ingenuamente se pensava, porém, que por ajuda do mesmo Deus foram acabados. De manhã, antes de iniciar as violências da luta e do apresamento, erguem-se preces ao divino colaborador: ‘e tanto que foi manhã, endereçaram sua partida, encomendando-se a Deus mui devotamente e pedindo mercê que assim os encaminhasse, que Ele fosse servido e sua santa Fé católica exalçada’¹⁰¹

Nesse sentido, Zurara foi considerado um dos cronistas que mais se empenharam em conciliar os fins religiosos da empresa ultramarina com as ações portuguesa que nela pareciam denunciar egoísmo, ganância e agressividade. Entretanto, ele não foi o único, de acordo com Cidade, “para os grandes escritores dessa época, em cujas páginas repercutem as emoções da vida coletiva”¹⁰², havia um consenso na admissão de que cabia a Portugal, enquanto nação eleita por Deus, o papel missionário de aumentar a fé e o império. Dessa forma, todos os cronistas que escreveram sobre os feitos portugueses na era dos descobrimentos ajudaram a postular, com maior ou menor entusiasmo, uma espécie de pedagogia social – o que Ana Paula Avelar (2000) chama de “retórica do poder”. E é imbuído por um sentimento de necessidade de contribuir com essa pedagogia social que o exercício do cronista da expansão, a exemplo de Zurara, “embeleza” com tons épicos a realidade histórica com o objetivo de tornar mais eficiente a lição de moral. Desse modo, moldada pela era dos descobrimentos, a cronística portuguesa do século XV começa a construir um novo paradigma de herói, pois:

Cumpria erguer um herói modelar, todo consagrado ao serviço de Deus, e por isso casto, frugal, abstêmio, piedoso, generoso, esforçado, para Deus fazendo vergir o

⁹⁹ CIDADE, Hernani. *A literatura portuguesa e a expansão ultramarina*. Coimbra: Armênio Armado Ed., 1963, p. 25.

¹⁰⁰ CIDADE, Hernani. *A literatura portuguesa e a expansão ultramarina*. Coimbra: Armênio Armado Ed., 1963, p. 28.

¹⁰¹ CIDADE, Hernani. *A literatura portuguesa e a expansão ultramarina*. Coimbra: Armênio Armado Ed., 1963, p. 28-29.

¹⁰² CIDADE, Hernani. *A literatura portuguesa e a expansão ultramarina*. Coimbra: Armênio Armado Ed., 1963, p. 24.

lucro obtido no tráfico dos escravos, as novas aquisições das ciências geográficas e náuticas, a honra conquistada na luta contra os elementos ou contra os homens.¹⁰³

Dessa forma, ao colocar em relevo a figura de um herói cruzadístico, realçando as análogas virtudes cavaleirescas (a fome de honra e louvor e o cultivo da nobreza dos corações), essa persistência da cronística em manter vivo o espírito de cavalaria proporciona o espaço ideal para o surgimento de epopeias como *Os Lusíadas*, que é devedora de “uma prática cavaleiresca transalpina já processada pelo filtro da epopeia ibérica”¹⁰⁴, conforme explica Hélio Alves. Do mesmo modo que a cronística do século XV e XVI, a epopeia de Camões, atenta aos movimentos políticos e socioculturais que emergem na era dos descobrimentos, dá continuidade, num eco sucessivo, a essa pedagogia social, denunciando os vícios e exaltando as virtudes de acordo com a moral heroica construída no seu tempo.

Nesse sentido, a construção desse ideal de herói torna-se especialmente importante se pensarmos no contexto político e sociocultural de sua produção para além do empreendimento português de dilatação da fé e do império em terras viciosas. Apesar do poema camoniano ser fiel ao espírito da expansão ibérica, ele se desenvolve num quadro em que a cristandade “[...] já não se identifica plenamente com a civilização europeia, minada pelo protestantismo e pela ascensão do racionalismo, da acumulação capitalista e do espírito científico”¹⁰⁵. Por isso, Camões arquiteta sua epopeia em momento em que a compreensão da cultura baseada no ideal teológico do modo que se deu na baixa Idade Média começa a entrar em declínio.

Soma-se a essas circunstâncias, o lastro humanista e renascentista¹⁰⁶, que também moldaram o espírito da época e conseqüentemente afetaram a forma de produzir e recepcionar os textos – de natureza diversa, desde as crônicas até as epopeias. Assim, houve nesse período

¹⁰³ CIDADE, Hernani. **A literatura portuguesa e a expansão ultramarina**. Coimbra: Armênio Armado Ed., 1963, p. 30.

¹⁰⁴ ALVES, Hélio J. S. Epopeia e o poema cavaleiresco no renascimento. In: SILVA, Vítor Aguiar e. **Dicionário de Luís de Camões**. São Paulo: Leya, 2011. p. 359.

¹⁰⁵ SILVA, Luís de Oliveira. Épica e império. In: SILVA, Vítor Aguiar e. **Dicionário de Luís de Camões**. São Paulo: Leya, 2011. p. 343.

¹⁰⁶ No século XVI, embora ainda estivesse bastante atrelado às ideologias da Idade Média, o espírito português começa lentamente a conceder espaço para a renascença intelectual que se disseminou da Itália para toda a Europa. De acordo com José Augusto Cardoso Bernardes, para além da incontestável dívida da épica, a exemplo das obras de Aoristo e de Camões, para com os escritores greco-romanos, o conceito de Renascimento é complexo e tem motivado diversas releituras do passado. Alguns historiadores das artes e das ideias, “[...] convocando o contributo do neoplatonismo (verdadeira gramática filosófica dos séculos XV e XVI), preferem identificar o conceito mais como uma corrente centrada numa visão otimista das capacidades humanas de conhecer e de agir, traduzidas no geometrismo das formas e na própria ideia de medida, na glorificação do homem (criatura suprema, dotada de corpo efêmero mas espírito imortal e resplandecente)”. BERNARDES, José Augusto Cardoso. Renascimento. In: SILVA, Vítor Aguiar e. **Dicionário de Luís de Camões**. São Paulo: Leya, 2011, p.840. No entanto, sobre o entendimento a respeito do Renascimento, é importante salientar também que estudos como o proposto por Walter Mignolo propõe, numa perspectiva pós-colonial, investigar como as relações de poder atuaram por meio das escrituras e da literatura de expansão colonial.

uma transformação dos valores sociais. A antiga nobreza, que estimava a bruteza, a força e ignorância da latinidade, passou a estimar as letras, a erudição e um senso de civilidade, subordinando-se cada vez mais ao rei da corte. Assim, com a passagem dos séculos, as epopeias da cosmologia pagã se transformam na épica cristã, “cavalheiresca”, “caprichosa” e “humorada” (para utilizar os adjetivos dados por Hansen), que tem em Boiardo e Ariosto seus principais representantes, até se tornarem, na segunda metade do século XVI, epopeias católicas de uma civilização da corte, cujos maiores expoentes são as epopeias de Torquato Tasso e de Camões – *Jerusalém Libertada* e *Os Lusíadas*, respectivamente.

Em um tempo como o século XVI, o qual possibilitou a coexistência de diversos movimentos, por vezes conflitantes como a reforma protestante iniciada por Martinho Lutero e a reação da Igreja Católica, com as ações da contrarreforma, Hansen sumariza as características que passam a fazer parte das epopeias nesse contexto de efervescência religiosa na Europa:

Mantendo as velhas tópicas da cruzada contra o mundo mulçumano, [a epopeia] é poesia moralizada: quando imita a matéria histórica, pressupõe a definição tridentina da mesma como história sacra, para afirmar contra a ‘vida libertina’, o ateísmo maquiavélico e as religiões reformadas, a invenção da Providência nos eventos da ‘vida beata’ contra-reformada do herói. Seus exemplos de ação heroica são, por assim dizer, mais virtuosamente nobres, como nobreza cortês traduzida pelas virtudes dos programas da piedade pós-tridentina¹⁰⁷.

Nesse contexto de efervescências políticas, culturais, econômicas e sociais do século XVI, os modos de produção e de recepção tanto das epopeias quanto dos textos historiográficos (aqui expressos pela cronística) convergiam, guardadas as devidas singularidades da formação discursiva¹⁰⁸ de cada gênero, para uma pedagogia do exemplo, como podemos observar na leitura de Zurara, o primeiro cronista a relatar a experiência além-mar. Assim, embora a poética clássica prescreva que a forma da poesia épica deva ser “semelhante”, mas não idêntica, à matéria da história – a exemplo das guerras históricas e feitos de homens históricos, como acontece com o mito fundacional de Roma na *Eneida*, de Virgílio –, é preciso levar em conta que o verossímil épico é “um efeito de adequação

¹⁰⁷ Hansen faz referência ao período de publicação dos decretos do Concílio de Trento, em 1563, que impactou, sobremaneira, a produção literária do período. Cita-se, por exemplo, o fato de que “Camões e Tasso escrevem e publicam em sociedades controladas pela legibilidade dogmática do Santo Ofício da Inquisição. Camões, *auctor* dos poetas luso-brasileiros dos séculos XVI, XVII e XVIII, afirma a ortodoxia, fazendo uso alegórico da máquina mitológica antiga: a Vênus terrestre e celeste de *Os Lusíadas* é composta como segunda escolástica ou instrumento da Providência Divina”. HANSEN, João Adolfo. Introdução: notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan. *Épicos*. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial, 2008. p. 32-33.

¹⁰⁸ Termo utilizado por Walter Mignolo (1981) ao tratar sobre a “formação discursiva” da cronística do século XVI, em seu texto intitulado “El metatexto historiográfico y la historiografía indiana”.

produzido pelo destinatário quando relaciona o discurso do poema com discursos do gênero histórico”¹⁰⁹.

A história, por sua vez, reconhece a potência da formação discursiva ficcional, valendo-se de características épicas para melhor atender aos horizontes de expectativas da sociedade portuguesa quinhentista no período em que o povo português se construía enquanto detentor do império marítimo. Nesse sentido, em consonância com o que é proposto por Walter Mignolo, em seu texto intitulado “El metatexto historiográfico y la historiografía indiana”, é preciso sempre “colocar em relevo as forças ideológicas que circulam não só nas ideias, mas também na forma destes textos”¹¹⁰, sem perder de vista que “[...] tanto o produtor (o autor) escreve seu texto respondendo a um horizonte de expectativas de sua audiência; como que a audiência interpreta o texto em questão sobre o horizonte de expectativas que o texto orienta pela classe a qual pertence”¹¹¹.

Desse modo, com base nessa relação intrínseca entre produtor e receptor, após definido socialmente o modelo de herói português com suas virtudes católicas e cavaleirescas bem assinaladas, e considerando que, em um tempo em que não se pensava em questões de autoria, era imitando que se definia a natureza do texto, não só o discurso ficcional (com a epopeia) como também o discurso histórico (com a cronística) recuperavam as epopeias clássicas para sublimar a ação portuguesa na expansão marítima. Por isso, no que tange à cronística, não é raro encontrarmos exemplos disso em vários cronistas do período expansionista português conforme exposição feita por Hernani Cidade (1963). Para ilustrar essa realidade, intentaremos mostrar, nas linhas seguintes, que as *Décadas da Ásia* de João de Barros converte-se em um exemplo que deixa nítido como a história pode ser editada com as mesmas cores da epopeia.

Visto que a epopeia se assemelha à cronística na busca da representação dos tipos elevados, Tasso explica que o poeta épico deve, via de regra, trabalhar com a amplificação e a hipérbole¹¹² para fazer jus aos caracteres sublimes que coloca em cena. De acordo com a

¹⁰⁹ HANSEN, João Adolfo. Introdução: notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan. **Épicos**. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial, 2008. p. 41.

¹¹⁰ Ao tratar sobre a formação discursiva da cronística do século XVI, Walter Mignolo chama atenção para a necessidade de “[...] poner de relieve las fuerzas ideológicas que circulan no sólo en las ideas sino en la ‘forma’ de estos textos”. MIGNOLO, Walter D. El metatexto historiográfico e la historiografía indiana. *MLN*, v. 96, n. 2, p. 358-402, mar. 1981, p. 402.

¹¹¹ No texto fonte: “[...] tanto el productor (el autor) escribe su texto respondiendo a un horizonte de expectativas de su audiencia; como que la audiencia interpreta el texto en cuestión sobre el horizonte de expectativas que el texto orienta por la clase a la cual pertenece”. MIGNOLO, Walter D. El metatexto historiográfico e la historiografía indiana. *MLN*, v. 96, n. 2, p. 358-402, mar. 1981, p. 360 (tradução nossa).

¹¹² HANSEN, João Adolfo. Introdução: notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan. **Épicos**. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial, 2008, p. 79.

poética aristotélica, para alcançar a excelência dessa elevação dos caracteres, os aspectos da linguagem devem ser cuidadosamente trabalhados com intuito de tirar o caráter vulgar dessa linguagem sem torná-la obscura, evitando, assim, incorrer no erro de, ao almejar a magnitude do sublime, cair no ridículo por falta de moderação do fazer poético¹¹³. Nesse sentido, uma forma de garantir a adequada representação desses tipos elevados nas epopeias se dá por meio do verso heroico, que com suas inversões, como o hipérbato, produz a grandeza almejada para o estilo sublime.

Tendo isso em mente, é patente que a escrita da cronística não se pauta pelas mesmas regras da epopeia, pois não há, na crônica, o uso do verso heroico, como o hexâmetro datílico consagrado pelos poemas homéricos, muito menos há a criação de uma linguagem artificial de modo que suprima o caráter ordinário das palavras. Constatamos, contudo, que há uma confluência de estratégias de escrita adotadas pelo cronista e pelo poeta épico no século XVI. Embora reconheçamos o esforço dos cronistas da expansão em se distinguir do discurso ficcional, inscrevendo-se como único discurso autorizado para instauração e veiculação de verdades, observamos que as estratégias de escrita que aproximam os cronistas dos poetas épicos ultrapassam a mera semelhança temática e vão além do compartilhamento de um mesmo campo semântico – como personagens ilustres, batalhas (navais e terrestres), denúncias de vícios, glorificação das virtudes, vocabulários próprios da arte militar etc.

Isso fica nítido se pensarmos no exercício de cronistas que, assim como João de Barros, apropriam-se de técnicas utilizadas pelos poetas épicos para o seu fazer histórico. Citemos, mais uma vez aqui, para fins de exemplificação, os recursos épicos de ampliação e hipérbole que são usados nas epopeias como modos de produção do sublime, elevando os seres, as coisas e as circunstâncias acima do verdadeiro. Nesse sentido, um exemplo dessa confluência pode ser encontrado nos elementos narrativos que conformam a disposição e a elocução desses textos, considerando que, no século XVI, tanto a épica quanto a cronística buscam denunciar os vícios e exaltar as virtudes com intuito de tirar lições de moral das ações realizadas por figuras exemplares, sobretudo os protagonistas da era dos descobrimentos.

Como ambas as formações discursivas (epopeia e crônica) pretendem comunicar preceitos morais de forma convincente, tanto o poeta quanto o cronista precisam atentar para o fato de que, justamente por serem morais, podem arrefecer “[...] a intensidade magnífica do

¹¹³ ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 42-44.

pathos heróico com a gravidade inoportuna do que pretendem ensinar”¹¹⁴. Por isso, uma das estratégias utilizadas pelos poetas épicos é atribuir tais preceitos morais à fala dos personagens para garantir a manutenção do persuasivo estilo sublime. Na epopeia clássica, cujos maiores representantes são Homero e Virgílio, é comum encontrar, tanto nos poemas homéricos quanto na *Eneida*, exemplos nos quais o narrador lança mão desse artifício. Hansen destaca, por exemplo, a passagem em que o narrador da *Eneida*, epopeia que, a propósito, será emulada por Camões no século XVI, entrega o turno de fala para a personagem Flégias, dramatizando, desse modo, suas sentenças morais e cívicas:

‘Aprendeí, ó mortais escarmentados com os castigos de Deus, a ser justos e temê-lo’. Virgílio sabia que, sendo muito elevada, pareceria coisa de moralista se fosse dita pelo narrador da Eneida. Por isso, faz o narrador dizer que é uma fala de Flégias, na qual a moralidade aparece como que dissimulada: ‘Está sentado e o estará eternamente o infeliz Teseu’; e Flégias, ainda mais infeliz, avisa e admoesta a todos dizendo com voz alta: ‘aprendeí, ó mortais, em meu escarmento, a ser justos e a temer os deuses’.¹¹⁵

Com base nisso, além do fato de que as *Décadas* tinham, para utilizar as palavras do camonista Hernani Cidade, “[...] seu quê de epopeia em prosa, ao mesmo tempo que de curso de moral patriótica”¹¹⁶, o historiador João de Barros, que antes havia sido novelista e poeta¹¹⁷, recupera as epopeias clássicas ao se valer dos mesmos artifícios épicos quando expressa, através dos heróis nacionais, o pensamento consensual entre os cronistas quinhentistas, que entendem os lusitanos como um povo eleito por Deus para realizar a obra de dilatação da vida eterna.

Isso acontece quando, em algumas passagens das *Décadas* por exemplo, Barros não fala diretamente sobre sua visão da empresa portuguesa na expansão ultramarina, mas sim atribui essa função ao herói nacional Afonso de Albuquerque: “Esta milícia, però que nós sejamos ministros e instrumentos dela, a causa é própria dele mesmo, Senhor, pois é contra Mouros e Infiéis, inimigos de sua Santa Fé...” (*Décadas da Ásia II, P.I*)¹¹⁸. Isto é, a partir da citação de Albuquerque, Barros demarca uma visão que considera “justa” a guerra, que é

¹¹⁴ HANSEN, João Adolfo. Introdução: notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan. *Épicos*. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial, 2008, p. 83.

¹¹⁵ HANSEN, João Adolfo. Introdução: notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan. *Épicos*. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial, 2008, p. 83.

¹¹⁶ CIDADE, Hernani. *A literatura portuguesa e a expansão ultramarina*. Coimbra: Armênio Armado Ed., 1963, p. 39.

¹¹⁷ Cidade ressalta, ainda, uma ligação do historiador com o gênero épico, tendo em vista que, pelos vinte anos de idade, Barros aproveitava todos os momentos vagos para elaborar a *Crônica Do Imperador Clarimundo*, uma epopeia em prosa.

¹¹⁸ CIDADE, Hernani. *A literatura portuguesa e a expansão ultramarina*. Coimbra: Armênio Armado Ed., 1963, p. 63.

“santa”, já que, de acordo com o pensamento partilhado pelo cronista, os mouros e gentis devem perecer por não serem cristãos. De maneira semelhante ao exemplo de Barros, observamos que, na cronística e na epopeia católica quinhentista, o poeta e o historiador usam estratégias épicas que deixam patente que “toda guerra empreendida pelo herói é, obviamente, ‘guerra justa’ contra inimigos da verdadeira fé e da verdadeira política”¹¹⁹. Desse modo, é preciso levar em consideração que:

A verdadeira virtude cristã exemplificada pelo herói católico é sempre um desprezo da morte, um sacrifício da vida pela honra e salvação de todos, uma manutenção da fé em Deus e da fidelidade aos laços hierárquicos até o fim, como instrumento à glória e à fama. Sempre guiado pela reta razão dos agíveis e pela reta razão dos factíveis iluminados pela luz da Graça ou o Amor de Deus, o herói [...] está sempre alerta para enfrentar o imprevisível do mal que ameaça a alma: gentios selvagens e bárbaros do Brasil, África e Ásia; infiéis hereges, judeus, muçulmanos, maquiavélicos, luteranos, calvinistas, pois o mal cristão é infinitude de não-ser.¹²⁰

Nessa perspectiva, ainda que, nesta seção, tenhamos nos centrado apenas nas crônicas e nas epopeias, vários estudiosos (como Andrea Doré, Ana Paula Avelar e Hélio Alves, somente para citar alguns exemplos) comprovam que o período da expansão ultramarina motivou o surgimento de diversas práticas discursivas com efeitos pedagógicos e propagandistas em favor da legitimação dos interesses portugueses à época. Esse conjunto de práticas discursivas inclui não apenas a historiografia e a epopeia católica, mas também outros textos ficcionais e não ficcionais, além de pinturas de batalha, estudos de cartografias, as chamadas “relações de sucesso” da empresa portuguesa em seu império marítimo etc. Dentre os relatos de sucesso, destacamos, em especial, o relato testemunhal do fidalgo português Lopo de Sousa Coutinho acerca do episódio que nomeia a obra machadiana, o primeiro cerco que os turcos impuseram à fortaleza de Diu em 1538 – cujo panorama histórico julgamos importante traçar, ainda que de forma sumária, na seção subsequente deste primeiro capítulo.

Antes, porém, de encerrar esta seção, faz-se necessário exprimir que, não por acaso escolhemos iniciá-la com a epígrafe da autora do livro “*Maneiras trágicas de matar uma mulher*, pois, ao analisar como se dão as mortes das personagens femininas da tragédia grega, Nicole Loraux aponta que “[...] tudo passa pelas palavras, porque tudo se passa nas palavras, principalmente a morte”¹²¹. Sendo as palavras uma potente forma de ação, procuramos investigar, nesta seção bem como em toda a dissertação de modo geral, como a palavra conformada nos moldes do texto literário e do texto historiográfico se transforma em retórica

¹¹⁹ HANSEN, João Adolfo. Introdução: notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan. *Épicos*. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial, 2008, p. 74.

¹²⁰ HANSEN, João Adolfo. Introdução: notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan. *Épicos*. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial, 2008, p. 74.

¹²¹ LORAUX, Nicole. *Maneiras trágicas de matar uma mulher*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988, p. 7.

de poder capaz de desistorizar o lugar da história, construindo, de forma elevada, a imagem dos heróis portugueses.

Da experiência de um sitiado: Lopo de Sousa Coutinho

Tudo quanto não for vida é literatura, a Historia
também, a História sobretudo, sem querer ofender.
(José Saramago)¹²²

Na *História do Cerco de Lisboa* (2011), a personagem central, o revisor Raimundo Silva, olha com desconfiança para o processo de transmissão das fontes que narram a história do cerco que nomeia a obra saramaguiana, atentando-se para o que o próprio protagonista chama de “mal das fontes”:

[...] o mal das fontes, ainda que verazes de intenção, está na imprecisão dos dados, na propagação alucinada das notícias, agora nos referíamos a uma espécie de faculdade interna de germinação contraditória que opera no interior dos factos ou da versão que deles se oferece, propõe ou vende, e, decorrentes desta como que multiplicação de esporos, dá-se a proliferação das próprias fontes segundas e terceiras, as que copiaram, as que o fizeram mal, as que repetiram por ouvir dizer, as que alteraram de boa-fé, as que de má-fé alteraram, as que interpretaram, as que retificaram, as que tanto lhes fazia, e também as que se proclamaram única, eterna e insubstituível verdade, suspeitas, estas, acima de todas as outras.¹²³

Nesse romance de Saramago, o protagonista Raimundo Silva está ciente do problema (ou o mal, conforme adjetivo dado pelo autor) que se apresenta junto com o movimento temporal de canonização das fontes, cujo rearranjo, ao longo dos tempos, pode produzir “equivocos históricos”. Por isso, ao elucidar esse procedimento de legitimação do fazer histórico – “Fulano diz que Betrano disse que de Cicrano ouviu, e com três autoridades dessas se faz uma história”¹²⁴ –, o protagonista de Saramago decide, além de cumprir com a sua função de revisar o texto, reescrever a História do Cerco de Lisboa com base na sua própria investigação e apuramento das “fontes limpas” que mais o aproximam da verdade histórica. No entanto, em contraposição a essa busca pelas fontes fidedignas empreendida por Raimundo, o narrador saramaguiano revela-se, de forma irônica, preocupado “[...] com a verossimilhança, mais do que com a verdade, que tem por inalcançável”¹²⁵.

Desse modo, através do embate entre as opiniões do narrador e do protagonista da *História do Cerco de Lisboa*, José Saramago chama a atenção para um problema, cujas

¹²² SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2013, p. 10.

¹²³ SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2013, p. 109.

¹²⁴ SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2013, p. 38.

¹²⁵ SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2013, p. 176.

implicações já eram sentidas através da chamada literatura de expansão do século XVI, visto que, desde a primeira armada de Vasco da Gama, que inicia as trocas culturais e econômicas entre Ocidente e Oriente, o registro do poderio marítimo que caracterizou a expansão lusa se deu pelos operadores históricos e ficcionais. Com base nisso, o que notamos e intentamos argumentar, aqui, é que esse registro se configurou como uma retórica de poder que subjaz boa parte da produção literária e historiográfica quinhentista de modo subordinado à persona do Rei. Em seu texto “Da afirmação de poder nalguns textos de expansão portuguesa do século XVI” (2000), Ana Paula Avelar explica como a temática do império marítimo português fomentou uma literatura de cunho expansionista que pretendia proliferar a glória de Portugal por toda a Europa.

Tendo em vista que esse momento profícuo da história portuguesa convocava o dever moral e cívico dos homens das letras para preservar por escrito os feitos portugueses no além-mar, é importante salientar que a função pedagógica da escrita da história servia como instrumento áulico, já que ao passo que os escritos históricos participavam ativamente da educação do príncipe bem como da construção de sua imagem régia, também contribuía, de acordo com Avelar, “[...] para a formulação das normas do seu exercício de poder”¹²⁶. A importância do registro da história é visível não só para o exercício do governo régio, mas para o bom funcionamento de todo o corpo místico formado pela sociedade. Essa importância se traduz também na seleção do que é digno de registro, que varia de acordo com o momento histórico. Avelar destaca um estudo elaborado por Barradas de Carvalho, que aponta para uma mudança vocabular entre as crônicas do século XV, ou seja, no início dos empreendimentos marítimos, e as crônicas do século XVI, quando o império marítimo português batalhava pela sua consolidação. O estudo em questão demonstra que “nas crônicas do século XV ocorre predominantemente a palavra descobrir, enquanto que no século XVI, se emprega preferencialmente o vocábulo conquista, expressão do exercício do Domínio”¹²⁷.

É nesse cenário de expansão não só ultramarina, mas também de conhecimento em diversas áreas do saber que João de Barros escreve sobre a história *dos feitos que os portugueses fizeram no descobrimento e conquista dos mares e terras do oriente*, recebendo,

¹²⁶ AVELAR, Ana Paula. Da afirmação do poder nalguns textos da expansão portuguesa: A escrita e sua difusão como processo de legitimação. **Discursos, língua, cultura e sociedade**, p. 145-156, abr. 2000. Disponível em: <<http://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/4250/1/Ana%20Paula%20Avelar.pdf>>. Acesso em: 13 abr. 2015, p. 145.

¹²⁷ AVELAR, Ana Paula. Da afirmação do poder nalguns textos da expansão portuguesa: A escrita e sua difusão como processo de legitimação. **Discursos, língua, cultura e sociedade**, p. 145-156, abr. 2000. Disponível em: <<http://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/4250/1/Ana%20Paula%20Avelar.pdf>>. Acesso em: 13 abr. 2015, p. 148.

em virtude dos seus escritos, a proteção régia. Fernão Lopes de Castanheda, por seu turno, oferta o seu primeiro livro da *História do Descobrimento e Conquista da Índia pelos Portugueses* a D. João III na ocasião em que o monarca visita a Universidade de Coimbra. Dentre os vários registros semelhantes a estes, sublinhamos, ainda, o prólogo do segundo livro de Fernão Lopes de Castanheda, prólogo este em que o historiador português deixa claro sua visão de que um bom monarca deve, a partir do conhecimento histórico do seu reino, tirar a lição necessária para o exercício de um bom governo da *res publica*, inscrevendo, assim, o que Avelar chama de “genealogia de conduta” do rei e dos seus vassallos, o que alude à tradição dos *espelhos de príncipe*:

[...] pois na história dos seus antecessores: ‘(...) podem tomar a mais necessaria doutrina pera boa governança de seus reinos que doutras algumas, por serem daqueles a que naturalmente tem mais afeição que aos outros, assim pelo parentesco, como pela igualdade dos costumes que tem mais necessidade de saber que os estrangeiros pois hao de ser as regras por onde hão de governar sua republica.¹²⁸

Nesse contexto de veiculação e produção da cronística quinhentista, o valor da experiência ganha um lugar privilegiado. Enquanto o historiador Gaspar Correia expressa, na fase inicial da presença portuguesa no Oriente, a necessidade de “escrever e memorar as cousas da Índia” para a posteridade, ele também procura distinguir a cronística régia das suas *Lendas da Índia*, tendo como base o seu vasto conhecimento empírico, fruto da experiência de um soldado que foi escolhido como secretário de Afonso de Albuquerque. Esse valor da experiência é muitas vezes ratificado pela apropriação que se faz dos textos de quem “viu” e “ouviu” o acontecimento registrado. Ao considerar essa experiência empírica que detinha o historiador, as *Lendas da Índia* de Gaspar Correia se transformaram em uma importante fonte coeva desse momento histórico, sendo, em virtude disso, frequentemente evocada em textos posteriores.

É nessa “historiografia da experiência”, para utilizar o termo proposto por Andréa Doré (2010), que se insere o *Livro Primeyro do Cerco de Diu que os Turcos poseram à fortaleza de Diu* (1556), de autoria do fidalgo português Lopo de Sousa Coutinho. As circunstâncias marcadamente heroicas da resistência dos portugueses no primeiro cerco de Diu vieram a ser uma espécie de molde do sucesso da empresa portuguesa no Oriente, chamando, assim, a atenção de cronistas e poetas para o potencial didático e moralista desse episódio da história. Dessa forma, tal façanha ultramarina, eternizada na prosa cronística de

¹²⁸ AVELAR, Ana Paula. Da afirmação do poder nalguns textos da expansão portuguesa: A escrita e sua difusão como processo de legitimação. **Discursos, língua, cultura e sociedade**, p. 145-156, abr. 2000. Disponível: em: <<http://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/4250/1/Ana%20Paula%20Avelar.pdf>>. Acesso em: 13 abr. 2015, p. 147.

Coutinho, terá ecos sucessivos não apenas na história, mas, sobretudo, na literatura. Além da epopeia de Francisco de Andrade, feita em oitavas reais e nomeada de forma semelhante à sua fonte direta (o relato de Coutinho) – *O primeiro cerco que os Turcos Puserão a Fortaleza de Diu* (1589) –, destaca-se a obra de Simão Machado que aqui pretendemos analisar, a *Comédia de Diu*, cuja matéria cênica adquire o tom épico com base na imitação que Francisco de Andrade faz da narrativa de Lopo de Sousa Coutinho.

Desse modo, é interessante observar que narrativas de cerco que se pautam na autoridade da experiência aludem aos mesmos preceitos aplicados pelos tidos pais da história. Conforme elucidado por Momigliano (2004), tanto Heródoto quanto Tucídides enfatizaram a primazia do testemunho ocular do próprio historiador sobre os fatos que se pretende narrar no registro histórico. Outro fator importante é que, para a historiografia do século XVI, a autoridade do testemunho não era só ponto crucial para “[...] a construção e manutenção de uma reputação positiva da nação portuguesa”¹²⁹, mas também funcionava para distinguir o que era fábula do que era verdade, isto é, servia para postular uma separação entre o discurso ficcional e o discurso histórico.

Para o pensamento da época, era justamente em tocar a verdade que consistia a alma da história na esteira de uma tradição que evoca as palavras de Cícero, em *De Oratore*: “a história é testemunha dos tempos, luz da verdade, vida da memória e professora da vida”¹³⁰. Sendo assim, se buscar a verdade se constituía como um requisito fundamental para a atividade do historiador, é através da experiência testemunhal dos episódios do cerco que essa verdade é alcançada. Por isso, ao longo do seu relato do primeiro cerco de Diu, Lopo de Sousa Coutinho¹³¹, enquanto narrador participante da história que narra, insiste em afirmar que viu e ouviu a cena relatada, evitando, dessa maneira, “a ter por verdadeiro” o que “falsamente compunham”.¹³²

¹²⁹ DORÉ, Andréa. Relações de sucessos como elementos da cultura da vitória na restauração portuguesa. **TALIA DIXIT**, v. 6, p. 121-137, 2011. Disponível em: <http://dehesa.unex.es/bitstream/handle/10662/1054/1886-9440_6_121.pdf?sequence=1>. Acesso em: 7 out. 2015, 125.

¹³⁰ No texto fonte: “la historia es testigo de los tempos, luz de la verdade, vida de la memoria y maestra de la vida”. MIGNOLO, Walter D. El metatexto historiográfico e la historiografia indiana. **MLN**, v. 96, n. 2, p. 358-402, mar. 1981, p. 384.

¹³¹ A obra de Lopo de Sousa Coutinho, conforme veio a lume em 1556, pode ser consultada em: COUTINHO, Lopo de Sousa. Liuro primeyro [-segundo] do cerco de Diu que os Turcos poseram à fortaleza de Diu. Coimbra: [S.n.], 1556. Disponível em: <http://purl.pt/14563/4/323707_PDF/323707_PDF_24-C-R0150/323707_0000_rosto-84v_t24-C-R0150.pdf>. Acesso em: 10 out. 2014. Nesta dissertação, entretanto, todas as citações do relato de Coutinho serão retiradas da edição de 1989, intitulada de “O Primeiro Cerco de Diu”, com transcrição em português atual.

¹³² COUTINHO, Lopo de Sousa. **O Primeiro Cerco de Diu**. Apresentação de Luís de Albuquerque. Lisboa: Alfa, 1989, 27.

Logo no início do seu livro, por exemplo, quando necessita narrar um momento da história que é anterior a sua presença na Índia, o autor do *Primeyro Cerco de Diu* apressa-se em informar o seguinte: “O que até aqui tenho contado inquiri e soube de pessoas de crédito e que o bem sabiam, e daqui por diante contarei o que vi por meus olhos”¹³³. Desse modo, quando não é possível valer-se da sua própria experiência, o autor garante a legitimidade do discurso histórico, conferindo à testemunha-fonte a credibilidade e a sabedoria necessárias para veicular verdades, pois, nesses relatos, trata-se sempre de “pessoas de crédito” ou que “bem sabem” sobre o fato narrado.

Além de legitimar o seu discurso histórico por meio do seu próprio testemunho ou por meio de uma testemunha-fonte que seja fidedigna para com a verdade, há, em vários momentos do texto, uma preocupação em situar o leitor sobre a maneira que se deu o acesso ao conhecimento da história. Isso fica evidente quando narrador-personagem é gravemente ferido pelos inimigos, precisando se retirar do local das cenas de combate por estar acamado. Após se tornar um soldado ferido, o autor se preocupa em deixar o leitor ciente de que sua nova condição limita sua perspectiva dos fatos, pois, como nos conta Lopo de Sousa Coutinho: “Até aqui contei o que vi por meus olhos, daqui por diante o que ouvi e soube em a cama onde jazia”¹³⁴. No entanto, em outro momento dessa narrativa histórica, ainda que impossibilitado de locomoção, o autor recupera o instrumento legitimador do seu relato, a visão, para melhor narrar um episódio importante da refrega da seguinte forma:

A esta hora, assim a gente das duas batalhas como da outra gente de Coge Çofar a mui grande pressa disparavam suas espingardas, e inumeráveis frechas, as quais eram em tanta quantidade que *posso com verdade afirmar, porque o vi bem do lugar onde me puseram e via bem o combate*, que nunca o grande bando dos estorninhos assim ocuparam o ar, cerrando-se como a nuvem e espessos montes de frechas, ocupavam; tudo era cheio de armas, a todo lugar ia a morte voando, a grita e o estrondo era geral. Uns gritavam que morriam, outros bradavam que matassem; os artifícios de fogo eram tantos que uns apagavam os outros.¹³⁵

Desse modo, ao atestar constantemente a veracidade do passado narrado, o relato de Lopo de Sousa Coutinho entra para o conjunto de relações de sucesso dos feitos portugueses no Oriente, servindo não apenas para a legitimação do poderio português, mas também para a preservação e difusão dele. Isso porque, ao lado das epístolas que circulavam entre as autoridades portuguesas (rei, vice-reis, governadores e capitães), relatos semelhantes ao de

¹³³ COUTINHO, Lopo de Sousa. **O Primeiro Cerco de Diu**. Apresentação de Luís de Albuquerque. Lisboa: Alfa, 1989, 36.

¹³⁴ COUTINHO, Lopo de Sousa. **O Primeiro Cerco de Diu**. Apresentação de Luís de Albuquerque. Lisboa: Alfa, 1989, 165.

¹³⁵ COUTINHO, Lopo de Sousa. **O Primeiro Cerco de Diu**. Apresentação de Luís de Albuquerque. Lisboa: Alfa, 1989, 191-192 (grifo nosso).

Sousa Coutinho, que compõem a historiografia da experiência do século XVI, eram formas recorrentes de se obter notícias da empresa portuguesa na Índia. Avelar comprova, através dos dados apurados pelo historiador Jorge Borges de Macedo, como essas narrativas tiveram um alcance que ampliou sua área de difusão para toda a Europa.

Um dos exemplos citados pela especialista é o fato do humanista Damião de Góis também ter se debruçado sobre o trabalho de descrever o primeiro cerco de Diu em seu *Bello Cambaico rerum gestarum in India Gangem a Lusitanis anno 1538*, sendo publicada em 1539 e vertida para diversas línguas nacionais, como italiano, alemão e francês¹³⁶. Nesse sentido, o interesse em relação ao primeiro cerco de Diu, compartilhado quer seja por historiadores quer seja por poetas, denota a ressonância épica desse momento histórico, que aglutinou os discursos ficcional e histórico em torno do objetivo de forjar uma imagem elevada dos portugueses.

Isso ocorre porque, se tanto o primeiro quanto o segundo cercos de Diu, ocorridos respectivamente em 1538 e 1546, transformaram-se em matéria histórica para a criação historiográfica e poética, observamos que os escritores desse tempo lançavam mão do teor épico que marcava a novidade da era dos descobrimentos com intuito de divulgar e engrandecer as ações portuguesas. De acordo com Andréa Doré, a maioria desses textos é ainda pouco estudada atualmente, porque é colocada sob o estigma dos seus fins laudatórios. Por isso, é palpável a dificuldade em reduzir o hiato entre a leitura que fazemos desses textos hoje e a realidade histórica. Para se referir ao engrandecimento proposital geralmente encontrado nesses textos, Roger Lee Pessoa de Jesus (2012) destaca a expressão utilizada por John Keegan que considera isso “um efeito de rã transformada em boi”, buscado intencionalmente “[...] por aqueles cujas reputações possam ganhar ou perder consoante a descrição que fazem”¹³⁷.

Embora não seja possível expurgar, do modo que propõe Jesus (2012, p.15), todo “o material em parte deturpado pela prática laudatória”, acreditamos na possibilidade de revisitação desses textos de forma situada, ou seja, levando em consideração onde, por quem, para quem e para quê eles foram produzidos, pois só assim podemos nos aproximar de alguma(s) verdade(s) geradas na passividade, e também de outros modos de compreensão da

¹³⁶ AVELAR, Ana Paula. Da afirmação do poder nalguns textos da expansão portuguesa: A escrita e sua difusão como processo de legitimação. **Discursos, língua, cultura e sociedade**, p. 145-156, abr. 2000. Disponível em: <<http://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/4250/1/Ana%20Paula%20Avelar.pdf>>. Acesso em: 13 abr. 2015, p. 152.

¹³⁷ JESUS, Roger Lee Pessoa de. **O segundo cerco de Diu (1946)**: estudo de história política e militar. 2012. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Coimbra, Coimbra, 2012. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10316/23234>>. Acesso em: 13 set. 2015, p. 14-15.

alteridade. Nessa perspectiva, ainda que de forma sumarizada, julgamos imprescindível voltarmos a atenção para a compreensão histórica do primeiro cerco de Diu, tecendo, assim, uma rede de sentidos que nos ajuda a ler a dramaturgia de Simão Machado. Dito de outro modo, buscamos ler essa prática laudatória criticamente sem vê-la de forma pejorativa.

Assim como Lopus de Sousa Coutinho, já em 1515, Duarte Barbosa chama a atenção para o invejável ponto estratégico da cidade de Diu em seu *Livro do que Viu e Ouviu no Oriente*. Nesse livro, o autor nos conta que a cidade de Diu possuía:

[...] mui bom porto e de mui grande escala e de mui grão trato e navegação de nãos que de todas as partes veem com todas as sortes de mercadorias, a saber, do Malavá, Batecalá, Goa, Dabul e Chaul. Os deste Dio navegam pera Adem. Meca. Zeilá. Barborá. Magadaxo. Brava. Melinde. Mombaça. Xael e Ormuz e pera todo seu reino.¹³⁸

O fragmento de Barbosa, apresentado acima, denota a importância da posição estratégica de Diu, situada na península do Guzarete, na costa noroeste da Índia. No momento em que os portugueses iniciaram as navegações ultramarinas, o governo de Diu havia sido entregue a Malik Ayaz, que estava a serviço do sultão de Cambaia – Mahmud Shah I. Sob a administração de Malik Ayaz, Diu se desenvolveu rapidamente, atraindo os mercadores do Índico. Outra medida realizada por Malik Ayaz foi a fortificação da ponta da ilha de Diu e criação de um baluarte em frente à fortaleza. Com isso, Diu tornou-se uma cidade costeira em franco crescimento, fortificada, mercantil e situada numa posição marcadamente estratégica. Sendo assim, não tardou muito para que a praça de Diu despertasse o interesse dos portugueses.

Tendo em vista que Diu representava o fechamento de uma das portas de comércio quase exclusivamente muçulmanas com Malaca¹³⁹, sabe-se que, desde cedo, os portugueses tentaram tomar a cidade de Diu. No entanto, todas as tentativas, em maior ou menor medida, fracassaram. Recordemos, para fins de ilustração, uma das primeiras e uma das últimas tentativas que se passaram antes dos acontecimentos que desencadeariam o estado de cerco sofrido pelos portugueses. Uma das primeiras investidas foi em 1509, quando o então vice-rei D. Francisco de Almeida prepara suas tropas contra Diu para vingar a morte do seu filho D. Lourenço de Almeida, ocorrida no ano anterior (1508), durante a derrota portuguesa na

¹³⁸ BARBOSA, Duarte. **O livro de Duarte Barbosa**. Edição crítica e anotada por Maria Augusta Veiga e Sousa. Lisboa: IICT, 1996, vol. I, p. 195-196.

¹³⁹ AVELAR, Ana Paula. Da afirmação do poder nalguns textos da expansão portuguesa: A escrita e sua difusão como processo de legitimação. **Discursos, língua, cultura e sociedade**, p. 145-156, abr. 2000. Disponível: em: <<http://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/4250/1/Ana%20Paula%20Avelar.pdf>>. Acesso em: 13 abr. 2015, p. 152.

batalha de Chaul. Já uma das últimas tentativas de tomada da cidade de Diu pelos portugueses se deu, de forma mais marcante, em 1533, sob o governo de Nuno da Cunha.

Nesse sentido, em seu livro *Sitiados: os cercos às fortalezas portuguesas na Índia (1498-1622)*, a historiadora Andréa Doré considera que “a presença portuguesa para além do Cabo da Boa Esperança se caracterizou por uma rede de fortalezas, sem significativa penetração do território”¹⁴⁰. Por isso, os historiadores não discordam em afirmar que o império português erigido no século XVI foi um império essencialmente marítimo. Segundo João Rocha Pinto, os portugueses exerciam sempre a “perspectiva do navegador”¹⁴¹, porque a nação portuguesa foi estruturada a partir de “uma cultura que olha do mar, com um horizonte visual proporcionado pela amurada ou pela gávea de uma nau”¹⁴², o que demonstra que era o mar o seu domínio.

De acordo com Luciana Stegagno Picchio, os portugueses sofrem “mal de terras”, pois Picchio ressalta que “a especial atenção às águas dos portugueses – além de seus conhecimentos específicos – pode dever-se ao fato de viverem numa risca de terra à beira do Atlântico e como que esmagados pela Espanha e pela Europa, e só se sentirem em pé de igualdade ou até de superioridade no oceano”¹⁴³. Em consonância com João Rocha Pinto e Luciana Stegagno Picchio, Doré explica que “a aplicação do modelo das feitorias-fortalezas às margens do Oceano Índico fez com que o império asiático português se caracterizasse por uma *dominação cercada* [...]”¹⁴⁴.

Com base nessa cultura de fortificação estabelecida apenas às margens do Índico, as relações luso-guzerates se deram, ao menos em sua fase inicial, de forma relativamente pacífica com pactos e acordos. Entretanto, na segunda metade do século XVI, as relações entre portugueses e guzerates começaram a se deteriorar e desembocaram numa série de conflitos, que dão fôlego a guerra santa narrada pelos cronistas. No caso da cidade de Diu, apesar das constantes ameaças dos portugueses, que, a partir do ano de 1521, estabeleceram uma base em Chaul para organizar futuras investidas contra Diu, só em 1535, surge uma oportunidade de aliança com então sultão de Cambaia, Bahadur Shah, que concede aos

¹⁴⁰ DORÉ, Andréa. **Sitiados: os cercos às fortalezas portuguesas na Índia (1498-1622)**. São Paulo: Alameda, 2010, p. 13.

¹⁴¹ PINTO, Rocha Pinto. A viagem. Memória e Espaço. **Cadernos da Revista História Econômica e Social**, Lisboa, p. 11-12, 1989, p. 85.

¹⁴² PINTO, Rocha Pinto. A viagem. Memória e Espaço. **Cadernos da Revista História Econômica e Social**, Lisboa, p. 11-12, 1989, p. 85.

¹⁴³ PICCHIO, Lucciana Stegagno. “A literatura de viagens e o diálogo ítalo-português. Postilas a um colóquio”. **Mare Liberum**, n. 2, p. 89-95, 1991, p. 95.

¹⁴⁴ DORÉ, Andréa. **Sitiados: os cercos às fortalezas portuguesas na Índia (1498-1622)**. São Paulo: Alameda, 2010, p. 14.

portugueses a construção da fortaleza na cobiçada praça de Diu a partir do trato firmado. Essa aliança com o rei de Cambaia só foi possível, porque, estando “o sultão Bahadur em luta aberta contra os portugueses, um terceiro elemento veio impor-se e desequilibrar o tabuleiro desse xadrez – o Império Mongol, que arrastou o guzerate para uma dura contenda”¹⁴⁵.

Em decorrência disso, para evitar a repartição dos esforços e dos seus recursos, Bahadur se viu obrigado a autorizar a construção da fortaleza pelos portugueses em troca do auxílio militar deles para combater os mongóis. Isso ocorreu porque o pacto luso-guzerate estabelecia, dentre outras coisas, a condição de que, em relação ao sultanato guzerate, os portugueses deveriam se tornar “amigos de amigos e inimigos de inimigos”¹⁴⁶, como nos relata Lopo de Sousa Coutinho:

Daí a poucos dias, assentou o governador [Nuno da Cunha] com el rei [de Cambaia] os pactos e condições com as quais recebia os Portugueses por amigos, que eran escritas em muitas capitulações, e delas porei algumas.

Primeiramente, que ele, sultão, dava a el-rei de Portugal, seu irmão e amigo, lugar em aquela sua cidade em que fizesse uma fortaleza, o qual lugar queria que fosse naquela parte da barra e entrada.

Assim mesmo lhe dava o baluarte do mar, tirando porém a artilharia que em ele estava, e no da barra, com tal condição que na cidade, nem regimento dela, nem em coisa alguma da fortaleza em fora, teria nenhum mando, nem ação.¹⁴⁷

Com base no excerto citado acima, foi nesses termos que os portugueses iniciaram a construção da fortaleza, que seria palco dos cercos sofridos em 1538 e 1546. Desse modo, é notório que o estabelecimento dos portugueses na Índia se deu de forma superficial, isto é, sem adentrar profundamente no território asiático, mas através da cultura de fortificações costeiras, que se tornou, juntamente com o navio, o sustentáculo do império português no além-mar. Mas, voltemos à compreensão histórica do cerco de Diu, pois logo depois que as tropas do império mongol recuaram, Bahadur se arrependeu do contrato firmado com os portugueses, porque percebera que havia perdido uma das praças mais importantes do seu sultanato. Na Comédia de Diu, o próprio Simão Machado condensa e dramatiza esses fatos históricos na cena em que o rei Bahadur (denominado Bandur na peça) enumera as qualidades da cidade de Diu ao seu vassalo (e, na economia narrativa da peça, governador) Rau:

BANDUR Cuando se me mostró contrario el hado
y al mogor tan próspera la suerte
que fui por él del reino despojado,

¹⁴⁵ JESUS, Roger Lee Pessoa de. **O segundo cerco de Diu (1946):** estudo de história política e militar. 2012. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Coimbra, Coimbra, 2012. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10316/23234>>. Acesso em: 13 set. 2015, p. 31.

¹⁴⁶ COUTINHO, Lopo de Sousa. **O Primeiro Cerco de Diu.** Apresentação de Luís de Albuquerque. Lisboa: Alfa, 1989, 42.

¹⁴⁷ COUTINHO, Lopo de Sousa. **O Primeiro Cerco de Diu.** Apresentação de Luís de Albuquerque. Lisboa: Alfa, 1989, 41.

cuando a mi lado vi la cruda muerte
sólo en Diu me tuve por seguro
ciudad qu'es de las mías la más fuerte,
cercada de honda cava y ancho muro
lhena de torreones y baluartes
de do se juelga el cañón cóncavo y duro.
Escala es adó vienen de mil partes
mercancías y gente infinitas
de varias profesión y varias artes.
Aquí vienen arabios, persas, citas
malabares, etíopes, otomanos
partos, sueses, turcos y moabitas.
Y que no tengan todos estos manos
para fundar en ella fortaleza
y hanlas de tener los lusitanos?
Que una poca de gente portuguesa
ha de tener así casi oprimida
la ciudad que de todas es princesa?
Por mi corono juro y por mi vida
que no entre contento neste pecho
hasta ña ver del todo destruida.

RAU Se se hiciera señor a tu despecho
Sobrárate ranzón, mas tú le diste
Licencia y fuiste dello satisfecho.
Cuando por el mongor vencido fuiste
por ser de portugueses socorrido
que hiciesen fortaleza consentiste.
Ahora que te ves restituido
sustentar lo que hiciste hallo que es justo
aunque estés de hacerlo arrepentido.

BANDUR Jamás, Rau, procuraste darme gusto
creo que sólo gustas de decirme
lo que sabes que me ha de dar disgustos.
Engañaste se piensa persuadirme
que no vaya adelante con mi intento
que nél soy de peñasco en estar firme.
Es verdad que les di consentimiento
mas quién de se lo dar podrá quitarme
estar arrepentido y descontento?
Si soy libre no quiero cautivarme
si soy cautivo y puedo ser liberto
no quieres que procure libertarme?
De aquí te digo, y tiénelo por cierto
que has de ver con tus ojos muy aína
muertos los portugueses o a mí muerto.¹⁴⁸

Embora as fontes que chegaram até nós não esclareçam bem as circunstâncias da morte do rei Bahadur, o que gerou bastante polémica à época, sabe-se que, em 1537, o sultão foi morto pelos marinheiros portugueses, na ocasião em que estava a caminho de um encontro com o governador Nuno da Cunha. Esse acontecimento acirrou a hostilidade da população maometana da cidade de Diu contra os portugueses e deu início a uma série de retaliações que

¹⁴⁸ CAMÕES, José. **Comédias de Simão Machado**. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2009, p. 133-134.

desembocaram na primeira investida turco-guzerate, que ficou conhecida como o primeiro cerco de Diu de 1538. Observamos que a resistência portuguesa a esse assédio turco-guzerate foi considerada heroica em virtude de três aspectos principais:

- 1) A superioridade numérica das forças inimigas. Esse aspecto será amplamente evocado pelos textos historiográficos e literários, como analisaremos no terceiro capítulo.
- 2) As condições precárias em que se encontravam os portugueses no interior da fortaleza, pois, além do ínfimo número de soldados, os portugueses tiveram de lidar com a escassez de armas e pólvoras e com a agravante falta de água e de mantimentos.
- 3) A inteligência estratégica do capitão Antônio da Silveira, que inspirava os demais portugueses bem como outras virtudes realçadas pelos cronistas e pelos poetas quinhentistas.

Enquanto elementos marcadamente épicos, esses três principais aspectos foram responsáveis pela conflituosa simbiose entre os discursos ficcionais e históricos no século XVI. De um lado, vemos o discurso histórico que, apesar de valer-se de artifícios notavelmente épicos, procurava se distanciar do discurso ficcional a todo momento, usando, para isso, a autoridade do testemunho. Do outro lado, vemos o surgimento de vários poemas épicos, que reivindicam o mesmo poder do discurso histórico no que tange ao registro e à difusão das verdades. Nesse contexto, os versos de Camões são ilustrativos dessa reivindicação:

Ouvi: que não vereis com vãs façanhas,
Fantásticas, fingidas, mentirosas,
Louvar os vossos, como nas estranhas
Musas, de engrandecer-se desejosas:
As verdadeiras vossas são tamanhas.
Que excedem as sonhas, fabulosas,
Que excedem Rodamonte e o vão Rugeiro
E Orlando, ainda que fora verdadeiro
(Os Lusíadas, Canto I, 11)¹⁴⁹

Nos versos camonianos citados acima, é patente que o conhecimento verdadeiro da passeidade se configura como o traço mais expressivo da superioridade do poema épico. No entanto, isso não significa o desconhecimento ou descumprimento das normas clássicas estabelecidas para a epopeia. N' *Os Lusíadas*, mesclam-se, de forma cumulativa que é própria

¹⁴⁹ CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2009, p. 20.

do *emulatio*, as referências dos épicos cavaleirescos com os feitos históricos dos reis de Portugal, já que os poemas épicos do século XVI “reclamavam a sua historicidade, acima de tudo, a partir das fórmulas ou tópicos buscados exatamente à poesia cavalheiresca”¹⁵⁰.

Nessa complexa discursão acerca do entrecruzamento entre literatura e história no século XVI, embora a epopeia camonianiana seja considerada a obra primordial da literatura de viagem, Hélio Alves nos mostra que não se trata de ter sido a única, muito menos a primeira ao apresentar uma lista com uma série de poemas épicos¹⁵¹, considerando apenas os poemas em língua portuguesa e que não oferecem quaisquer dúvidas sobre sua existência. Dos poemas épicos listados por Hélio Alves, todos são, tal como *Os Lusíadas*:

[...] predominantemente narrativos, todos seguem fundamentalmente a matriz da *Eneida* de Virgílio, com fortes condimentos da tradição epocavaleiresca e da versificação proveniente de Ariosto, e todos são poemas que, na maior parte da sua extensão, se apegam a fontes históricas fiáveis ou bem reputáveis.¹⁵²

Dentre as características dos poemas épicos quinhentistas citados por Alves, interessa-nos pensar, sobretudo, nos efeitos obtidos a partir da junção das fontes históricas apropriadas pelo poeta com a presença de uma vertente intimamente ligada à história, a retórica, que era exigida pelas práticas de imitação canonizadas por esse gênero literário. Desse modo, pautadas por esses efeitos e balizadas pelo horizonte de expectativa que possibilitava a existência de uma “história épica” e de uma “epopeia histórica”, as epopeias portuguesas do século XVI, especialmente os poemas que narram o primeiro e o segundo cercos de Diu, contribuem ativamente, através da imitativa clássica e historiográfica, para a construção e manutenção de uma retórica de poder que legitima uma imagem favorável dos heróis nacionais, desestabilizando, para tanto, as fronteiras entre o real e o imaginário.

Durante todo este primeiro capítulo, visões históricas (como a do protagonista Raimundo Silva) e visões literárias (como a preocupação irônica com a verossimilhança apresentada pelo narrador de José Saramago) puderam ser ora confrontadas, ora aglutinadas no quadro das produções de cunho expansionista do século XVI. Nesse breve panorama histórico, entretanto, ao pensar no argumento histórico épico presente na *Comédia de Diu*, de

¹⁵⁰ ALVES, Hélio J. S. Epopeia e o poema cavalheiresco no renascimento. In: SILVA, Vítor Aguiar e. **Dicionário de Luís de Camões**. São Paulo: Leya, 2011. p. 358.

¹⁵¹ Na referida lista, Hélio Alves arrola, em ordem cronológica de publicação, obras como: *Sucesso do Segundo Cerco de Diu* (autógrafo sem data, mas da década de 1560, *princeps* 1574), de Jerônimo Corte-Real; *Os Lusíadas* (autógrafo desaparecido de 1570-1571, *princeps* 1572), de Luís de Camões; *Felicíssima Victoria de Lepanto* (autógrafo 1575, impresso 1578) de Jerônimo Corte-Real; *Elegiada* (impresso 1588), de Luís Pereira; *O Primeiro Cerco de Diu* (impresso 1589), de Francisco de Andrade; *Conquista de Granada* (1590), de Duarte Dias; *Naufração e Perdição de Sepúlveda* (impresso 1594), de Jerônimo Corte-Real, dentre outros autores. ALVES, Hélio J. S. Épica na literatura portuguesa do século XVI. In: SILVA, Vítor Aguiar e. **Dicionário de Luís de Camões**. São Paulo: Leya, 2011. p. 346.

¹⁵² ALVES, Hélio J. S. Épica na literatura portuguesa do século XVI. In: SILVA, Vítor Aguiar e. **Dicionário de Luís de Camões**. São Paulo: Leya, 2011. p. 347.

Simão Machado, além da complexidade da relação entre literatura e história, um outro problema se delineia: como esse argumento histórico épico pôde ser representado dentro dos limites do gênero comédia? Antes de procurarmos possíveis respostas para esse problema, torna-se necessário compreender o que se entende por comédia no século XVI. É essa busca pela compreensão dos sentidos da comédia quinhentista que norteará a escrita da primeira seção do próximo capítulo.

SEGUNDO ATO: A COMÉDIA DE DIU ENTRE FICÇÃO E HISTÓRIA

Dos limites do gênero comédia em Portugal do século XVI

A estória não quer ser história.
A história, em rigor, deve ser contra a História.
A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota¹⁵³
(Guimarães Rosa)

Enquanto as epopeias portuguesas do século XVI reivindicavam uma relação íntima com a história no que tange à matéria tida como heroica dos descobrimentos, o teatro quinhentista parecia estar mais preocupado em representar as “cousas de folgar”, quer seja para a corte, quer seja para o povo. Hernani Cidade elucida que isso aconteceu porque a adequação da literatura portuguesa à experiência ultramarina não se deu de maneira repentina. Apesar da glória que exala do ideal da expansão nas terras do além-mar, o teatro português era tido como um espaço de momentâneo esquecimento dos trabalhos ultramarinos, pois “conquistas e navegações eram fonte de ásperos sofrimentos de corpo e alma, de que convinha distrair os cuidados [...]”¹⁵⁴.

No que concerne à presença portuguesa na Índia, lugar que foi palco do primeiro cerco de Diu, Duarte Ivo Cruz (2011) chama atenção para o fato de que, enquanto temática, a Índia não despertou o interesse, como era de se esperar, dos dramaturgos portugueses no século XVI pelo menos no que diz respeito à inexpressiva quantidade de textos dramáticos que aludem ao tema. No entanto, ainda que de forma bem pontual no quadro geral da literatura dramática quinhentista de Portugal, podemos assinalar algumas exceções presentes no teatro de Camões, no teatro de Sá de Miranda e no teatro de Gil Vicente¹⁵⁵. Para Cruz, ainda que o teatro de Camões tenha sido “prejudicado pela projeção ímpar da épica e da lírica”¹⁵⁶, o seu auto, também chamado de comédia, *Filodemo*, cuja ação se passa entre Dinamarca e Espanha,

¹⁵³ ROSA, João Guimarães. Aletria e Hermenêutica. In: _____. **Tutaméia**: terceiras estórias. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

¹⁵⁴ CIDADE, Hernani. **A literatura portuguesa e a expansão ultramarina**. Coimbra: Armênio Armado Ed., 1963, p. 67.

¹⁵⁵ No seu estudo intitulado *O essencial sobre o tema da Índia no teatro português*, embora declare que não pretendeu ser exaustivo, Duarte Ivo Cruz faz um levantamento de todas as peças que abordam a temática da Índia desde o século XVI até o século XXI. No que tange ao período quinhentista, além das obras de Camões, de Sá de Miranda e de Gil Vicente, Cruz destaca ainda o nome de Antonio Ferreira, antes pelos seus numerosos poemas que pela sua peça Bristo (mais rigorosamente chamada de Fanchono) e de Simão Machado, cuja peça *Comédia de Diu* é marcada pelas características épicas sobre as quais trataremos na próxima seção.

¹⁵⁶ CRUZ, Duarte Ivo. **História do Teatro Português**. Lisboa: Editorial Verbo, 2001, p. 55.

torna-se exemplo ilustre não por tocar o tema da Índia propriamente dito, mas pelo contexto de sua criação, sendo um teatro circunstancialmente ligado à Goa.

Nas comédias clássicas feitas por Sá de Miranda, assinalam-se a fala de Cassiano que evoca “as novas” que vieram do cerco de Rodes na peça *Os Estrangeiros* (1528) e de forma especial o prólogo da peça *Vilhalpandos* (1538) feito pela Fama. Nesse referido prólogo de *Vilhalpandos*, com aparente desencanto, a fala da personagem Fama retoma os acontecimentos recentes sobre o primeiro cerco de Diu:

Daqui carrego de todas as partes de graciosas vitórias, todas contra os infiéis. De torna-viagem, às vezes não acho senão patranhas como agora. [...] Quantos exércitos tenho eu só por mim desbaratados, quantas fortalezas rendidas com os meus medos? Quantas defendidas com as minhas esperanças? Sabeis de que manha usei nestes dias passados? Naquela grande afronta de Diu, quando não vos pude espantar com os Turcos, espantei Turcos convosco, em tempo que vos tudo falecia, salvo o coração.¹⁵⁷

No prólogo supracitado, muito distante do tom épico que marca o registro da resistência heroica dos portugueses ao cerco de Diu na historiografia e na epopeia da época, a Fama critica, de maneira irônica, a falta de coragem dos fidalgos portugueses, que “com medo dos Turcos, se reuniam em Ceuta para embarcar para Portugal” (ROIG, 1983, p.33). Antes disso, em 1509, o *Auto da Índia* de Gil Vicente, representado perante a “rainha velha” D. Leonor, já demonstrava o mesmo desencanto com a empresa portuguesa na Índia de modo semelhante ao apresentado por Sá de Miranda em *Vilhalpandos*. Ainda com base no estudo realizado por Duarte Ivo Cruz, de todo o *corpus* vicentino, destacam-se as referências à Índia:

no *Auto da Fama* (1520) — «Ormuz, Quiloa, Mombaça, / Sofala, Cochim, Melinde» [...] chegareis a Goa e perguntareis/ se é inda subjugada / por peita, rogo ou espada». No *Auto Pastoril Português* (1523) «a Índia não está hi? / Que quero eu de mi aqui?», diz o Joane repudiado pela Cataliana. E no *Triunfo de Inverno* (1529), o Piloto descreve o itinerário de Vasco da Gama e conclui. «Quem vos ouve a pilotagem/ para Índia desta nau?»... Isto tudo, além de se evocar a Custódia de Belém, feita eventualmente pelo «Trovador e Mestre da Balança» em 1506 para assinalar a viagem do Gama.¹⁵⁸

O *Auto da Índia* merece destaque aqui não só pelo título que faz alusão ao tema, mas também por expressar uma crítica que não sublinha o caráter heroico da empresa portuguesa na Índia, mas sim os riscos inerentes à essa empreitada em tons análogos ao pessimismo do Velho do Restelo, que aparecerá décadas mais tarde na epopeia de Camões: “Deixas criar às portas o inimigo/ por ires buscar outro de tão longe [...] / Buscas o incerto e incógnito perigo”

¹⁵⁷ MIRANDA, Sá de. *Vilhalpandos*. **Projeto Vercial**, 2000. Disponível em: <https://www.ipn.pt/literatura>. Acesso em: 7 out. 2015.

¹⁵⁸ CRUZ, Duarte Ivo. **O essencial sobre o tema da Índia no teatro português**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2012, p. 11.

(*Os Lusíadas*, Canto IV, 101)¹⁵⁹. Nessa peça, a intriga se desenvolve em torno da infidelidade da Ama, Constança, infidelidade esta que só se torna possível em decorrência da ausência do seu marido, que vai à Índia em busca do lucro e do saque. Quando retorna da Índia, enquanto Constança produz o engano típico da farsa “chorei tanto que ninguém/ nunca cuidou de ver tal pranto”, o marido está tão preocupado com os resultados materiais de sua viagem que não nota a traição da qual fora vítima. Na passagem final da peça, o marido enganado relata sobre as pelepas e os riscos enfrentados bem como o saldo negativo da sua viagem:

Marido: Lá vos digo que há fadigas
 tantas mortes, tantas brigas
 e perigos descompassados
 que assi vimos destrocados
 pelados coma formigas.
Ama: Porém vindes vós mui rico.
Marido: Se nam fora o capitão
 eu trouxera a meu quinhão
 um milhão vos certifico.¹⁶⁰

Desse modo, diferente do que acontece com a representação da África no teatro vicentino – cita-se, por exemplo, a salvação dos cavaleiros no consagrado *Auto da Barca do Inferno* ou em *Exortação da Guerra* e em *Auto da Fama* cujos desígnios nacionais escolhem Marrocos nestas e em outras numerosas obras –, a temática da Índia, ainda que presente, também não ganha força no teatro vicentino. Esses exemplos selecionados nos permitem afirmar que, quando Gil Vicente se refere à Ásia, isso se dá da forma depreciativa que podemos observar em *Auto da Índia*, porque o dramaturgo a considera uma empreitada perigosa por envolver, sobretudo, a ambição. De modo geral, torna-se interessante pensar em como a presença portuguesa na Índia se expressa negativamente (ou quase não se expressa) na comédia quinhentista.

Em contrapartida, o *Cancioneiro Geral* é abundante em referências à Índia, assim como é abundante em referências ao brilho das riquezas e às “novidades dos monstros e aves falantes” do Além-Mar, mas, nos versos “que fora feito imortal/se houvera quem escrever” presentes em sua *Miscelânea*, Garcia de Resende parece incitar o aparecimento de um gênio capaz de immortalizar o esplendor das glórias de Portugal na era dos descobrimentos. Embora facilmente se reconheça a personificação desse gênio convocado por Resende na figura de Camões, que utilizou o tema da Índia como argumento para feitura da sua epopeia, torna-se interessante perceber que, nos moldes do improvável gênero comédia, a dramaturgia de

¹⁵⁹ CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2009, p. 143.

¹⁶⁰ VICENTE, Gil. *Auto da Índia*. In: CENTRO de Estudos de Teatro, *Teatro de Autores Portugueses do Século XVI - Base de dados textuais*. c2010. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/obras>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

Simão Machado se inscreve para cumprir o mesmo papel laudatório desempenhado por cronistas e por poetas épicos.

Antes, porém, de pensar na *Comédia de Diu*, bem como nas implicações que emergem das suas características épicas, tomamos como imprescindível compreender o que se entendia por comédia em Portugal de quinhentos. Nesse sentido, não é possível visitar a história da literatura dramática quinhentista sem mencionar o teatro de Gil Vicente, não só por ser um dos mais documentados da época graças ao trabalho dos seus filhos editores, como também por sua indiscutível importância no cenário da história da literatura portuguesa, sendo as suas quase cinco dezenas de peças um repositório amplo e diverso de fontes literárias, linguísticas e socioculturais. É patente, dessa maneira, que o teatro de Gil Vicente agrega uma multiplicidade de temas e de gêneros – comédias, tragicomédias, farsas, moralidades –, e, em decorrência dessa variedade que marca o seu teatro, o dramaturgo consegue ser apreciado por diferentes públicos: desde a sua plateia privilegiada, a Corte, até o público das cidades, das igrejas, das festas populares e religiosas, das vilas etc.

Ainda que, no seio do teatro quinhentista português, coexistam vertentes dramáticas de diferentes tradições (como o teatro humanista, o teatro popular, o teatro dos Jesuítas, bem como a tradição espanhola e italiana que começam a ganhar espaço no cenário português do final do século XVI), para Garay¹⁶¹, em seu texto *Gil Vicent's concept and structure of comedy: The Comedia del Viuvo*, a força do teatro vicentino reside justamente no contraste entre a evocação e a revisão de técnicas dramáticas do passado enquanto, de forma inovadora, postula um novo gênero, que é capaz de influenciar as perspectivas dramáticas subsequentes na península ibérica. Assim, ao lado do teatro humanista, do teatro popular e do teatro dos Jesuítas, ao forjar um conceito de teatro ibérico, também conhecido como peninsular, juntamente com a atividade dramática de Bartolomé de Torres Naharro, o teatro de Gil Vicente faz do teatro quinhentista um universo multiforme que se preocupa, sobretudo, com as circunstâncias que condicionam a escrita e a divulgação da sua arte.

Diante desse universo multiforme que se constitui o teatro vicentino, conciliando, em seus textos, características que apontam para tradições diversas, focaremos nossa atenção na apreensão dos sentidos atribuídos à complexa classificação de gênero das comédias e das tragicomédias, guiando-nos sobretudo pelos objetivos da imitação que estabelecem diferentes caracteres para as dramaturgias: os seres superiores e os seres inferiores. Quanto à celeuma da

¹⁶¹ GARAY, René P. Gil Vicent's concept and structure of comedy: the Comedia del Viudo. In: BRILHANTE, Maria João et al. **Actas do Congresso Internacional Gil Vicente 500 anos depois**. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2003. p. 326.

classificação das peças vicentinas, em seu texto *A comédia vicentina – marcas de gênero*, Maria João Pais do Amaral ressalta que falar da comédia de Gil Vicente significa, via de regra, tocar na controversa questão da taxionomia genológica empreendidas pelo seu filho e editor Luis Vicente na *Copilaçam*.

Para Amaral, no que tange à organização da *Copilaçam* em livros, as designações comédia e tragicomédia possui uma relação de interdependência, pois uma não é concebível sem a outra. No entanto, enquanto a comédia possui aceitação unânime, sendo referida pelo próprio Gil Vicente, a tragicomédia tem sido, conforme disposição na *Copilaçam*, amplamente considerada como “produto conjugado de Luís Vicente”¹⁶², sendo, por isso, alvo de quase generalizada rejeição. Embora sejam escassos os nomes de estudiosos que se propõem a questionar os motivos e as razões que levaram a Luís Vicente a classificar de forma arbitrária os autos vicentinos, Amaral destaca a fundamental contribuição dos estudos de Margarida Vieira Mendes, que propôs pensar sempre que necessário a terminologia da época vicentina, mostrando, assim, que “a crítica não entende gênero como ‘camisa de força’ obstrutora da criação literária”¹⁶³.

Em consonância com a ideia de que há, na comédia, “a presença dum argumento, a intriga que começa em dor e acaba em bem, a extensão do auto”¹⁶⁴, Amaral comenta a classificação dos autos vicentinos de acordo com desenlace de cada peça designada comédia ou tragicomédia, reconhecendo, conforme o procedimento elaborado por Margarida Vieira Mendes, “algumas forças criadoras de formas para os autos que permitam estabelecer redes de conexões entre eles”. Desse modo, na busca de traços constitutivos nas comédias presentes no livro II da *Copilaçam*, Amaral apresenta uma distinção, com base na extensão dos autos, entre

- 1) “amores de circunstância” cuja matéria de teor cavalheiresco advém do tratamento do tema amor (como *Viuvo*, *Rubena* e até mesmo *Duardos* e *Amadis*, cujas circunstâncias de representações são desconhecidas);

¹⁶² AMARAL, Maria João Pais do. A comédia vicentina - marcas de gênero. In: BRILHANTE, Maria João et al. **Actas do Congresso Internacional Gil Vicente 500 anos depois**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003. p. 226.

¹⁶³ MUNIZ, Márcio. O teatro vicentino e a literatura especular. In: BRILHANTE, Maria João et al. **Actas do Congresso Internacional Gil Vicente 500 anos depois**. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2003. p. 127-139.

¹⁶⁴ MENDES, Margarida Vieira. Gil Vicente: o gênio e os gêneros. In: SARAIVA, Antonio Jose. **Estudos portugueses: homenagem a António José Saraiva**. Lisboa: ICALP-Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1990, p. 332.

- 2) e “autos de circunstâncias” – termo empregado pela autora para se referir aos autos “que foram representados por ocasião de celebração de partos e desposórios régios, associados ou não a entradas e partidas”¹⁶⁵.

Por um lado, no que tange à tradição retórico literária da Idade Média, destaca-se, nesse estudo, que a marca constitutiva da comédia seria, num enredo amoroso, a contraposição entre “o doloroso início e o feliz desenlace”¹⁶⁶, que, ainda conforme assinala a autora, quase sempre mistura a lamentação amorosa com a lamentação fúnebre. Por outro lado, ao se debruçar sobre a base mítica dos autos vicentinos do livro II, num movimento que caminha em direção à renovação do poder da natureza, a ausência ou morte de figura materna implica o surgimento de vulto. Nesse sentido:

A primeira maneira delas consiste no facto de todas as comédias vicentinas poderem ser encaradas como histórias de um processo de aprendizagem e autonomização: desaparecidos ou relegados para segundo plano os progenitores, as histórias encenadas nos autos do livro II centram-se invariavelmente no percurso da progénie (e muito especial da progénie feminina) até ao casamento, ou seja, até à restauração do equilíbrio e da harmonia familiar e social inicialmente perturbada – ou, se quisermos, até o feliz desenlace¹⁶⁷.

De acordo com esse estudo proposto por Amaral, no qual o desenlace ganha considerável importância, o desfecho da peça recompensará a personagem que inicialmente lamentava, baseando-se antes na realidade do autor bem como de seus espectadores que nos limites impostos pelos cânones de gênero¹⁶⁸. Ao tratar do conceito e estrutura de comédia vicentina, Garay, por seu turno, elege a *Comedia del Viudo* como exemplar para demonstrar a inovadora abordagem de comédia proposta por Gil Vicente, o qual “[...] forja teorias medievais sobre a forma cômica com visões desgastadas do teatro clássico na Ibéria renascentista”¹⁶⁹. Ademais, Garay traça um breve panorama da tradição cômica que Gil Vicente herda no século XVI. O

¹⁶⁵ AMARAL, Maria João Pais do. A comédia vicentina - marcas de gênero. In: BRILHANTE, Maria João et al. **Actas do Congresso Internacional Gil Vicente 500 anos depois**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003. p. 229.

¹⁶⁶ AMARAL, Maria João Pais do. A comédia vicentina - marcas de gênero. In: BRILHANTE, Maria João et al. **Actas do Congresso Internacional Gil Vicente 500 anos depois**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003. p. 229.

¹⁶⁷ AMARAL, Maria João Pais do. A comédia vicentina - marcas de gênero. In: BRILHANTE, Maria João et al. **Actas do Congresso Internacional Gil Vicente 500 anos depois**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003. p. 231-232.

¹⁶⁸ A autora cita, como exemplo, a estrutura da peça *Divisa*. Na peça, o contexto de crise em que o país se encontra com surtos de peste e de fome afeta tanto o teor da lamentação inicial quanto o seu desenlace. AMARAL, Maria João Pais do. A comédia vicentina - marcas de gênero. In: BRILHANTE, Maria João et al. **Actas do Congresso Internacional Gil Vicente 500 anos depois**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003. p. 234-235.

¹⁶⁹ No texto fonte: “forges medieval theories of comic forms with weathered views of classical theater in the Iberian Renaissance” (tradução nossa). GARAY, René P. Gil Vicente's concept and structure of comedy: the *Comedia del Viudo*. In: BRILHANTE, Maria João et al. **Actas do Congresso Internacional Gil Vicente 500 anos depois**. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2003. p. 324.

autor assinala, nesse sentido, que devemos discernir, em primeiro lugar, uma importante contribuição da teoria da comédia antes do Renascimento nos seguintes termos:

[...] Isto é, que os personagens da Tragédia são diferentes daqueles da Comédia; que as ações correspondentes são diferentes; que a comédia começa infeliz e termina com alegria; que decoro e estilo devem refletir as ações sublimes ou humildes adequadamente; que os temas das Comédias são sempre inventados enquanto os das Tragédias são históricos e que a Comédia lida com amor e sedução enquanto a Tragédia reflete uma vida de exílio e derramamento de sangue¹⁷⁰.

Sobre essas definições de comédia, a partir da sua comparação com o gênero trágico, que muito nos interessa para pensar os próprios limites das comédias de Simão Machado, destacamos, conforme o fragmento citado acima, um elemento distintivo entre a comédia e tragicomédia que, de certo modo, é recorrente não só nos estudos de Amaral e Garay que aludimos nesta seção, mas também no cerne da interpretação que se tem feito da poética aristotélica ao longo dos tempos. Trata-se da ideia de que, na concepção do teatro vicentino, os protagonistas da tragicomédias adquirem os caracteres reservados aos personagens trágicos e épicos, pois, assim como na tragédia e na epopeia, são seres altos, ou seja, superiores, de alta estirpe, em oposição aos seres baixos, inferiores da comédia.

Além de ser tratado por Lope de Vega, em seu *Arte nuevo de hacer comedias en este tempo* (1609), a oposição entre baixo/alto foi referenciada pelo próprio Gil Vicente na carta-prefácio que introduz a *Tragicomédia de Dom Duardos*, carta esta que foi escrita em 1531 e que figura na segunda edição da *Copilaçam*. Nessa carta-prefácio endereçado ao rei D. João III, Gil Vicente expressa o seu propósito de abandonar as “figuras baixas” para criação de “altas figuras”, capazes de proferir um discurso “com tan dulce retórica y escogido estilo quanto se pode alcançar en la humana inteligência”¹⁷¹. Antes disso, no entanto, em 1517, no proêmio de *Propalladia*, Bartolomé de Torres Naharro apresenta um princípio de poética do cômico que, a partir da citação dos antigos, estabelece o que Naharro julga conveniente para a comédia em língua castelhana, contemplando desde a forma da comédia até o conteúdo. Observemos, então, alguns trechos dessa “poética”:

¹⁷⁰ No texto fonte: “[...] namely, that the characters in Tragedy are different from those of Comedy; that the corresponding actions are different; that Comedy begins unhappily and ends joyfully; that decorum and style must reflect the sublime or humble actions accordingly; that the subjects of Comedies are always invented while those of Tragedies are historical and that Comedy deals with love and seduction while Tragedy reflects a life of exile and bloodshed” (tradução nossa). GARAY, René P. Gil Vicente's concept and structure of comedy: the Comedia del Viudo. In: BRILHANTE, Maria João et al. **Actas do Congresso Internacional Gil Vicente 500 anos depois**. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2003. p. 324.

¹⁷¹ VICENTE, Gil. *Tragicomédia de Dom Duardos*. In: CENTRO de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Século XVI - Base de dados textuais. c2010. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/obras>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

[...] Quiero ora decir yo mi parecer, pues el de los otros he dicho. Y digo ansí que comedia no es otra cosa sino un artificio ingenioso de notables e finalmente alegres acontecimientos por personas disputado. [...] El decoro en las comedias es como el governalle en la nao, el cual el buen cómico siempre debe traer ante los ojos. Es decoro una justa y decente continuación de la materia, conviene a saber: dando a uno lo suyo, evitar las cosas improprias, usar de todas las legitimas manera que el siervo no diga ni haga actos del señor, y e converso, y el lugar triste entristecello, y el lugar alegre alegrallo, con toda la advertencia, diligencia y modo posibles, etc. De donde sea dicha comedia y por qué, son tantas opiniones que es una confusión. Quanto a los géneros de comedias, a mí parece que bastarían dos, para en nuestra lengua castellana: comedia a noticia y comedia a fantasía. A noticia s'entende de cosa nota y vista en realidad de verdad aunque no lo sea, como son *Soldadesca* y *Tinellaria*. A fantasía, de cosa fantástica o fingida, que tenga color de verdade aunque no lo sea, como son *Seraphina*, *Ymeneia*, etc.¹⁷²

Ao comparar as visões de comédia presentes em Vicente e Naharro, percebemos que, enquanto, na carta-prefácio de Gil Vicente, a resolução de predileção pelas “figuras altas” em detrimento das “figuras baixas” parece se adequar à apreciação artística do rei, o proêmio de *Propalladia*, por sua vez, traz, de modo análogo ao que aparece na poética horaciana, uma descrição do conteúdo mais adequado para o gênero cômico espanhol, sem estabelecer, para tanto, uma hierarquia entre os estilos alto/baixo. Desse modo, é preciso lembrar que, na *Poética* de Horácio, há uma advertência veemente contra a mescla dos procedimentos próprios à comédia e à tragédia. Vemos essa oposição entre os estilos do cômico (pequenos sapatos) e do trágico (grandes coturnos) de forma relacionada ao procedimento de imitação de modo que não pressupõe valores hierarquizantes entre tais estilos, em consonância com a leitura proposta por Cleise Mendes (2008).

Entretanto, Cleise Mendes chama atenção para o fato de que, desde a poética clássica até as inúmeras retomadas dessa poética no século XVI e especialmente no século XVII, a comédia com tudo o que ela representa foi, pouco a pouco, sendo relegada a uma “topografia ingrata”. Assim, as categorias alto/baixo, sublime/humilde, profundo/superficial deixaram de se referir aos modos de imitação e passaram a contemplar um juízo de valor que norteia a apreciação estética da obra. Ao discordar que a poética aristotélica tenha dado o ponta pé inicial para que a comédia se mantivesse “ao rés do chão”, em seu livro *A gargalhada de Ulisses*, Cleise Mendes não atribui a Aristóteles a responsabilidade por essa visão ingrata da topografia da comédia, pois, segundo a autora, “no espaço do modelo aristotélico, à comédia estaria garantido o ‘caráter universal da poesia’ desde que o comediógrafo estruturasse a ação ‘segundo a verossimilhança e necessidade’”¹⁷³.

¹⁷² NAHARRO, Bartolomé de Torres. *Propalladia*. Sevilla: casa de Andrés de Burgos, 1517, p. 10.

¹⁷³ MENDES, Cleise Furtado. *A gargalhada de Ulisses*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 50.

De acordo com o que pode se depreender da *Poética* de Aristóteles em relação ao cômico, observa-se que o poeta cômico deveria ser tão exigente quanto o trágico. Isto é, deveria seguir pelos “quatro pontos cardiais”, para utilizar as palavras de Mendes¹⁷⁴, da dramaturgia aristotélica (unidade, totalidade, causalidade e verossimilhança), buscando, através do exemplo vital, o interesse que melhor atendesse seus fins. Ao falar da penetração do ideal aristotélico no renascimento e no barroco, por sua vez, Rosenfeld ressalta como as inúmeras leituras que foram feitas de Aristóteles pretenderam criar uma doutrina rígida e atemporal, pois “Aristóteles é interpretado como se tivesse estabelecido, na sua *Arte Poética*, prescrições eternas para toda a dramaturgia possível, independentemente de espaço geográfico, tempo histórico ou gênio nacional”¹⁷⁵. De acordo com Rosenfeld, essas leituras são taxativas ao atribuir à *Poética* aristotélica uma fixação definitiva “de normas que só de passagem aborda (como a unidade de tempo) ou que nem sequer menciona (como a unidade de ação)”¹⁷⁶.

Sendo assim, Mendes salienta que, na primeira referência que se faz à comédia na *Poética*, Aristóteles estabelece a diferença entre tragédia e comédia a partir do “objeto de imitação”: a comédia imita seres inferiores e a tragédia imita seres superiores. Nesse caso, no sentido grego clássico, pautado na poesia de Homero, os homens superiores são os heróis, e os inferiores, o homem ordinário, a multidão. No capítulo IV, Aristóteles ainda associa a índole “a cada uma das duas espécies originárias dos grandes gêneros da poesia mimética: o ‘vitupério’, para a comédia, e os ‘hinos e encômios’ para a tragédia”¹⁷⁷. No capítulo XII, no qual Aristóteles se concentra em descrever o herói trágico, “examina, então, por simples combinatória matemática, as probabilidades de ‘mudança de estado’ da personagem”¹⁷⁸. No entanto, conforme destaca Mendes, é interessante observar que, das quatro combinações possíveis de mudança de estado, Aristóteles rejeita três e não se dá “ao trabalho de enunciar aquela que seria a mais afastada do efeito trágico (e mais próximas das futuras formas de melodrama): o herói muito bom que faz o transe da infelicidade para a felicidade”¹⁷⁹, elegendo, para o herói trágico, “uma situação intermediária”, que é a do homem que não se distingue muito pela virtude nem pela justiça¹⁸⁰.

¹⁷⁴ MENDES, Cleise Furtado. **A gargalhada de Ulisses**. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 50.

¹⁷⁵ ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 53.

¹⁷⁶ ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 53.

¹⁷⁷ MENDES, Cleise Furtado. **A gargalhada de Ulisses**. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 49.

¹⁷⁸ MENDES, Cleise Furtado. **A gargalhada de Ulisses**. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 49.

¹⁷⁹ MENDES, Cleise Furtado. **A gargalhada de Ulisses**. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 49.

¹⁸⁰ ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 32.

Nesse sentido, é importante observar que o critério de definição de comédia a partir do seu desenlace conforme exposto pelos estudos de Garay e Amaral sobre o teatro vicentino faz parte de uma tradição que se distancia da poética aristotélica. Isso demonstra que, para a vivacidade da criação literária, “gênero é, antes de tudo, instrumento de criação aberto, disponibilizado pela tradição [ou tradições] e disponível a atualizações”¹⁸¹. No que tange à oposição dos estilos alto/baixo que viu na tragicomédia uma oportunidade de representação de personagens superiores, é preciso evocar mais uma ou duas vertentes da tradição: de um lado, a expressão dos dramas litúrgicos que são as origens do teatro medieval, do outro lado, já no século XVI, no mundo culto e espetacular das solenidades escolares sob a direção dos Jesuítas, assinala-se a existência as tragicomédias latinas “onde barrocammente se misturavam tragédia, comédia, bailados, entremeses, coros e instrumentos”¹⁸², e cuja nomenclatura “tragicomédia” teria sido adotada de forma arbitrária pelo organizador da *Copilaçam*, seguindo uma “moda literária que punha em voga a nomenclatura greco-latina, sem o conhecimento exacto do significado respectivo”¹⁸³.

Para Erich Auerbach, em *Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental* (2013), no quadro do sublime pintado pelas cores da antiga teoria, o objetivo era imitar episódios que eram marcados pela sua seriedade e magnitude, como por exemplo, as façanhas dos heróis. Assim, as personagens retratadas eram, nesses casos, os heróis mitológicos, os deuses, os reis, ou seja, os seres superiores, altos, elevados, sobre os quais se ocupam a tragédia e a epopeia. No estilo baixo, por sua vez, residia no seio do realismo cotidiano, espaço reservado ao que era efêmero, carnal, corporal e temporal. O crítico alemão faz referência, nesses termos, aos *humilitas*, que, via de regra, não poderia se confundir, na antiguidade, com o que pertencia ao domínio dos *sublimitas*, porque, sua esfera de representação condizia com as ações dos personagens baixos, aqueles que protagonizam figuras ordinárias, isto é, o realismo cotidiano. Todavia, Auerbach chama a atenção para o fato de que:

na antiga teoria, o estilo de linguagem elevado e sublime chamava-se *sermo gravis* ou *sublimes*; o baixo, *sermo remissus* ou *humilis*; ambos deviam permanecer severamente separados. No cristianismo, ao contrário, as duas coisas estão fundidas

¹⁸¹ MUNIZ, Marcio. O teatro vicentino e a literatura especular. In: BRILHANTE, Maria João et al. **Actas do Congresso Internacional Gil Vicente 500 anos depois**. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2003. p. 132.

¹⁸² FRÈCHES, Claude-Henri. **Introdução ao teatro de Simão Machado**. Lisboa: O mundo do livro de Lisboa, 1971, p. 16.

¹⁸³ AMARAL, Maria João Pais do. A comédia vicentina - marcas de gênero. In: BRILHANTE, Maria João et al. **Actas do Congresso Internacional Gil Vicente 500 anos depois**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003. p. 226.

desde o princípio, especialmente na encarnação e na paixão de Cristo, nas quais são tornadas realidade e são unidas, tanto a *sublimitas* quanto a *humilitas*, ambas, no mais alto grau.¹⁸⁴

Nesse sentido, a fusão dos estilos sublime (elevado) e humilde (baixo) tornou-se possível, porque a própria visão cristã é que une todos os episódios desde a criação do mundo até o anúncio de Cristo, feito por Abraão, “no tecido indissolúvel da História Sagrada em que tudo está ligado a tudo e nada escapa do plano divino”¹⁸⁵. Outra justificativa para a fusão dos estilos alto/baixo “decorre ainda do fato do drama medieval se dirigir sobretudo ao povo e sua finalidade ser popular, didática”¹⁸⁶. Com base nessa finalidade de cunho didático, podemos unir as tradições do teatro medieval e do teatro espetacular dos Jesuítas no que diz respeito tanto à importância dada ao sublime, quanto ao espaço reservado para representação do realismo cotidiano. É, nessas condições, que vemos, na *Comédia de Diu*, a mesclagem do sublime e do humilde na representação do episódio histórico do Cerco de Diu com objetivos didáticos e moralizantes.

Como pudemos observar no capítulo anterior, uma das principais características que aproximam as epopeias da historiografia produzida no século XVI é justamente a matéria, ou seja, a narrativa dos feitos gloriosos bem como os caracteres elevados que essa matéria exige. Diante desse contexto, percebemos que, com a elaboração da *Comédia de Diu*, Simão Machado reveste o gênero cômico de uma nova dignidade, deixando entrever que, do mesmo modo que a estória de Guimarães Rosa se quer anedota, enquanto mínimo núcleo narrativo e, logo, produtora de sentidos, a comédia pode evocar a força regeneradora do cômico para tratar, segundo as suas próprias regras, da matéria histórica, como as façanhas dos portugueses na expansão ultramarina. Nesse sentido, se só é possível alcançar a realidade através dos signos, a leitura que a *Comédia de Diu* apresenta dessa realidade épica e histórica será o caminho que pretendemos percorrer na próxima seção.

¹⁸⁴ AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 132.

¹⁸⁵ ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014, 46.

¹⁸⁶ ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014, 46.

A *Comédia de Diu* e o argumento histórico/épico

Qué siglo venturoso y era ufana
fue aquella que entró nel Oriente
la belicosa gente lusitana
(Simão Machado)¹⁸⁷

A nomeada obra *Comedia de Diu*, dividida em primeira e segunda partes, foi feita “pello excelente poeta Simão Machado”, como pode ser lido no frontispício da primeira edição da obra. Quando nos alvares do século XVII (1601) a obra vem a lume, havia se passado 63 anos de ocorrido o evento histórico que se constitui em matéria para elaboração do drama histórico machadiano – o Primeiro Cerco de Diu (1538). Mais do que isso, o Segundo Cerco de Diu já havia também acontecido em 1546 e virado tema de epopeia na obra *Sucesso do Segundo Cerco de Diu, estando D. João de Mascarenhas por capitão da fortaleza* (1574)¹⁸⁸, na qual Jerónimo Corte-Real (1533-1588) glorifica os feitos militares portugueses em 21 cantos, dedicando seu poema heroico a D. Sebastião.

Além disso, o historiador e poeta Francisco de Andrade, que exerceu a função de guarda-mor da Torre do Tombo e de cronista-mor do Reino, já havia publicado, em 1589, a sua epopeia *O primeiro Cerco que os turcos puserão há fortaleza de Diu nas partes da India defendida pollos portugueses*¹⁸⁹, dividida em 20 cantos e composta em oitavas reais, tendo como fonte direta o relato do fidalgo português Lopo de Sousa Coutinho (1515-1577) intitulado de modo semelhante ao poema: *Liuro primeyro do cerco de Diu que os Turcos poseram à fortaleza de Diu* (1556)¹⁹⁰. A este rol de publicações literárias do século XVI motivadas pela presença portuguesa na Índia, desconsiderando as numerosas publicações historiográficas, soma-se, ainda, a consagrada epopeia de Luís Vaz de Camões, *Os Lusíadas*, publicada pela primeira vez em 1572.

Ao referir, de forma sumária e não exaustiva, a esse *boom* literário português sobre os cercos de Diu, é notório que as circunstâncias que envolvem a resistência heroica dos portugueses na fortaleza de Diu contra o assédio dos turcos são por si só definidas pelos seus contornos épicos. Nessas condições, era de se esperar o registro, nos moldes épicos, de tal episódio histórico da forma que o fizeram Camões, Corte-Real e Francisco de Andrade,

¹⁸⁷ CAMÕES, José. *Comédias de Simão Machado*. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2009, p. 198.

¹⁸⁸ REAL, Jerónimo Corte. **Sucesso do Segundo Cerco de Diu, estando D. João de Mascarenhas por capitão da fortaleza**. [1574]. Disponível em: <<http://digitalq.arquivos.pt/viewer?id=3908673>>. Acesso em: 17 set 2017.

¹⁸⁹ ANDRADE, Francisco de. **História do Cerco de Diu**. [1890]. Disponível em: <<http://archive.org/stream/obras00andrgoog#page/n15/mode/2up>>. Acesso em: 10 out. 2017.

¹⁹⁰ COUTINHO, Lopo de Sousa. **O pimeiro Cerco de Diu**. [1538]. Disponível em: <<http://archive.org/stream/obras00andrgoog#page/n15/mode/2up>>. Acesso em: 10 out. 2017.

conforme elucida Hélio Alves no verbete “Épica na literatura portuguesa do século XVI”¹⁹¹. Dito isso, apenas o fato de o dramaturgo Simão Machado ter se ocupado em representar o evento histórico do cerco de Diu é digno de destaque por disputar, ao lado dos historiadores e dos poetas épicos, o prestígio que significava registrar os acontecimentos gloriosos dos heróis portugueses. No entanto, sublinhamos, com maior ênfase, as circunstâncias que levaram Simão Machado a nomear de comédia o seu drama histórico. Por isso, nesta seção, intentaremos examinar mais de perto as implicações que circundam o argumento histórico/épico na produção dramática de Machado.

O primeiro problema que se apresenta é a questão das fontes históricas. Certamente, Simão Machado teve acesso aos documentos historiográficos e aos escritos de cronistas como Gomes Eanes Zurara (1410?-1474), João de Barros (1496-1570), Fernão Lopes de Castanheda (1500?-1559), Bispo Jerônimo no Osório (1506-1580), Padre João de Lucema (15?9-1600), Gaspar Correia (1492?-1561), Diogo do Couto (1542-1616) e Damião de Góis (1501-1576), que trataram sobre a empresa portuguesa no além-mar. Todavia, a base para elaboração da comédia machadiana foi fornecida principalmente pela epopeia de Francisco de Andrade, cujo tom épico é imitado na elaboração cênica da peça machadiana. Tendo em vista que o poema de Francisco de Andrade se baseia no relato de Lopo de Sousa Coutinho, observamos que a visão da história expressa pelo fidalgo português adquire importante destaque na sua comédia.

Na exposição bibliográfica do dramaturgo feita por Frèches, tomamos ciência de que, ao contrário do poeta-soldado Camões, que contribuiu para difundir a tópica das armas e das letras, Simão Machado não esteve na Índia, nunca nem sequer passou de Barcelona, onde se fez frade, logo após ter criado suas duas comédias e passou a se chamar Frei Boaventura. Ou seja, o conhecimento que o dramaturgo tem sobre os cercos de Diu é basicamente livresco, se construiu a partir da leitura dos relatórios, dos cronistas e especialmente do relato de Lopo de Sousa Coutinho, que, como sabemos, foi testemunha ocular do primeiro cerco. Na narrativa histórica de Coutinho, é evidente a perspectiva laudatória que dá o tom da sua escrita.

No entanto, ao mesmo tempo em que o autor sublinha as qualidades heroicas dos portugueses, descrevendo cenas de batalha em que as virtudes dos militares portugueses, são realçadas, especialmente as virtudes do capitão Antônio da Silveira, vemos um relato dos aspectos do cotidiano que por vezes vão de encontro a sua intenção de construir uma reputação positiva da nação portuguesa. Ou, se lido de outra forma, podemos compreender

¹⁹¹ ALVES, Hélio J. S. Épica na literatura portuguesa do século XVI. In: SILVA, Vítor Aguiar e. **Dicionário de Luís de Camões**. São Paulo: Leya, 2011. p. 345-353.

esse realismo cotidiano narrado por Coutinho como uma forma já vulgarizada pelos cronistas da época de denunciar e corrigir os vícios e exaltar as virtudes a partir do exame do sistema colonizador português. É nesses termos que Coutinho narra os sentimentos moralmente condenáveis dos portugueses. Embora os cronistas que tratam sobre os cercos de Diu quase não abordem acerca do tratamento dispensado aos feridos e da escassez de alimento frutos do Cerco à cidade, Coutinho narra o episódio em que o capitão Antônio da Silveira precisou intervir em um negócio no qual o homem vende uma galinha e um galo “assaz magros” para os feridos por seis cruzados, com a condição de que a perna da galinha – que era a parte que tinha mais carne – ficasse com ele:

Houve também em estes mesmos dias outro homem de grande fé que, conquanto via as mortes e estragos que cada hora em nós eram feitos e via como tudo ia faltando, tinha tanta confiança em Nosso Senhor o salvar de tamanhos perigos (mediante a caridade que usou com dois pobres mancebos seus vizinhos que jaziam mortalmente feridos) que, tendo ele uma galinha e um galo assaz magros (para que os feridos fossem consolados), lhos deu por seis cruzados com regresso que a perna da dita galinha e galo, que era mais que a carne, ficasse com ele, vendedor. Sabendo Antônio da Silveira esta desumanidade, mandou que fossem tornados os seis cruzados aos feridos.¹⁹²

Desse modo, o desgaste provocado pelo Cerco, principalmente nos momentos em que a violência das batalhas se intensificava, também é narrado pelo fidalgo português, que não se furtou de registrar, nos limites da fortaleza, “[...] manifestações de desesperança causadas pelo medo, pela fome, pela morte de amigos e filhos, pelos feridos que não se curavam e os ataques sem trégua”¹⁹³. Relatos dessa ordem, no entanto, não aparecem, em todo o texto, com a mesma frequência que os realces da ação dos heróis portugueses, da coragem das mulheres, da vantagem numérica das forças inimigas e do apoio de Deus em favor dos cristãos na guerra contra os infiéis. Em outra passagem, Coutinho relata que a violência era dispensada não só aos inimigos, mas também para quem duvidasse do triunfo final dos portugueses no primeiro cerco de Diu:

Em estes dias, como também trabalhassem esses meninos portugueses que na fortaleza havia e entre eles muitos escravos, isso mesmo moços, ao tempo que estavam enchendo seus cestinhos de terra disse um escravinho ao outro: «Se estes turcos fossem homens e soubessem quão perdidos estes portugueses estão, já tiveram tomada esta fortaleza»; foram ouvidas estas palavras de um moço português, o qual lançando logo mão do dito escravo, bradou aos companheiros dizendo: «Vêde, manos, o que diz este perro», e, contando o que lhe ouvira, lhe lançaram uma corda ao pescoço, e logo o quiseram enforcar [...]. Não houve mais mister que, como todos viessem apercebidos de pedras e paus em pequeno espaço, sem lhe poderem valer, o fizeram em pedaços e com grandes cantigas o foram deitar no mar, e dali

¹⁹² COUTINHO, Lopo de Sousa. **O primeiro cerco de Diu**. Apresentação de Luís de Albuquerque. Lisboa: Alfa, 1989, p. 166-167.

¹⁹³ DORÉ, Andréa. **Sitiados**: os cercos às fortalezas portuguesas na Índia (1498-1622). São Paulo: Alameda, 2010, p. 256.

avante não cumpria a nenhum escravo falar em sua linguagem, nem por entre os dentes com outro, porque era logo punido. Este determinado e odioso zelo era semeado não somente em os homens, mas em as mulheres e meninos.¹⁹⁴

Outro aspecto importante a ser ressaltado no relato de Coutinho, porque destoa da imagem dos heróis portugueses construída pelos cronistas da expansão, diz respeito ao realce à hostilidade dos habitantes da cidade de Diu em relação aos portugueses. Ao demonstrar que a estratégia de fixação no território da Índia se deu por meio da cultura de fortificação, Andréa Doré nos informa que os registros existentes da carreira portuguesa na Índia revelam que essa estratégia de fixação se apoiava em dois espaços de reclusão: o navio e a fortaleza. O navio se configurava como uma “fortaleza flutuante” e os muros da fortaleza eram o que separavam os portugueses do assédio dos numerosos inimigos. Cercados, então, de um lado pelo oceano e de outro pela hostilidade dos africanos e asiáticos¹⁹⁵, os portugueses dependiam dos habitantes locais para prover o próprio sustento, fato este que aumentava a sensação de vulnerabilidade vivenciada pelos soldados lusitanos na Índia.

Essa hostilidade dos habitantes locais não se manifesta na comédia machadiana do mesmo modo que é narrado pelo fidalgo cronista português. Apesar de Simão Machado iniciar sua peça encenando os conflitos que eram recorrentes entre mouros e cristãos na Cidade de Diu, os portugueses (ao menos os soldados de alta patente) procuram manter, na comédia de Machado, uma relação amistosa com os maometanos. Nesse aspecto, Simão Machado se distancia da sua principal fonte histórica para representar as medidas que favorecem os habitantes de Diu, como a decisão de não sobrecarregar o povo com o peso dos impostos, a ação de conservar o governo local, bem como o respeito pelos costumes indianos ou até mesmo o realce do fato de que os habitantes de Diu são protegidos pelos portugueses contra os invasores. Desse modo, Simão Machado põe em cena um herói católico que leva até as últimas consequências o exercício das virtudes como a bondade e a piedade, configurando uma colonização que parece não oprimir o colonizado.

Na disposição da *Comédia de Diu*, o realismo cotidiano narrado por Coutinho é matizado por Simão Machado para melhor atender às especificidades da comunicação dramática. O teatro feito por Simão Machado, em seu conjunto, desafia uma única classificação. De um lado, a intriga da peça não se pauta pelos preceitos aristotélicos, mas mescla artifícios renascentistas e humanistas, como a referência aos antigos em um estilo de versificação elegante de acordo com a importância da personagem, que se entrelaça com as

¹⁹⁴COUTINHO, Lopo de Sousa. **O primeiro cerco de Diu**. Apresentação de Luís de Albuquerque. Lisboa: Alfa, 1989, p. 185.

¹⁹⁵DORÉ, Andréa. **Sitiados**: os cercos às fortalezas portuguesas na Índia (1498-1622). São Paulo: Alameda, 2010, p. 66.

características moralizantes e burlescas que marcam o teatro popular peninsular, como as cenas cômicas, protagonizadas pelos soldados de baixa patente. De outro lado, trata-se do “primeiro drama histórico de grande espetáculo”¹⁹⁶ para o qual, segundo Frèches, o título de tragicomédia seria mais conveniente. Ademais, Frèches também enfatiza que “Simão Machado é o primeiro que tenta em Portugal criar um teatro épico com tema nacional, usando a língua falada ou entendida pelo povo”¹⁹⁷.

Em consonância com essa definição da peça machadiana proposta por Frèches, entendemos que, no seu teatro épico, não só a língua adquire grande importância, mas também a mistura dos estilos alto/baixo, bem como os modos de representação dos *sublimitas* e *humilitas*. De acordo com Anatol Rosenfeld¹⁹⁸, é típico da dramaturgia épica “a fusão do elevado e do popular, do excelso e do rude, do sublime e do humilde”. Nesse sentido, na peça machadiana, tanto o tratamento da matéria histórica de forma épica é assegurado pela presença dos seres superiores (os governadores, os soldados de alta patente etc.) quanto o cômico é construído através da língua rústica dos recrutas ou dos soldados de baixa patente.

Assim, desde as primeiras cenas da *Comédia de Diu*, destaca-se a utilização de duas estratégias para a economia narrativa da peça. A primeira diz respeito ao uso do teatro bilíngue, o que era muito comum no teatro peninsular. No entanto, o uso que Simão Machado faz desse teatro bilíngue se torna peculiar, pois se, via de regra, o bilinguismo servia ao propósito de distinção social, na comédia machadiana seus propósitos estão no campo da economia narrativa, distinguindo os inimigos dos amigos, por meio do tipo de fala das personagens. Há, dessa maneira, uma recrudescência da tensão entre as personagens através da linguagem, visto que, na peça, enquanto os portugueses falam em língua portuguesa, os mouros (indianos, maometanos e outros) falam em língua espanhola, possibilitando, desse modo, a interceptação do inimigo no momento em que a língua estrangeira é utilizada.

O segundo artifício, por sua vez, diz respeito ao uso do diálogo entre os personagens de baixa patente para descrever os eventos importantes da narrativa, o que alude à personagem rústica frequentemente encontrada nas obras vicentinas. Através do registro baixo/cômico dos soldados, por exemplo, Simão Machado tanto garante a comicidade da peça como descortina um potente artifício de representação das qualidades morais das personagens, valendo-se do discurso de outrem. Nesse contexto, conforme explica Décio de Almeida

¹⁹⁶ FRÈCHES, Claude-Henri. **Introdução ao teatro de Simão Machado**. Lisboa: O mundo do livro de Lisboa, 1971, p.16.

¹⁹⁷ FRÈCHES, Claude-Henri. **Introdução ao teatro de Simão Machado**. Lisboa: O mundo do livro de Lisboa, 1971, p.16.

¹⁹⁸ ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 46.

Prado, em seu texto *A personagem no teatro*, observa-se que Simão Machado atribui aos soldados Pero Gil, João Brás, Moreira e Andrade “um grau de consciência crítica que em circunstâncias diversas elas não teriam ou não precisariam ter”¹⁹⁹ com objetivos que vão além do tornar conhecível o *ethos* das personagens principais, pois, de acordo com José Javier Rodríguez Rodríguez:

[...] as situações protagonizadas pelos soldados são funcionais para a dramatização do argumento, quer por suprirem, mediante o relato ou a informação, aspectos e segmentos da acção que não vão ser representados, quer por servirem para destacar e interpretar o simbolismo visual do cenário.²⁰⁰

Dessa maneira, os espectadores tomam conhecimento da situação precária em que se encontrava a guarnição portuguesa ameaçada pela atitude suspeita do próprio soberano, o rei Bandur, que se aconselha com o velho Cojosofar, com intuito de “encontrar um meio dissimulado de desalojar os lusitanos, após lhes ter permitido edificar o castelo em paga dos serviços prestados no passado”²⁰¹. Esses artifícios são fulcrais para adequação do material histórico num teatro fundamentalmente narrativo como o de Simão Machado. Ainda sobre o carácter épico do teatro machadiano, Claude-Henri Fréches afirma que:

O poeta folheia um livro de imagens sob os nossos olhos. Mas, ao passo que Brecht sistematiza o processo a tal ponto que chegaria a negar a própria noção do *drama*, relegando toda a acção para os bastidores e paralisando-a a fim de dar a palavra às personagens, Simão Machado não evita a movimentação e mostra no palco o maior número possível de acções vivas e pitorescas. Sempre solicita, assim, a curiosidade do espectador (grifo do autor).²⁰²

Para recuperar a história de Diu, as acções vivas e pitorescas mencionadas por Fréches encontram, ainda, outra solução para adequação das características épicas ao gênero dramático. Trata-se da organização dos episódios de maneira que permita ora a condensação de “processos extensos e complexos em acções simples, claras e imediatamente compreensíveis”²⁰³, ora em amplificação e exploração da simbologia de uma cena, que geralmente enaltece os heróis portugueses. A amplificação fica evidente, por exemplo, ao observarmos as didascálias que descrevem a entrada ostensiva e gloriosa de Nuno da Cunha logo após a morte do rei Bandur:

¹⁹⁹ PRADO, Décio de Almeida. *A personagem no teatro*. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva: 2014, p. 95.

²⁰⁰ RODRÍGUEZ, José Javier Rodríguez. Introdução. In: CAMÕES, José. *Comédias de Simão Machado*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009, p. 23.

²⁰¹ RODRÍGUEZ, José Javier Rodríguez. Introdução. In: CAMÕES, José. *Comédias de Simão Machado*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009, p. 12.

²⁰² FRÉCHES, Claude-Henri. *Introdução ao teatro de Simão Machado*. Lisboa: O mundo do livro de Lisboa, 1971, p. 48.

²⁰³ RODRÍGUEZ, José Javier Rodríguez. Introdução. In: CAMÕES, José. *Comédias de Simão Machado*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009, p. 14-15.

Tangem charamelas, correm as cortinas, e aparece arco desta maneira:
estará ua figura c'os braços abertos, será de mulher com um mote que diz:

Como portuguesa falo
Já o arábico desprezo
Tanto ter por senhor prezo
Rei que vos tem por vassalo.
Na mão direita outro mote, que diz:
Pois os braços nesta entrada
O Amor abrir me fez
Abrir as mãos às mercês.

E na esquerda outro mote, que diz:
Entraí, pois sou vossa em mim
De modo que dizer possa
Que entraís em cousa vossa.

E aos pés terá letras que digam Diu.

Na mão direita do arco, entre as duas colunas, estará outra figura de mulher com um vaso de vidro cheo de água nas mãos, e com ua letra em cima da cabeça que diga Vontade, e um mote que diz:

Este vaso por ser d'água
Pouco estimado seria
Mas por meu não tem valia.

Na mão esquerda, entre as outras duas colunas, estará outra figura de mulher com ua vara na mão, como que a oferece, com letras que digam Justiça, e um mote que diz:

Esta vara vos entrego
Porque tendes de colheita
Fazerde-la estar direita.

Descoberto este arco, tocam charamelas por espaço que se possam ler os motes. [...] (MACHADO, 2009, p. 187-188).

A suntuosidade expressa na riqueza de detalhes das didascálias amplifica uma ação simples: a entrada do governador na cidade de Diu. Desse modo, o dramaturgo pretende, através desses elementos cênicos, realçar a própria magnitude do valor do herói português, sem esquecer, contudo, de incluir ingredientes cômicos na cena. Seu esplendor é atravessado pelos comentários cômicos dos soldados de baixa patente, parodiando, de forma risível, a pompa que marca a entrada do governador com a criação do arco triunfal.

No que toca à outra solução encontrada por Simão Machado para conformar as características épicas na sua comédia, promove-se também, em vários momentos da peça, a condensação de episódios complexos ou até mesmo a sintetização que reduz o tempo transcorrido na “história verídica”, como acontece com a deserção de Cojosofar que é apresentada na peça “como um acontecimento imediatamente a seguir à derrota do pretendente mongol ao trono de Cambaia²⁰⁴”.

Ressaltamos, nessa perspectiva, que o tratamento do tema da Índia dado pela *Comédia de Diu* se torna especial justamente por ser uma peça cômica que, conforme sinaliza Duarte

²⁰⁴ RODRÍGUEZ, José Javier Rodríguez. Introdução. In: CAMÕES, José. **Comédias de Simão Machado**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009, p. 15.

Ivo Cruz, propõe-se a “tocar o épico”. Diferentemente do que acontece na peça de Sá de Miranda, *Vilhalpandos* (1560) – na qual vemos uma crítica à sociedade portuguesa feita em seu Prólogo pela personagem Fama –, temos, na peça de Simão Machado, “uma evocação dos feitos heroicos dos portugueses”²⁰⁵ no momento em que Portugal é anexado à Coroa espanhola. Com base nisso, a relação estreita que o dramaturgo estabelece com o gênero épico do seu tempo não é ratificada apenas pelo uso do fato histórico da presença portuguesa na África e na Ásia no século XVI como motivação artística, mas sobretudo pela própria organização das cenas que, numa intriga complexa, são articuladas com intuito de celebrar a resistência portuguesa na fortaleza de Diu, de modo que a peça machadiana parece reivindicar a mesma dignidade das crônicas e das epopeias que Simão Machado emula.

A presença dos traços épicos é perceptível, ainda, na passagem da peça em que o governador Nuno da Cunha diz:

Por El -Rei meu Senhor me foi mandado
Quando deixei amada natureza
Que com todas as forças e cuidado
Edificasse em Diu a fortaleza.
Pois agora que a tenho edificada
Deixar de a sustentar será fraqueza
Que a honra, grande honra é ganhá-la
Mas muito maior honra sustentá-la.²⁰⁶

De acordo com Hernani Cidade, a chamada “literatura de expansão” pretende, mais do que o puro deleite, “fixar para a posteridade as façanhas” com que os portugueses serviram o interesse nacional e o humano²⁰⁷. Nesse sentido, a *Comédia de Diu* pode ser colocada ao lado das épicas e da historiografia portuguesas no que concerne ao objetivo didático de denunciar os vícios e exaltar as virtudes, que servem aos propósitos cruzadísticos de dilatação da fé e do império. E é, dessa forma, que o discurso laudatório que eleva a coragem dos heróis portugueses está presente no diálogo dramático de modo semelhante ao que aparece no contexto da epopeia, a exemplo da cena de embarque da tropa:

Governador: De que terço é a bandeira?
Capitão: É do terço aventureiro.
Governador: sendo gente aventureira,
Porque embarca derradeira?
Capitão: Para desembarcar primeiro!²⁰⁸

²⁰⁵ CRUZ, Duarte Ivo. *O essencial sobre o tema da Índia no teatro português*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2012, p. 11.

²⁰⁶ CAMÕES, José. *Comédias de Simão Machado*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009, p. 105.

²⁰⁷ CIDADE, Hernani. *A literatura portuguesa e a expansão ultramarina*. Vol. I. Coimbra: Armênio Armado Ed., 1963, p. 327.

²⁰⁸ CAMÕES, José. *Comédias de Simão Machado*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009, p. 112.

A passagem citada também nos permite pensar como o ideal de guerreiro destemido foi amplamente difundido no período de expansão ultramarina, levando em consideração a difusão do princípio da morte no campo de batalha como forma de alcançar a honra imortal, já que, de acordo com as palavras finais ditas pelo Anjo ao receber os Cavaleiros que morreram “nas partes d’África” no contexto religioso do *Auto da Barca do Inferno*, “[...] quem morre em tal peleja/merece paz eternal”²⁰⁹. Sendo assim, ao colocar em cena o evento histórico do Primeiro Cerco de Diu dentro dos limites do gênero comédia e com características épicas, a obra machadiana se torna singular, de tal modo que se torna difícil acomodá-la a uma só tradição, pois Simão Machado tanto se distancia do teatro peninsular popular, que tem em Gil Vicente sua maior expressão, quanto do teatro clássico renascentista.

Enquanto Francisco de Andrade é criticado por imitar de maneira servil o relato de Lopo de Sousa Coutinho em sua epopeia, Simão Machado mostra que, conforme explica Hansen, “a emulação é cumulativa”²¹⁰, estratégia retórico-argumentativa a que recorre ao recuperar e revisar as fontes históricas e literárias para criar, de forma inovadora, seu teatro épico. Parece-nos correta, por fim, a visão de Claude-Henri Frèches que considera bastante imprópria a denominação que a *Historia da Literatura Portuguesa Ilustrada*²¹¹ faz de Simão Machado, chamando-o de “último abencerragem da escola vicentina”, pois, entre a assimilação das tradições literárias, das influências vicentinas e sua própria força inovadora, o teatro arquitetado por Simão Machado é muito mais que um mero “continuador de Gil Vicente”²¹², como intentaremos mostrar nas análises do texto dramático em si que serão empreendidas no próximo capítulo.

²⁰⁹ VICENTE, Gil. *Auto da Barca do Inferno*. In: **Centro de Estudos de Teatro: Teatro de Autores Portugueses do Século XVI - Base de dados textuais**. Disponível em: <http://www.cet-e-quinientos.com/obras> Acesso em: 10 dez. 2016.

²¹⁰ Para explicar como a emulação é cumulativa, Hansen utiliza o exemplo de Camões: “Um poeta maior como Camões imita autoridades poéticas, filosóficas e históricas de várias durações [...]”. HANSEN, João Adolfo. Introdução: notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan. **Épicos**. São Paulo: Edusp/ Imprensa Oficial, 2008, p. 22 (Multiclássicos).

²¹¹ SAMPAIO, Albino Forjaz de (dir.). **História da Literatura Portuguesa Ilustrada**, vol II, Paris - Lisboa, Aillud e Bertrand, 1930, p. 130.

²¹² ²¹² SAMPAIO, Albino Forjaz de (dir.). **História da Literatura Portuguesa Ilustrada**, vol II, Paris - Lisboa, Aillud e Bertrand, 1930, p. 97.

TERCEIRO ATO: OS HERÓIS DA COMÉDIA DE DIU

A construção dos heróis nacionais e dos inimigos

Dio que o peito e bellico exercício
De Antonio de Silveira bem sustenta
(*Os Lusíadas*, Canto X)²¹³

Segundo a leitura de Teófilo Braga, a *Comédia de Diu* é “tão complicada de acções secundarias, as mutações de scena são tão frequentes, que é impossível poder extrair-lhe o enredo” e “tem de histórico apenas o nome de um outro personagem das chronicas”²¹⁴. Ao “complicado” de Braga, preferimos, apoiados nos estudos de Frèches (1971) e Rodríguez (2009), afirmar que a intriga da peça é complexa, particularmente porque dividida em três: uma intriga principal, cujas acções se direcionam para o momento de cerco propriamente dito²¹⁵, e duas secundárias, que encenam os assuntos pitorescos e amorosos, que, como veremos mais adiante, estão relacionados com a intriga principal. Na primeira parte da peça, em sua fase inicial, além de apresentar a crescente hostilidade entre mouros e cristãos, Simão Machado revela as intenções do Rei Bandur e do seu conselheiro Cojosofar, que se articulam para expulsar os portugueses da cidade de Diu a partir do que Rodríguez entende como um “condenável maquiavelismo”²¹⁶.

Por isso, Bandur e o renegado Cojosofar saem de Cambaia e se alojam em Diu para dar curso ao planejamento de recuperar o domínio da fortaleza dessa cidadela. Para tanto, o rei de Cambaia chama o capitão Manuel de Sousa para vir a seu palácio com intuito de matá-lo, porém, alertado por Rau, verdadeiro amigo e então governador de Diu, o capitão Sousa consegue, com prudência e coragem, sair vivo da visita ao palácio de Bandur. No entanto, Bandur, assim como secretamente Cojosofar, está enamorado pela bela, casta e honrada

²¹³ CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2009.

²¹⁴ BRAGA, Teófilo. *História do Theatro Portuguez*: vida de Gil Vicente e sua eschola. Porto: Imprensa Portuguesa- Editora, 1870, p. 299.

²¹⁵ Até o final da segunda parte das comédias do cerco de diu, Simão Machado encena os preparativos para o primeiro cerco. Rodríguez destaca a leitura de Paul Tayssier que compreende que, tratando-se de uma trilogia inacabada, a *Comédia de Diu* prometia encenar, em seu drama épico, a façanha da resistência heroicas dos portugueses cercados na fortaleza de Diu na terceira e última parte da comédia, que nunca veio a lume. RODRÍGUEZ, José Javier Rodríguez. Introdução. In: CAMÕES, José. *Comédias de Simão Machado*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009, p. 8.

²¹⁶ RODRÍGUEZ, José Javier Rodríguez. Introdução. In: CAMÕES, José. *Comédias de Simão Machado*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009, p. 19.

Glaura, que é esposa fiel de Rau e, com intuito de desposá-la, ordena injustamente a funesta morte do seu leal vassalo Rau, entregando a governança de Diu ao dissimulado conselheiro Cojosofar, que goza de grande confiança por parte do rei. Após tomar conhecimento da morte de Rau e dos planos de casamento do rei, Glaura, a esposa honesta, desconfigura seu próprio rosto com um canivete para se salvar do desejo obsessivo do rei.

Ainda nesta primeira parte, o capitão de Sousa envia uma mensagem para o governador Nuno da Cunha, que está em Goa, para informá-lo da atitude suspeita do rei Bandur. Depois de ter recebido a mensagem de Manuel de Sousa, Nuno da Cunha apressa-se, com diligência, em preparar uma armada em Goa rumo a cidade de Diu. Quando rei Bandur tem notícia da proximidade da chegada da armada portuguesa, sob a direção de Nuno da Cunha, trata de arquitetar uma nova cilada para os portugueses, dessa vez almejando matar o próprio Nuno da Cunha. Assim, por um lado, ordena que Cojosofar recepcione com mostras fingidas de amizade ao general lusitano, por outro lado, convida Nuno da Cunha para descansar dos trabalhos da viagem em seu palácio. Para não levantar suspeitas sobre o seu deplorável intento, o sultão decide ir em direção à nau de Nuno da Cunha, acompanhado apenas de dez dos principais homens de sua guarda, ficando, dessa maneira, vulnerável ao ataque lusitano. A caminho dessa visita, não só o rei Bandur morre, mas também o capitão Manuel de Sousa numa batalha naval que inicialmente é narrada de forma confusa pelos recrutas camponeses (os soldados de baixa patente) João Brás e Pero Gil.

Na segunda parte da *Comédia de Diu*, a lógica de representação do material histórico na peça machadiana já é bem conhecida. Os acontecimentos que são complexos demais para o contexto dramático são reduzidos aos comentários das personagens em cena. Assim, apesar da peça se passar entre três cidades, Cambaia, Goa e Diu, fato este que tem lhe rendido o título de “irrepresentável” por parte da crítica²¹⁷, é pela boca das personagens que ficamos sabendo das circunstâncias importantes para o argumento da peça, como a morte de Bandur e de Manuel de Sousa, ou a disputa entre Mirizan e o sobrinho de Bandur (Mamede) pela sucessão do trono de Cambaia deixado vago pela morte de Bandur. Depois disso, Nuno da Cunha nomeia Antônio da Silveira para ocupar cargo de capitão que antes era de Manuel de Sousa. Há também, nesta segunda parte, uma solenidade suntuosa para entrega da chave da cidade ao governador Cunha, feita pelo renegado italiano Cojosofar.

²¹⁷ Além de Teófilo Braga (1870), cita-se a passagem presente em *Historia da Literatura Portuguesa Ilustrada*: “As suas duas obras dramáticas conhecidas são, como já se disse, irrepresentáveis, pelo exagerado carácter espectacular, pelo estressachamento complicado das scenas e pelo excesso de imaginação que implica um atropelado movimento scénico”. SAMPAIO, Albino Forjaz de (Dir.). **História da Literatura Portuguesa Ilustrada**. Paris: Aillud; Lisboa: Bertrand, 1930, p. 138.

Em seguida, após saber da morte de Mirizan, Cojosofar planeja com o seu amigo Ali os detalhes da sua fuga. É nessa segunda parte também que ficamos sabendo do desenlace da personagem Glaura, que tinha se afastado da cidade de Diu para lamentar a morte do marido Rau, num ritual fúnebre no qual bebia diariamente as cinzas do esposo. Ao fugir de Diu, Cojosofar encontra Glaura realizando suas preces, clamando pela morte do assassino de Rau. Então, após saber, através de Cojosofar, que Bandur encontrou a morte no oceano, a própria Glaura se entrega a morte, e o seu corpo é levado por Cojosofar para Cambaia. Na metade final dessa segunda parte, numa peripécia episódica que Frèches (1971, p. 18) define como um longo entremes romanesco, entram em cena os inimigos mongóis dos portugueses. Há, neste episódio, uma reunião em que o rei Mamede e o conselho decidem se declaram guerra contra os portugueses imediatamente como uma forma de vingar Bandur, tio do atual rei, ou se adiam o início da guerra para um momento mais oportuno.

Essa reunião é interrompida pela exaltada discussão entre os conselheiros velhos (Maluco, Driacán, Hamet e Maucro) que votam a favor pelo adiamento da guerra e os conselheiros jovens (Artaxel e Audalí) que advogam a favor do início imediato da guerra contra os portugueses. Durante a discussão, o jovem Artaxel assassina o velho Maucro, sendo, por isso, condenado a morte pelo rei, para o desespero de Zaida, que é filha do velho morto e enamorada do autor do assassinato. Audalí, contudo, se oferece para morrer em troca da liberdade do seu amigo Artaxel, fato que angustia Fátima, irmã de Zaida e enamorada de Audalí. Enquanto os jovens disputam a glória de morrer em nome da amizade, as filhas de Maucro tentam culpabilizar o jovem que não amam. Nesse momento, um pajem anuncia a entrada de Cojosofar no castelo do rei Mamede, que, com surpresa, recebe a declaração de vassalagem do italiano renegado, integrando-o, assim, ao seu exército.

Enquanto isso, o desfecho dos nobres e corajosos mouros, Artaxel e Audalí, é intercalado por uma cena que se passa na cidade de Diu com o diálogo entre o fidalgo Lopo de Sousa e o capitão Antônio da Silveira. Nesse diálogo, Lopo de Sousa informa ao capitão sobre a traição de Cojosofar e a morte de Mirizan pelas forças a serviço do rei Mamede. A partir disso, considerando o iminente estado de cerco da cidade de Diu, o capitão se previne contra o ataque inimigo, ordenando que cessem as obras de reparo dos muros da fortaleza para concentrar as forças de todos os soldados, recrutas e fidalgos, na construção de uma cisterna. Com essa medida, Simão Machado põe em destaque a prudência e a coragem do

capitão português, “confiado mais no valor dos portugueses do que na grossura das muralhas”²¹⁸.

Depois disso, a peça volta a mostrar os personagens mouros do episódio romanesco. A chegada de Cojosofar acaba por definir o rumo da guerra bem como da sentença dos jovens mouros. Isso porque Cojosofar relata ao rei Mamede sobre as condições precárias da fortaleza de Diu, pois, além da falta de provisões e da fraca estrutura dos muros, Nuno da Cunha já havia retornado com sua armada para Goa, deixando apenas um parco número de homens em Diu, capitaneado por Antônio da Silveira. Em virtude disso, o rei, comovido pela coragem e honrosa prova de amizade dos jovens, decide perdoá-los. As donzelas Zaida e Fátima também os isentam da culpa pela morte do pai em troca de se casarem com os réus, a primeira com Artaxel e a última com Audalí. Esses destemidos mouros, por sua vez, aceitam a proposta de casório das donzelas com a condição de que o casamento não os impeça de guerrear contra os portugueses. A segunda parte da *Comédia de Diu* finda, então, com a promessa de uma terceira parte feita pela personagem Cojosofar:

Aquí se acaba la segunda parte
Y prometo veáis también tercera
Y hechos también del fiero Marte
Y casos en historia verdadera.
También de amor veréis raros efetos
Que a él son los más fuertes más sujetos.²¹⁹

Nessa passagem final da peça, torna-se interessante observar que Simão Machado pretendia continuar unindo, em seu drama épico, a matéria histórica com os assuntos do amor e os feitos do deus romano da guerra, Marte. Esse entrelaçamento entre ficção e verdade possuía, segundo Rodríguez, o aval horaciano para a configuração da epopeia e também coincidia “[...] com a norma adotada pelos dramaturgos espanhóis do Século de Ouro, convencidos da eficácia geral dos *pasos de amores* e da conveniência particular em intervalá-los, apesar da sua natureza fabulosa, na representação de argumentos históricos”²²⁰. Nesse sentido, pensando nas personagens mouras representadas na peça machadiana, procuraremos mostrar, nesta seção, como a construção dos heróis portugueses se dá não só por meio de um discurso laudatório dos heróis lusitanos, mas também através de um importante artifício geralmente utilizado na epopeia: o enobrecimento do adversário como forma de exaltação do herói.

²¹⁸ FRÈCHES, Claude-Henri. **Introdução ao teatro de Simão Machado**. Lisboa: O mundo do livro de Lisboa, 1971, p.17.

²¹⁹ CAMÕES, José. **Comédias de Simão Machado**. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2009, p. 266.

²²⁰ RODRÍGUEZ, José Javier Rodríguez. Introdução. In: CAMÕES, José. **Comédias de Simão Machado**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009, p. 17.

De acordo com Rodríguez, excetuando o cruel Bandur e o dissimulado Cojosofar, que têm seus vícios espiados ao máximo, a caracterização dos inimigos (como Artaxel e Audalí) apresenta um ideal que recorda o tipo literário do mouro nobre, “forjado a partir do romanceiro fronteiriço, protagonista da narrativa mourisca e incorporado na galeria de personagens da *Comedia Nueva*”²²¹. Os adversários são, desse modo, caracterizados de forma tão valorosa quanto os personagens principais que compõem o quadro dos heróis portugueses, como: Manuel de Sousa, Nuno da Cunha e Antonio da Silveira.

Nesse sentido, a personagem Rau, qualificado como “verdadeiro amigo” e “leal vassalo” juntamente com a sua honrada esposa Glaura cumprem um papel fundamental para o desenvolvimento da trama, que vai além da aparente matéria de ordem sentimental. Pelo contrário, o amor conjugal dessas personagens é exaltado de forma que intensifica a qualidade moral de ambos. Por isso, após ter ordenado a morte de Rau, quando Bandur declara para Glaura seu desejo de desposá-la, sua declaração é imediatamente rechaçada pela casta indiana da seguinte forma:

Rey, mui engañado estás.
 Más el muerto estimo y precio
 qu'el vivo que tú me das.
 Rey, mas no rey, pues no reina
 verdad y justicia en ti.
 El marido que perdí
 he de olvidar por ser reina?
 Más reina la honra em mí.²²²

Como veremos na seção seguinte, para além de qualificar os amantes Raul e Glaura, a intriga amorosa está intimamente ligada à intriga principal de cunho histórico da peça, já que Simão Machado cria a personagem Glaura para contribuir na construção do *ethos* pouco virtuoso e patético do rei Bandur, que deseja obsessivamente a honrada esposa de Rau. De acordo com Frèches (1971), “o amor é responsável pelos sucessos de Diu”, porque o ciúme de Bandur o leva a degolar Rau, e esta atitude injusta levanta as suspeitas do capitão português, culminando com a morte de Bandur e de Sousa.

Na peça machadiana, a personagem Glaura desiste de viver, pois, para ela, não existe vida em mundo onde seu esposo está morto. A forma como Simão Machado representa a leal esposa de Rau encontra precedentes na própria historiografia²²³ de expansão. Hernani Cidade informa que, em mais de um episódio, os historiadores de expansão registram juízos e

²²¹ RODRÍGUEZ, José Javier Rodríguez. Introdução. In: CAMÕES, José. **Comédias de Simão Machado**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009, p. 21.

²²² CAMÕES, José. **Comédias de Simão Machado**. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2009, p. 159.

²²³ A exemplo de Castanheda, Barros, Góis, Osório, Lucena, Fernão Mendes Pinto. CIDADE, Hernani. **A literatura portuguesa e a expansão ultramarina**. Vol. I. Coimbra: Armênio Armado Ed., 1963, p. 127.

admiração perante as virtudes do inimigo. Em seus escritos, eles costumam dar relevo ao valor militar dos mouros. A figura da esposa que prefere a morte que uma vida sem o marido está presente, por exemplo, na *Décadas*, de João de Barros:

Indo-se os Mouros recolhendo ao palmar, foi Jorge da Silveira com o seu colação dar com um mouro, homem nobre em seu traje, que levava uma mulher que parecia ser sua esposa; e quando viu que Jorge da Silveira encarava nela, deu de mão à esposa, mandando-lhe que se salvasse, e saltou sobre ele, para o entreter. A esposa, vendo que por causa sua se ia oferecer à morte, tornou com ele, mostrando onde ele por ela morresse, ali queria sua morte. Jorge da Silveira, quando os viu travados um no outro nesta competência de morte, entendendo o caso, deu-lhe mão, dizendo que se salvassem, que não queria apartar tal amor.²²⁴

No relato de Lopo de Sousa Coutinho, essa figura da esposa destemida serve, ainda, para denunciar a desumanidade de alguns portugueses²²⁵, pois Coutinho nos conta que, estando os senhores de Cambaia em conflito após a morte de Bandur, as tropas de Mirizan atacavam as vilas dos rumes²²⁶ e muitos mongóis procuravam desesperadamente por proteção, oferecendo, para tanto, tudo “quanto traziam a quem os recolhessem”²²⁷. Aproveitando-se da situação, alguns portugueses tomavam os pertences dos mongóis sem os recolherem, deixando-os vulneráveis do lado de fora:

Em esta desventura e desejo de entrar fez uma mulher moça e formosa uma gentil prova de amor e lealdade que a seu marido devia. E foi assim: vinham entre estes mogores alguns que traziam suas mulheres (como geralmente estas gentes costumam); pois este que digo, trazendo esta sua, a quem (segundo se viu em ambos) devia amar em grande maneira, chegando a um postigo que se a uma parte do muro fazia, onde algumas entradas se remiam por dinheiro, pediu aos que à porta viu que quisessem recolhê-lo e àquela mulher, e que por o assim fazerem daria o que entre tantas desventuras pudera salvar; foi por eles respondido que a ela recolheriam, mas não a ele, que lhe era defeso. Como ele, do mal que lhe a ela podia vir, se de fora estivesse fosse mui temeroso, disse que, pois assim era, que lhe aprazia que a salvassem e que ele ficaria, e, dando algum dinheiro por isso, a levou a meter pela dita porta, e como os de dentro a quisessem recolher, não embargante o temor que em coração de mulher o desbarato e estrago passado podia causar, como em ela fosse maior o amor que o medo, vendo que seu marido ficava em perigo por a salvar, tomando mui depressa para trás, disse: ‘Meu marido, a minha salvação na tua está; então me haverei por perdida quando sem ti me vir salva. E pois isto assim é, como permites que de ti me aparte?’ E ele, deitando-lhe os braços no pescoço, com as lágrimas nos olhos lhe pediu perdão da crueza que contra si mesmo usava.²²⁸

²²⁴ CIDADE, Hernani. **A literatura portuguesa e a expansão ultramarina**. Vol. I. Coimbra: Armênio Armado Ed., 1963, p. 131.

²²⁵ Na narrativa de Coutinho, é importante ressaltar que a denúncia de vícios nunca recai contra o capitão de Antônio da Silveira, cujas ações são sempre prudentes de modo que colocam em relevo as virtudes do herói católico, como gentileza e piedade.

²²⁶ Rumes é o nome dado aos turcos. JESUS, Roger Lee Pessoa de. **O segundo cerco de Diu (1946)**: estudo de história política e militar. 2012. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Coimbra, Coimbra, 2012. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10316/23234>>. Acesso em: 13 set. 2015.

²²⁷ COUTINHO, Lopo de Sousa. **O Primeiro Cerco de Diu**. Apresentação de Luís de Albuquerque. Lisboa: Alfa, 1989, p. 77.

²²⁸ COUTINHO, Lopo de Sousa. **O Primeiro Cerco de Diu**. Apresentação de Luís de Albuquerque. Lisboa: Alfa, 1989, p. 77-78.

Desse modo, Simão Machado se apropria dessa figura da esposa moura leal recorrente na historiografia quinhentista para construir a personagem Glaura. Diferentemente do que acontece com Bandur, o amor, enquanto vivo, não a destrói, mas eleva o seu caráter com características épicas como a honradez e a coragem, servindo, ainda, para aumentar o rol de qualidades heroicas do seu esposo Rau, já que, no amor conjugal, marido e mulher são um só, mesmo quando estão fisicamente distantes: “que aunque él en Diu está/ y yo em Cambaia este/ esto en los cuerpos se ve/ su alma quedose acá/ la mía com él se fue”²²⁹. No entanto, sendo Rau “verdadeiro amigo” do capitão português Manuel de Sousa, suas qualidades morais depõem sempre em favor dos portugueses. Após ter de lidar com o conflito que o divide durante quase todas as cenas da comédia machadiana – ser “amigo verdadeiro” do inimigo cristão ou ser “leal vassalo” de um rei tirano e injusto? –, Rau decide por ajudar os portugueses, alertando o capitão Sousa sobre as reais intenções do rei Bandur.

No que concerne aos fidalgos mouros Artaxel e Ardalí, Rodríguez resalta que, além da valentia, os jovens ainda apresentam uma outra faceta: a imprudência. Os jovens foram perdoados da culpa pelo rei e pelas filhas da vítima, mas isso não significa que o assassinato de Maucro não tenha sido uma ação impulsiva e desnecessária. Apesar de Rodríguez sinalizar, em seu estudo, a presença de atenuantes utilizados pelo dramaturgo, como “a valentia do agressor, a sua lealdade ao rei e a generosidade de espírito ilustrada pelo seu extraordinário sentido de amizade”²³⁰, os jovens mouros destoam do código de herói católico cujo modelo exemplar só é perceptível ao mirar as virtudes irrepreensíveis dos heróis portugueses. Isso porque, o desprezo com que Artaxel e Audalí lidam com as questões amorosas se mostra inadequado para sua condição de nobre, como também destaca “uma atrofia sentimental originada pela desmedida pulsão guerreira”²³¹, desmedida esta que os leva a tomar atitudes imprudentes.

Nesse sentido, apesar da descrição da superioridade numérica aliada às qualidades guerreiras do inimigo contribuírem para elevar a glória da vitória portuguesa, observamos, na Comédia, a presença de um antagonismo entre mouro e cristão, definido, sobretudo, a partir dos vícios e virtudes expostos em cena. Ao passo que Artaxel e Audalí são imprudentes, assim como em grande medida o é Bandur, as ações dos heróis portugueses são sempre realçadas pela prudência. Nessa perspectiva, além de construir a imagem do herói português a

²²⁹ CAMÕES, José. **Comédias de Simão Machado**. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2009, p. 101.

²³⁰ RODRÍGUEZ, José Javier Rodríguez. Introdução. In: CAMÕES, José. **Comédias de Simão Machado**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009, p. 21.

²³¹ RODRÍGUEZ, José Javier Rodríguez. Introdução. In: CAMÕES, José. **Comédias de Simão Machado**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009, p. 22.

partir do que ele faz em cena, ou seja, das ações que o movimentam no gênero dramático, Simão Machado também ratifica o atributo prudente associado ao herói português a partir do julgamento que os soldados, quer sejam fidalgos quer sejam recrutas de baixa patente fazem das ações das personagens heroicas:

PEREIRA: Certo que não se pudera
entregar a fortaleza
a quem mais a merecera.

GOUVEA: Tem junto com ter nobreza
tudo o que dele se espera.
Sempre o cunha foi prudente.
Provê também o capitão
conforme o tempo²³²

Em outro momento da peça, o soldado Teixeira elogia a postura de Cunha em manter segredo sobre o momento do regresso à Goa: “Não quer o governador/ fazer ninguém sabedor/ de quando parte, é prudente”²³³. Além disso, o governador Nuno da Cunha é também caracterizado com o recurso da amplificação (como já vimos, em capítulo anterior, as disdacálias que atestam a solenidade da sua entrada na cidade de Diu) e o recurso da hipérbole, que sublima o seu valor belicoso:

RABELO: Si, que entende,
segundo a fama se estende,
que em ter o governador
terá tudo o que pertende.
É o Cunha tão tímido
nestas partes de Cambaia
que o mouro mais atrevido
d’ouvir seu nome desmaia
muda a cor, perde o sentido.²³⁴

No que diz respeito à amplificação obtida através da cena espetacular que marca a entrega da chave da cidade de Diu, observamos que a forma diligente com que cunha se apressa a atender ao chamado do capitão Manuel de Sousa não tem precedentes na historiografia. Muito distante disso, assinalamos o que Luís de Albuquerque aponta a partir da análise do livro de Lopo de Sousa Coutinho:

Coutinho alude muito rapidamente à chegada da armada do vizo-rei D. Garcia de Noronha a Goa, de que os sitiados em Diu deviam esperar socorro para a difícil situação em que se encontravam. D. Garcia arribou a Goa em 11 de Setembro desse ano de 1538, e não podia deixar de ter sido logo informado da situação em que se encontrava a fortaleza. Deu imediatamente ordens para se preparar uma forte armada em que ele iria em pessoa dar combate aos navios turcos que estavam sobre Diu; mas os preparativos foram feitos com tais demoras e delongas que ainda não tinham chegado a Diu notícias dessa força naval quando Soleimão Baxá, em 1 de

²³² CAMÕES, José. **Comédias de Simão Machado**. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2009, p. 211.

²³³ CAMÕES, José. **Comédias de Simão Machado**. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2009, p. 216.

²³⁴ CAMÕES, José. **Comédias de Simão Machado**. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2009, p. 215.

Novembro, se decidiu a largar para o Suez, depois de ter feito reembarcar nas suas gales os soldados que integrara no exército de Coge Çofar.²³⁵

Assim, sem perder de vista o contexto pouco propício ao patriotismo em que Simão Machado escreve sua comédia, quando Portugal se encontrava anexada à Coroa espanhola, podemos pensar que, em oposição a morosidade do vice-rei Noronha na hora de preparar a armada em socorro dos soldados portugueses sitiados, vemos, na peça machadiana, a representação de Nuno da Cunha, que age com celeridade, contrariar a história oficial. Ao construir um herói que reúne as qualidades guerreiras das epopeias clássicas e as virtudes do herói católico (como prudência, bondade, piedade, gentileza etc.), Simão Machado revisa ficcionalmente a verdade histórica com intuito de recuperar algo que se encontrava em declínio a partir do final do século XVI: a antiga reputação lusitana da era dos descobrimentos.

Dessa maneira, portanto, na construção tanto dos heróis portugueses quanto dos inimigos, Simão Machado opera com recursos semelhantes aos utilizados pela epopeia e pela historiografia (especialmente com a amplificação e com a hipérbole), corroborando assim para valorização da personalidade da nação portuguesa já editada pelo discurso laudatório bastante usual na produção literária de Quinhentos.

Bandur e o *ethos* do rei

Si te olvidas de quien eres
No me olvidos de quien soy
(Simão Machado)²³⁶

Desde a Grécia antiga até os tempos modernos, diversos pensadores têm despendido esforços para descrever as características de um “bom governante”. Nesse sentido, o rei aparece como uma figura emblemática por ser considerado um ser de exceção, previsto pelo estilo sublime e capaz de agenciar uma série de valores caros para a organização em sociedade. No entanto, na comédia machadiana, ao contrário de inimigos valorosos como os mouros Rau, Artaxel e Ardalí, a personagem do rei Bandur bem como o seu conselheiro Cojoçofar são os inimigos que possuem seus vícios exacerbados de modo moralizante pelo dramaturgo. A construção das características morais, ou seja, o *Ethos* da personagem do rei

²³⁵ ALBUQUERQUE, Luís de. Comentário. In: COUTINHO, Lopo de Sousa. **O Primeiro Cerco de Diu**. Apresentação de Luís de Albuquerque. Lisboa: Alfa, 1989, p. 219.

²³⁶ CAMÕES, José. **Comédias de Simão Machado**. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2009, p. 103.

Bandur nos possibilita pensar na tensão entre o “ser” e o “parecer ser”, seguindo, além do condenável maquiavelismo apresentado pelas ações imprudentes de Bandur, uma relação com a tradição dos espelhos de príncipe expressa, sobretudo, pela obra de Maquiavel – *O príncipe*.

De acordo com Kantorowicz (1998), tornar-se rei equivalia a ser consagrado, recém-batizado e destituído dos seus pecados, pois o corpo político “remove a imperfeição” que é inerente à natureza humana. Assim, um corpo místico/político e um corpo natural atribuem ao rei um estatuto que o distingue do homem comum. Dessa forma, a difusão da ideia dos dois corpos do rei serve para ampliar a importância que a *persona* do rei tinha para sociedade. Isso é evidente na quantidade de textos literários e não literários que abordam o assunto, revelando que, desde a Grécia antiga até os tempos modernos, existia um horizonte de expectativas para as características morais (o *ethos*) de um governante.

Em seu texto *Espelho de conselheiros: um possível gênero da literatura política ibérica*, Márcio Muniz (2005) elucida que, nos últimos anos da Idade Média e nos primeiros da Idade Moderna da história ocidental, recorria-se a uma tradição literária de cunho marcadamente pedagógico para orientar reis e príncipes na “arte de governar”. Essa tradição era geralmente nomeada de Espelhos de príncipes e contribuía sobremaneira para a formação dos reis e príncipes e para difusão de um modelo de governante que pautasse o seu exercício régio de acordo com os valores sociais, políticos e religiosos em voga no tempo da escrita desses tratados. Ainda segundo Muniz, algumas dessas obras foram tão exitosas que ganharam diversas traduções, glosas, cópias além de terem sido resumidas à exaustão, tornando-se referência em ambientes acadêmicos. Desse modo, surgiram grandes modelos, a exemplo de “o *Policraticus*, de João de Salisbury, no séc. XII; o *De Regimine Principum*, de Egídio Romano, no séc. XIII; ou o *Institutio Principis Christiani*, de Erasmo, e *O Príncipe*, de Maquiavel, no XVI”²³⁷.

Na *Comédia de Diu*, a figura histórica do rei Bandur parece ignorar deliberadamente os preceitos que essa tradição dos *Espelhos de príncipe* transmite aos governantes, ainda que demonstre ter conhecimento dela. Ao mesmo tempo, seu conselheiro – grupo político que, conforme destacado por Muniz (2005), adquiriu importância especial nos escritos dos tratadistas dos *Espelhos de príncipe* – é caracterizado de forma eticamente duvidosa por ser um “italiano renegado”, o qual apresenta conselhos dissimulados que levam o rei ao engano,

²³⁷ MUNIZ, Márcio. Espelho de conselheiros: um possível gênero da literatura política ibérica. **Floema**. ano 1, n. 2, p. 103, dez. 2005b. Disponível em: <http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/viewFile/64/68>. Acesso em: 13 set. 2015.

mesmo que siga uma retórica autorizada pela gramática dos *Espelhos de príncipe*, como pode ser visto no fragmento abaixo:

En eso señor te pruebo
la lealtad de mi pecho
que por hablar como debo
aquello que yo mismo he hecho
tan libremente repruebo.

Eres rey y como rey
puestos señor tiene en ti
los ojos toda tu grey
y es bien que el que da la ley
la guarde primero en sí.
Cuando está enferma y doliente
la cabeza, muy bien ves
que todo el cuerpo lo siente.
Pues el rey cabeza es
y el cuerpo es el pueblo y gente.²³⁸

No entanto, o caráter do conselheiro machadiano é forjado na dissimulação, porque Cojosofar utiliza o discurso supracitado para dissuadir o rei do seu desejo pela mulher por quem secretamente também nutre inconfessáveis desejos:

No quieras escurecer
tu nombre, tu fama y gloria
y echar tu reino a perder,
no quieras que tu memoria
le sepulte una mujer.
Mira que fue destrucción
Elena de los troyanos,
ruina de los romanos
Cleopatra, y perdición
La Cava de los hispanos

Si en servir Amor te empleas
si no le das muy de mano
no es posible que te veas
sin en yugo lusitano,
cosa que tanto deseas.
Y la reina tu mujer
que para Judá enviaste
temiendo el mogor poder
qué hará viniendo a saber
que quieres a otra?²³⁹

Nesse sentido, o amor também ajuda na caracterização que Simão Machado faz das personagens. Se, na seção anterior, vimos que, em consonância com a leitura proposta por Frèche (1971), o amor é decisivo para o movimento das ações que desembocam no material histórico do assédio turco à fortaleza portuguesa, o amor deve, na comédia machadiana,

²³⁸ CAMÕES, José. **Comédias de Simão Machado**. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2009, p. 119.

²³⁹ CAMÕES, José. **Comédias de Simão Machado**. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2009, p. 119-120.

“servir ao heroísmo e não ser motivo de baixeza”²⁴⁰. Enquanto o amor conjugal entre Rau e Glaura sublima as suas virtudes, no caso do rei Bandur (assim como no caso do conselheiro Cojosofar), o amor é constantemente evocado como pivô dos seus infortúnios, como pode ser visto nos versos em que Bandur deixa claro que contra o amor não há defesa “Mas qué haré si la potencia/ de amor nadia se defende”²⁴¹ ou mesmo nos versos em que pede celeridade por parte de Cojosofar em seus planos de interceder junto a Rau em favor do desejo do rei: “procúralo prestamente/ si no quieres que mi muera./Hácelo antes que destruya/ mi vida el mal que poseo”²⁴².

É interessante observar, a partir disso, que Simão Machado não é o único a enxergar no amor um caminho bastante produtivo para alcançar os seus objetivos didáticos e políticos. Em *Cenas cortesias*, por exemplo, a partir da análise da tragicomédia vicentina intitulada *Amadis de Gaula*²⁴³, Márcio Muniz demonstra que, no teatro de Gil Vicente, “o amor será elevado à principal fonte de virtude e honra para o cavaleiro. A moral e a ética religiosa formarão a base desse sentimento e, através do exercício do amor, o homem desenvolverá valores guiados pelo paradigma cristão”²⁴⁴. Na *Comédia de Diu*, no entanto, o amor é representado sob duas perspectivas: a primeira diz respeito ao amor enquanto força avassaladora que destrói quem não sabe amar virtuosamente (como é o caso do rei Bandur), e a segunda perspectiva está relacionada, pois, ao mesmo ideal de amor de cunho cavalheiresco sobre o qual se refere Muniz ao analisar a *Tragicomédia de Amadis de Gaula* e que encontra nas personagens Raul e Glaura da comédia machadiana a expressão mor de virtuosos amantes.

Ainda sobre a construção do *ethos* do rei de Cambaia na peça machadiana, notamos que a personagem Bandur é representada de acordo com a modalização da epopeia de Francisco de Andrade, conforme podemos observar logo no primeiro canto:

Cambaia, Reino grande e populoso
Nas partes d’Oriente situado.
Em riqueza e em armas poderoso,
Foi de Sultão Bandur senhoreado,
Príncipe máo, cruel, despiedoso,
Dos naturaes e estranhos pouco amado,
Antes sempre em maior ódio crescia,
Cousa assaz natural da tyrannia.

²⁴⁰ FRÈCHES, Claude-Henri. **Introdução ao teatro de Simão Machado**. Lisboa: O mundo do livro de Lisboa, 1971, p. 20.

²⁴¹ CAMÕES, José. **Comédias de Simão Machado**. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2009, p. 121.

²⁴² CAMÕES, José. **Comédias de Simão Machado**. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2009, p. 122.

²⁴³ A nomeada *Tragicomédia de Amadis de Gaula* é uma adaptação teatral de uma novela de cavalaria espanhola – o *Amadis de Gaula* de Ciarei Rodriguez de Montalvo, publicada em 1508.

²⁴⁴ MUNIZ, Márcio. **Cenas Cortesias**. Feira de Santana: UEFS, 2008, p. 18.

(Canto I, VII)²⁴⁵

Assim, observamos que essas características do rei Bandur presente na epopeia de Andrade foi imitada sem grandes alterações da descrição feita por Lopo de Sousa Coutinho em seu relato, no qual o sultão é pintado ora como sanguinolento e cruel, ora como fingido e medroso:

Reinando em Cambaia Sultão Badur, rei mui poderoso e rico, debaixo de cujo senhorio e mando eram outros reinos deles, herdados de seus antepassados e deles adquiridos e domados por seus exércitos [...] Vivendo ele mais pacífico de seus vizinhos que de si mesmo, movido da sua inquieta natureza, quando lhe faltava nos estranhos poder executar suas revoltosas e insolentes condições nos súbditos e vassalos seus, assim grandes como pequenos, nos que amava e desamava, em suas mesmas mulheres: enfim, em seus próprios irmãos, o rigor da sua sanguinolentas e de mui amiúde fartava. E não bastava que com as vidas e substâncias pagassem o que muitos deles não deviam, mas ainda às famas notáveis maldades aplicava, para dar alguma cor fingida a suas verdadeiras crueldades. Veio a tamanho uso neste vício, que muitas vezes por suas mãos fez o ofício de carniceiros algozes [...].

Este conhecimento o fazia não dormir duas noites em um lugar nem amanhecer onde anoitecia; e não somente se receava do ferro, mas de peçonha em grande maneira. Por esta via fez grandes mortes e estragos, e bastava para tal efeito qualquer pequena suspeita; e por lhe parecer que ninguém no manjar lhe trataria verdade, fazia por suas mãos o que havia de comer, e assim mostrava ser rei e cozinheiro tudo junto. Foi dado a vícios que repugnam à natureza; era em grande maneira pródigo, e com isto aquisidor de dinheiro por todas as vias, honestas e desonestas, destruidor do seu, cobiçoso do alheio, muito inclinado à guerra, mui pouco a se achar na batalha.²⁴⁶

Assim, ao assimilar quase integralmente a perspectiva de Coutinho sobre essa figura central para o episódio histórico do primeiro cerco de Diu, Andrade também realça, em linguagem poética, os vícios de um rei, que embora seja a personagem ideal para representar o estilo sublime (alto/elevado), aparece, na epopeia de Andrade, assumindo vícios não condizentes com sua posição régia, “por algumas coisas que publicamente fazia tão-pouco pertencentes a rei como a qualquer pessoa popular”²⁴⁷. No poema de Andrade, por exemplo, o discurso histórico é acomodado na ficcionalidade da seguinte forma:

XXIII

O comer sobre tudo então temia
Que trouxesse escondido o maior dano
E porque de ninguém já se confia,
Que tudo teme hum máo, falso y tyrano,
Por suas proprias mãos elle o fazia,
Por ficar sem suspeita deste engano,
E faz que n’hum sujeito junto caia,
Vil cozinheiro, e Rei grãa Cambaia.

XXIV

²⁴⁵ ANDRADE, Francisco de. **História do Cerco de Diu**. [1890]. Disponível em: <<http://archive.org/stream/obras00andrgoog#page/n15/mode/2up>>. Acesso em: 10 out. 2017.

²⁴⁶ COUTINHO, Lopo de Sousa. **O Primeiro Cerco de Diu**. Apresentação de Luís de Albuquerque. Lisboa: Alfa, 1989, p. 7-8.

²⁴⁷ COUTINHO, Lopo de Sousa. **O Primeiro Cerco de Diu**. Apresentação de Luís de Albuquerque. Lisboa: Alfa, 1989, p. 9.

Entr'estes vícios, que este miserável
 Fraco, escondia em si, e immundo peito,
 Não lhe faltou aquelle abominável,
 Que contra natureza vai direito,
 O brutal apetite insaciavel
 Que tira à natureza o ser perfeito,
 Descido lá do eterno, claro assento
 E de quem inda foge o pensamento.
 XXV

Em vez de liberal, virtude santa,
 necessaria a quem tee qualquer governo
 Virtudes que os mais baixo alevanta,
 E faz o nome escuro, claro e eterno,
 Virtude de que toda língua canta
 Nascida lá no Reino alto e superno,
 Toma do insano prodígio o exercício
 Por ajuntar aos outros este vicio.

XXVI
 Traz esta inclinação não lhe faltava
 Outra, d'assaz contraria natureza
 Porque se d'uma parte ele gastava
 Sem ordem quanto adquire, e com largueza,
 Tambem por outra parte trabalhava
 Adquirir grão thesouro, grãa riqueza:
 Destruidor do seu, sem regra ou meio,
 Cobiçoso tambem do que era alheio.

XXVII
 Tinha espirito a guerras inclinados,
 Porém nunca a batalha vio presente,
 Teve exercitos grandes bem ornados
 De lustrosa, esforçada e nobre gente,
 E d'apparatados taes acompanhados,
 Que erão dinos d'hum Rei alto e potente,
 Em que grandes thesouros se gastarão,
 Que seus antepassados lhe deixarão.
 (Canto I, XXIII-XXVII)²⁴⁸

Na *Comédia de Diu*, essa perspectiva histórica de Lopo de Sousa, destacada pelo poema épico de Francisco de Andrade, ganha ressonância na economia narrativa do drama épico de Simão Machado, porém sem desconsiderar as regras inerentes ao modo de imitação cômico. Com base nisso, tendo em vista que essa visão do governante mouro fraco, violento e cruel, em oposição aos valorosos guerreiros mouros apresentados na seção anterior, era difundida socialmente tanto pela historiografia quanto pela ficção, a personagem Bandur se torna verossímil porque partilha de um “código ideológico e retórico comum ao emissor e ao receptor”, numa espécie de entendimento prévio entre quem faz e quem recebe a obra de arte teatral”²⁴⁹.

²⁴⁸ ANDRADE, Francisco de. **História do Cerco de Diu**. [1890]. Disponível em: <<http://archive.org/stream/obras00andrgoog#page/n15/mode/2up>>. Acesso em: 10 out. 2017.

²⁴⁹ PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: construção do personagem**. São Paulo: Ática, 1989, p. 21.

Segundo Cleise Mendes (2008), o ângulo “baixo” de onde parte a visão cômica é mais importante do que aquilo que (e nós acrescentaríamos o “quem” aqui) se representa, porque o olhar cômico “[...] desconfia das ‘altitudes’ e produz um rebaixamento, no sentido de que puxa para baixo tudo que caia no seu ângulo de visão”²⁵⁰. Nesse sentido, percebemos que, na *Comédia de Diu*, diferentemente da construção dos heróis portugueses, que são epicamente sublimados e, logo, livre da visão rebaixadora do cômico, a caracterização que o dramaturgo faz da personagem real moura é fortemente afetada pelo rebaixamento provocado pelo cômico, destituindo-o de virtudes para enfatizar sua natureza cruelíssima, tirana, libidinosa, sanguinária, medrosa, fraca e, em virtude disso, antagonista e anti-heroica.

Isso é evidente, já no primeiro momento em que o rei cambaico é colocado em cena, ao lado da casta e honrada Glaura, o rei Bandur está fatalmente enquadrado por um foco de uma figura de alta estirpe que se rebaixa ao cultivar mais vícios que virtudes. Exposto a esse rebaixamento, o *ethos* do rei vai se descortinando de forma negativa todas as vezes que Glaura denuncia a desonra das suas investidas amorosas. Ou seja, o discurso de uma personagem moralmente elevada corrobora com a condenação do seu *ethos*, como veremos ao longo desta seção. Em consonância com a leitura de Frèches e de Muniz, a representação que Simão Machado faz do amor ideal alude à tradição cavaleiresca que motiva as atitudes heroicas. Caso contrário, há uma entrega descompensada à paixão que leva ao engano, ao castigo e à destruição: “por ter ilegalmente amado Glaura, o rei Bandur cai na injustiça e perece sem glória”²⁵¹.

Além disso, no desenrolar da trama da peça, o *ethos* das personagens principais é construído não apenas pelo discurso das personagens secundárias, mas também pelas suas próprias ações. Se, por um lado, o rei Bandur é caracterizado como tirano, dissimulado e cruel por planejar o assassinato do capitão dos portugueses, Manuel de Sousa. Por outro lado, possibilita, para o próprio Manuel de Sousa, o momento propício para a realização do ato de coragem que o eleva a condição de herói nacional dotado de astúcia e de prudência.

Ao comparar essa ação de Manuel com os princípios prudenciais de Maquiavel, podemos dizer que tal ação foi bem-sucedida, porque o capitão soube escolher, de forma prudente, a melhor maneira de agir contra o inimigo com base no cálculo analítico das circunstâncias. Visto que, ao ser alertado pelo leal Rau sobre as verdadeiras intenções do rei

²⁵⁰ MENDES, Cleise Furtado. **A gargalhada de Ulisses**. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 85.

²⁵¹ FRÈCHES, Claude-Henri. **Introdução ao teatro de Simão Machado**. Lisboa: O mundo do livro de Lisboa, 1971, p. 20.

Bandur, o capitão dos portugueses explica que é necessária certa dissimulação no trato com os inimigos (no caso em questão, os mouros).

Essa dissimulação, porém, ganha uma conotação distinta da condenável dissimulação do rei Bandur devido aos fins virtuosos que Sousa pretende alcançar ao traçar o seu curso de ação. Com isso, em detrimento da sua segurança, o capitão decide aceitar o convite para visitar o rei Bandur, ainda que estivesse ciente de que o rei almejava matá-lo e, em seguida, anunciar, de forma enganosa, que o assassinato aconteceria por legítima defesa.

Secretário Deu algum aviso que importe o mouro?

Sousa O que vos direi: que amanhã me chama el rei diz que pera dar-me a morte.

Secretário Por que causa?

Sousa Eu não sei.

Secretário Foi Felice aviso.

Sousa Em quê?

Secretário Não irás a seu chamado.

Sousa Já estou deliberado em ir.

Secretário Quanto a mi não é esse conselho acertado.

Senhor vê que as vidas nossas estão da tua pendendo.

Sousa Porque eu isso estou vendo por assegurar as vossas a minha arriscar pretendo. Se a el rei não se obedece sou seu discoberto imigo fica ele sem o castigo que sua treição merece nós todos em mor perigo.

Vendo em mi desconfiança entenderá que o entendo porá em si mor segurança. Sair em vão estou vendo a desejada vingança. Logo aqui nos há de vir cercar e não nos podemos defender, que água não temos, Eu não me ganho em não ir antes todos nos perdemos.²⁵²

Nesse sentido, não obstante o secretário aconselhar o capitão dos portugueses a não atender ao convite do rei, tendo em vista que seria “um chamado para morte”, o ato heroico de Sousa não consiste apenas na prudente deliberação de ir ao encontro do rei Bandur, mas na construção de um caráter (ou *ehos*) irretocável através da união entre retórica e prudência.

²⁵² CAMÕES, José. **Comédias de Simão Machado**. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2009, p. 143-144.

Assim, depois de fazer uma análise acurada da realidade precária dos portugueses, Sousa percebe que poderia escapar com vida da armadilha do rei Bandur caso fosse desacompanhado da sua guarda, demonstrando, assim, grande coragem e astúcia, pois tal medida revelou-se necessária tanto para não levantar suspeita em relação à sinceridade da sua amizade para com o rei, quanto para constranger seu oponente que não poderia abater, de maneira honrada, um “amigo” desarmado.

Ademais, a escassez de água serve para ratificar o quanto sua deliberação foi acertada, pois, ao colocar sua própria vida em risco, consegue assegurar a vida de todos os portugueses. Isso porque, caso escolhesse recusar o convite do rei ou ir acompanhado de uma ostensiva armada, daria motivos para que o rei Bandur atacasse os portugueses e estes pereceriam, pois seriam incapazes de resistir sem água. Com base nisso, podemos perceber que, na dramaturgia de Simão Machado, o contraste entre os personagens antagônicos é fundamental para dar relevo ao *ethos* tanto das personagens protagonistas (os portugueses) quanto das antagonistas (os mouros).

Na perspectiva da importância da figura do antagonista para construção do *ethos* das personagens, Prado chama atenção para o fato de que alguns teóricos definirem o teatro como “a arte do conflito porque somente o choque entre dois temperamentos, duas ambições, duas concepções de vida, empenhando a fundo a sensibilidade e o caráter, obrigaria todas as personalidades submetidas ao confronto a se determinarem totalmente”²⁵³.

Ainda dentro dessa perspectiva, para Rodríguez, Glaura, esposa fiel do leal governador Rau injustamente assassinado pelo rei Bandur, se configura como uma personagem que influi, sobremaneira, na qualificação moral de Bandur ao longo da peça:

A peripécia utilizada em torno da figura fictícia de Glaura é caracterizada pela sua estreita imbricação com o argumento principal da comédia. Do ponto de vista quantitativo, entrelaça-se com a matéria histórica em todas as sequências da primeira parte protagonizadas pelos antagonistas orientais [...]. Em termos qualitativos, matiza de modo decisivo a elaboração dramática desse material histórico, no que tange à caracterização das personagens não portuguesas.²⁵⁴

A partir dessa intriga amorosa, na qual é importante lembrar que tanto rei quanto o seu conselheiro Cojosofar estão apaixonados pela esposa do leal vassalo Rau, a construção do *ethos* do rei ganha, aos olhos do espectador, os sentidos mais ignóbeis em decorrência da “pouca virtude” com que o monarca pauta suas ações, já que o rei Bandur é “arrastado por

²⁵³ PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antônio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva: 2014, p. 92.

²⁵⁴ RODRÍGUEZ, José Javier Rodríguez. Introdução. In: CAMÕES, José. **Comédias de Simão Machado**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009, p. 18.

uma paixão sexual incapaz de dominar que o impede de respeitar as conveniências”²⁵⁵. Isso fica evidente num diálogo no qual Bandur assedia Glaura, que recusa, com honradez, as investidas amorosas do seu rei:

Bandur [...]

Dexa tocar Glaura hermosa

mi boca tus manos belas

ya que com tan fácil cosa

como el tocamiento delas

las puedes hacer dichosa

Glaura Señor, bien tengo entendido

que las honras que en ti hallo

son hechas a mi marido

que por tu leal vassalo

te las tiene merecido.

[...]

Bandur No huyas com tal presteza

de uma alma que a tu beleza

dexas de todo rendida.

Espera, por qué no quieres

ver cuán rendido te estoy?

Glaura Si te olvidas de quien eres

No me olvido de quien soy.²⁵⁶

Numa perspectiva comparativista, no capítulo XV, de *O príncipe*, Maquiavel afirma que o príncipe “necessita ser suficientemente prudente para evitar a infâmia daqueles vícios que lhe tirariam o estado [no contexto da dramaturgia machadiana, o reino] e guardar-se, na medida do possível, daqueles que lhe fariam perdê-lo”²⁵⁷. Em contrapartida, quando diz que “como me tengan por justo/ muy poco me importa sello”²⁵⁸, o rei Bandur apresenta um discurso maquiavélico, mas não é dotado de atitude prudencial em decorrência dos motivos que norteiam as suas ações. Dessa maneira, demonstrar “fingida amizade” seria um caminho plausível para alcançar seus fins – fazer com que a cidade de Diu “vuelva aquella libertad que tenía antiguamente”²⁵⁹. O rei Bandur, porém, não logra êxito em seus objetivos, porque eles se misturam com os seus vícios condenáveis: luxúria, egoísmo, deslealdade etc.

Simão Machado estava inserido num cenário político que o aproxima da referida tradição dos *Espelhos de príncipe* da qual Nicolau Maquiavel é singular representante. Sendo assim, é necessário levar em conta que o foco de Maquiavel era, segundo Felipe Charbel, diferenciado dos humanistas dos séculos XV e XVI, o seu interesse se voltava para

²⁵⁵ RODRÍGUEZ, José Javier Rodríguez. Introdução. In: CAMÕES, José. **Comédias de Simão Machado**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009, p. 19.

²⁵⁶ CAMÕES, José. **Comédias de Simão Machado**. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2009, p. 102-103.

²⁵⁷ MAQUIAVEL, Nicolau. **O príncipe**. Tradução de Maria Júlia Goldwasser. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

²⁵⁸ CAMÕES, José. **Comédias de Simão Machado**. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2009, p. 97.

²⁵⁹ CAMÕES, José. **Comédias de Simão Machado**. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2009, p. 97.

[...] a compreensão do presente, a dinâmica das coisas do mundo, como diziam os florentinos do século XVI, os movimentos intricados do tabuleiro da política, as motivações ocultas de reis, príncipes e embaixadores, as causas de declínio de repúblicas e principados italianos. Para ele, em pé de igualdade do estudo contínuo das coisas antigas, estava a longa experiência das coisas modernas. Isoladas, a primeira era apenas erudição fútil. A segunda, diagnóstico sem fundamentos.²⁶⁰

Ao criar a *Comédia de Diu*, Machado não perdeu de vista o princípio maquiavélico que embaralha as fronteiras do “ser” e “parecer ser”, pois, de acordo com a visão de Maquiavel, o importante não é ser bom e justo de fato, mas o parecer ser. Assim, as palavras de Glaura, *Si te olvidas de quien eres/No me olvido de quien soy*, além de marcar qual deve ser a conduta conveniente para um rei, servem para denunciar os traços morais da personagem do rei Bandur, o qual não é e nem consegue “parecer ser” justo. Com isso, ao destoar do que se espera do *ethos* de um rei, o desenrolar da dramaturgia machadiana justifica a morte trágica do rei Bandur, colocando em relevo o poder da Providência.

Além disso, no capítulo XXII, de *O Príncipe*, Maquiavel alerta para o perigo que um príncipe incorre ao manter perto de si alguém que não age de forma competente e fiel, mas baseado em interesses próprios. Para Maquiavel,

A primeira conjectura que faz a respeito da inteligência de um senhor baseia-se na observação dos homens que mantem torno de si. Se estes forem competentes e fiéis, o príncipe sempre poderá ser reputado sábio, porque soube reconhecê-los como competentes e mantê-los fiéis.²⁶¹

É possível inferir, ainda, que o rei Bandur, além de agir de forma imprudente em diversas situações, também não soube reconhecer o caráter traiçoeiro do seu conselheiro Cojosofar. Na primeira parte da peça, quando o rei Bandur informa a Cojosofar sobre os seus planos de viajar para Diu, o público toma conhecimento dos interesses vis de Cojosofar através de sua fala supostamente em aparte:

Bandur [...]

El primer lunes se hará

Este viajen que digo.

Bien sabes que has de ir conmigo.

[acredita-se que o fragmento a seguir é proferido em aparte]

Cojosofar Si el alma me queda acá

cómo el cuerpo ha de ir contigo?

Ay mi Glaura, mas yo haré

que también a Diu vaya

o el que soy no seré

que no estando yo em Cambaya

no es razón que ella lo este.²⁶²

²⁶⁰ Informação verbal, proferida 8º Ciclo de conferências: “Visões da História” – Academia Brasileira de Letras, setembro de 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JKCI37rahpI>>. Acesso em: 10 abr. 2015.

²⁶¹ MAQUIAVEL, Nicolau. **O príncipe**. Tradução de Maria Júlia Goldwasser. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 111.

²⁶² CAMÕES, José. **Comédias de Simão Machado**. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2009, p. 98.

Nesse sentido, Felipe Charbel explica que, de acordo com a ótica maquiavélica, não basta ser prudente, mas considerar a análise das circunstâncias com base nos ensinamentos dos antigos e na experiência particular do presente. Sendo assim, é forçoso que o rei esteja familiarizado com os jogos retóricos, para que não se deixe enganar por conselheiros de má-fé, a exemplo do conselheiro Cojosofar, na *Comédia de Diu*.

Muito distante disso, é imperativo que o rei consiga criar mecanismos que sirvam para acentuar suas qualidades, favorecendo, assim, a pintura de uma boa imagem perante seu povo. Ao entrelaçar as ideias de Maquiavel e o contexto da dramaturgia machadiana, observa-se que esses mecanismos se dão, principalmente, através dos movimentos retóricos que constroem o caráter da personagem por meio da linguagem. Quer seja pelo bem narrar das ações gloriosas quer seja por tornar conhecível a “competência” e “fidelidade” dos subordinados do rei Bandur.

Portanto, diferentemente das deliberações prudentes que encontramos na construção do *ethos* do capitão português Sousa, as razões da ruína do rei Bandur podem ser relacionadas com a falta de prudência nas ações desenvolvidas dentro dos limites retórico-discursivos do gênero dramático. Nesse sentido, ao aproximar os preceitos maquiavélicos das ações das personagens, nota-se que, enquanto todos os elementos da narrativa dramática de Simão Machado convergem para captar a benevolência do espectador em relação ao heroísmo épico das personagens portuguesas, o rei Bandur, o antagonista dos portugueses, é derrotado por descumprir os preceitos instituídos pela longa tradição dos Espelhos de Príncipe, da qual Maquiavel é apenas um dos conhecidos nomes cujos tratados compõem essa tradição. Sob a ótica maquiavélica, no que tange à construção do *ethos* do rei na *Comédia de Diu*, o fim trágico do rei Bandur é um exemplo nítido de como é imprescindível uma análise atenta dos fatos passados e presentes para evitar o emprego de ações desprovidas de prudência.

Os soldados de baixa patente e o anti-heroísmo

O medo é a prova de um nascimento baixo (Virgílio)²⁶³

Como vimos até aqui, a *Comédia de Diu* não segue rigidamente as noções aristotélicas, muito menos pode ser resumida como um teatro que continua a tradição vicentina. No que diz respeito ao desenlace, a peça machadiana se distancia da concepção de cômico, cujo desenvolvimento da trama vai do lamento inicial para o feliz desfecho, mas é na

²⁶³ VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora 34, 2016.

representação do que chamamos aqui de “soldados de baixa patente” que o teatro de Simão Machado recupera a força do cômico. Ao longo deste trabalho, buscamos não perder de vista, contudo, que a comédia machadiana é devedora de diversas tradições, além das próprias tradições historiográficas e épicas, pois as soluções encontradas para conformar o argumento histórico épico dentro dos limites do gênero cômico remontam ao teatro vicentino, às tragicomédias jesuíticas, à tradição popular da *Commedia dell’Arte* e aos elementos da *Comedia Nueva*.

Nessa miscelânea de elementos que compõem a comédia machadiana, destaca-se o fato que, em oposição aos personagens que fazem parte da galeria heroica da peça, os soldados portugueses de baixa patente, que são os recrutas vilões e camponeses, aparecem sempre nos intervalos das cenas que representam as ações dos seres superiores, de forma séria e elevada. Nessa configuração dos estilos alto/baixo apresentada por Simão Machado, raramente personagens de baixa estirpe e alta estirpe contracenam e quando aparecem aglutinados numa mesma cena, o ângulo cômico sempre desnuda a baixeza das ações dos soldados de baixa patente, que não condizem com a imagem heroica do soldado português, expondo, dessa maneira, um anti-heroísmo.

Dito de outro modo, em consonância com a leitura que Márcio Muniz (2005) propõe dos conceitos bakhtinianos ao analisar a figura do anão na *Tragicomédia de Amadis de Gaula*, mais do que pensar em anti-herói, podemos observar, ainda, os soldados de baixa patente como um “espelho às avessas”, rebaixado do que seja o herói. Nessa perspectiva do “espelho às avessas”, o papel dos soldados de baixa patente vai além do intento de provocar o riso da audiência, pois utiliza-se de um riso, que é regulador dos costumes, para reafirmar a própria heroicidade das personagens elevadas, no caso da comédia machadiana, os heróis portugueses de alta estirpe.

Sendo assim, no momento em que os soldados de baixa patente precisam acessar o código de herói, este código é enviesado pela falta de autoridade de quem faz uso dele. Na fala das personagens baixas, por exemplo, Simão Machado constrói, em relação ao discurso próprio do herói, um outro discurso que faz oposição direta ao ideal valorizado desse herói, “[...] medida em que algumas das características basilares desse discurso dividem espaço com afirmações que entram em conflito com os ideais por eles expressos”²⁶⁴. De acordo com Muniz, é, nesses termos, que se estabelece o discurso paródico. Em seu livro *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin elucida que, na paródia:

²⁶⁴ MUNIZ, Márcio. **Cenas Corteses**. Feira de Santana: UEFS, 2008, p. 125.

o autor fala a linguagem do outro, porém, diferentemente da estilização, reveste essa linguagem de orientação significativa diametralmente oposta à orientação do outro. A segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos.²⁶⁵

A este confronto que identificamos nos episódios em que os soldados de baixa patente entram em cena, qualificamos de anti-heroísmo, pois os discursos confrontados são justamente o discurso do herói e a paródia desse mesmo discurso. Nesse aspecto, o código do herói sofre uma modificação através de procedimentos próprios da paródia. O rebaixamento do discurso heroico, que se dá pela veia cômica endossada pela inadequação das falas das personagens para o contexto guerreiro, atribui ao ideal de herói um novo valor, ressignificando desse modo seu código de conduta.

Para Cleise Mendes (2008), é interessante pensar na própria arte da comédia, “que lembra a todo instante o que deseja ser esquecido ou *neutralizado*, [e] só pode ser validada se a investimos de um fim superior, pedagógico ou mesmo punitivo: *castigat ridendo mores*”²⁶⁶. Isso estaria relacionado ao lugar que sempre foi reservado à comédia: “um estranhíssimo locus, inferior, subjacente, subliminar, sub-reptício e ao mesmo tempo epidérmico, superficial, supérfluo [...]”²⁶⁷. Dessa forma, ainda que o drama épico de Machado seja marcado pelo patriotismo com que exalta os heróis lusitanos, é pela “ingrata topografia da comédia”, a qual se refere Mendes, que Simão Machado cumpre, a par da historiografia e da epopeia, com o seu papel cívico-moral de denunciar para corrigir, de forma moralizante, os vícios.

No caso específico da *Comédia de Diu*, trata-se de expor, através das atitudes condenáveis dos soldados portugueses de baixa patente, os comportamentos que parodiam o código de ética do herói cristão português, caracterizando-se como um anti-herói. Antes de refletir como o anti-heroísmo se configura no drama épico machadiano, faz-se necessário observar que, ao pensar sobre a palavra “anti-herói”, o primeiro problema que se apresenta é uma ausência de definição para o termo, pois nota-se que não é possível explicar o anti-herói sem fazer oposição aos elementos que caracterizam o que é um herói. Isso é perceptível, por exemplo, na própria definição desse vocábulo encontrada no dicionário Houaiss (2009): “anti-herói: substantivo masculino. oposto do herói, esp. personagem de ficção a quem faltam atributos físicos e/ou morais característicos do herói clássico”²⁶⁸.

²⁶⁵ BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981, p. 168.

²⁶⁶ MENDES, Cleise Furtado. **A gargalhada de Ulisses**. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 63.

²⁶⁷ MENDES, Cleise Furtado. **A gargalhada de Ulisses**. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 62.

²⁶⁸ ANTI-HERÓI. Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

Enquanto signo linguístico formado pelo prefixo “anti”, a palavra “anti-herói” não é significativa de modo isolado, pois só ganha sentido quando se insere na rede de relações construídas em torno da figura do herói. Tal figura encontra nas personagens homéricas os seus maiores representantes, levando em conta que tanto a *Ilíada* quanto a *Odisseia* se consolidaram a partir de uma longa tradição que, de certo modo, reúnem visões de mundo que foram transmitidas oralmente no decorrer do tempo. Por isso, se tornou tão usual qualificar com o termo “homérico” o que chamamos de herói.

O herói homérico, por sua vez, também possui características que precisam ser lidas levando em consideração o universo épico no qual está inserido. Para efeitos comparativos, esta necessidade de referenciar a concepção de “anti-herói” atrelado ao modelo heroico proposto por Homero se apresenta cada vez mais imperativa quando nos lembramos das palavras de Vernant (1992, p. 124) que se propõe a explicar de que forma as narrativas mitológicas deveriam ser lidas em seu livro *Mito e sociedade na Grécia Antiga*:

Um deus não tem essência própria, assim como um elemento de uma narrativa mítica não é em si mesmo significativo; cada deus se define pela rede de relações que o une e opõe às outras divindades no seio de um panteão particular; um elemento de uma narrativa mítica não tem sentido senão pelo lugar que ocupa no sistema ordenado do qual faz parte o mito ao qual pertence.

Com base nesta perspectiva de Vernant (1992), antes de apresentar os soldados de baixa patente da *Comédia de Diu* e procurar perceber neles de que forma – e com quais propósitos – se dá a construção do anti-herói machadiano, convém pensar, primeiramente, nas noções que circundam o denominado herói épico. Em seu texto *The Epic Hero*, Gregory Nagy (2005) arrola as características que deve possuir um herói épico, tomando como exemplo os personagens Aquiles e Odisseu da *Ilíada* e da *Odisseia* respectivamente. Embora reconheça que tanto na *Ilíada* quanto na *Odisseia* existem muitos outros heróis, Nagy (2005) centra seus esforços na análise de Aquiles e Odisseu por considerar que para essas personagens convergem o maior número de elementos que definem o herói épico:

Existem, com certeza, muitos outros heróis na poesia de Homero, mas Aquiles e Odisseu tornaram-se dois pontos centrais de referência. Assim como os heróis centrais da *Ilíada* e da *Odisseia* são complementares, assim também são os épicos que os centralizam. A complementaridade vai muito além: esses dois épicos causam a impressão de incorporar a maior parte do que era digno de menção sobre o mundo dos heróis — pelo menos do ponto de vista dos falantes da língua grega na época de Platão e Aristóteles.²⁶⁹

²⁶⁹ No texto fonte: “There are of course many other heroes in Homeric poetry, but Achilles and Odysseus have become the two central points of reference. Just as the central heroes of the *Iliad* and *Odyssey* are complementary, so too are the epics that centralize them. The complementarity extends even further: between the two of them, these two epics give the impression of incorporating most of whatever was worth retelling about the world of heroes – at least from the standpoint of the Greek-speaking people in the age of Plato and Aristotle”. NAGY, Gregory. *The epic hero*. In: FOLEY, J. M. **Companion to ancient epic**. Australia: Blackwell, 2005, p. 79.

Nesse sentido, segundo Nagy, podemos eleger três características essenciais para o herói:

- (a) Ele ou ela é extemporâneo [unseasonal].
- (b) Ele ou ela é extremo — ou para o bem (por exemplo, o ‘melhor’ em diversas categorias) ou para o mal (o aspecto negativo pode ser uma função da extemporaneidade [unseasonality] do herói).
- (c) Ele ou ela é antagonístico ao deus que mais se assemelha ao herói; antagonismo não descarta um elemento de atração (nas mais das vezes uma ‘atração fatal’) que se desenrola de diversas formas. O espaço consagrado ao herói no culto heróico pode ser coextensivo com o espaço consagrado ao deus considerado antagonista divino do herói. Em outras palavras, o antagonismo deus-herói no mito — incluindo mitos mediados pela épica — corresponde à simbiose deus-herói no ritual.²⁷⁰

Em relação à primeira característica, a extemporaneidade diz respeito às dificuldades de classificação de um herói, já que a figura heroica extrapola os limites da tipificação. Nagy (2005) emprega o termo *unseasonal* (extemporâneo) para marcar o seu caráter destemperado. Essa característica está associada às estações do ano e ao desequilíbrio da estação (*seasonal*). Para ilustrar isso, Nagy (2005) alude aos heróis Hércules — que é feito extemporâneo por Hera — e Aquiles cuja extemporaneidade é noticiada na *Ilíada* de forma que ultrapassa a de todos, causando grande sofrimento.

Tal característica de extemporaneidade nos leva a depreender o caráter extremo de um herói. Tendo em vista que o herói não é considerado um ser humano ordinário, mas sim um ser de exceção, tudo que diz respeito ao herói tende a ser maximizado. No caso de Hércules, os seus feitos são extraordinários, assim como Aquiles é considerado “o melhor dos Aqueus” na *Ilíada*. No entanto, o herói também é extremo sob um ponto de vista negativo a exemplo da fúria marcial que Aquiles apresenta no campo de batalha, na qual se ressalta a bestialidade deste herói.

No que toca à última característica básica do herói épico mencionada por Nagy (2005), é importante salientar que o herói não só é antagonístico a um deus²⁷¹, mas também está inserido

²⁷⁰ No texto fonte:“(a) He or she is unseasonal. (b) He or she is extreme – positively (for example, ‘best’ in whatever category) or negatively (the negative aspect can be a function of the hero’s unseasonality). (c) He or she is antagonistic toward the god who seems to be most like the hero; antagonism does not rule out an element of attraction (often a ‘fatal attraction’), which is played out in a variety of ways. The sacred space assigned the hero in hero cult could be coextensive with the sacred space assigned to the god who was considered the hero’s divine antagonist. In other words, god–hero antagonism in myth – including the myths mediated by epic – corresponds to god–hero symbiosis in ritual.” NAGY, Gregory. *The epic hero*. In: FOLEY, J. M. *Companion to ancient epic*. Australia: Blackwell, 2005, p. 87.

²⁷¹ Nagy cita como exemplo o fato da glória de Hércules ser oriunda dos infortúnios impostos por Hera, como o seu próprio nome *Hēraklēs*, “aquele cuja glória [*kleos*] vem de Hera” denota: “sem o desequilíbrio ocasionado pelo tormento de Hera, Hércules nunca teria atingido o equilíbrio da imortalidade — nem o *kleos* que faz com que as suas façanhas vivam para sempre na canção.” NAGY, Gregory. *The epic hero*. In: FOLEY, J. M. *Companion to ancient epic*. Australia: Blackwell, 2005, p. 87.

na categoria dos semideuses. O termo *hêmitheos* (semideus) confere ao herói o material genético divino necessário para diferenciá-lo dos mortais comuns, porém o prefixo “semi” (metade) funciona como lembrete da indispensável condição mortal do herói. Aquiles, por exemplo, é filho de Peleu, um mortal, com uma deusa, Tétis, assegurando, assim, o modelo de herói que prevê a passagem pela experiência da morte, porque, só depois de ter morrido como um mortal ordinário, o herói pode ser imortalizado.

Ainda sobre as características do herói épico, ao tratar dos processos poéticos presentes em Homero, Jaqueline de Romilly (2001) em seu livro *Homero: introdução aos poemas homéricos* chama atenção para o fato de que os epítetos que acompanham o nome dos heróis marcam, por meio da recorrência, uma diversidade de tipos de heróis:

[...] tal como os epítetos associados ao seu nome se encontram de todas as vezes que eles [os heróis] aparecem, também um traço dominante se assinala de forma constante em todas as suas intervenções. Aquiles é sempre impetuoso, violento, apaixonado. Ulisses é sempre prudente. Heitor, sempre preocupado com os seus familiares.²⁷²

No entanto, embora os heróis épicos apresentem traços de personalidade que os particularizam e os distanciam um do outro, eles se aproximam no que tange à visão que apresentam sobre os aspectos morais conforme explica Romilly:

[...] um dos traços que torna os heróis tão sedutores é o facto de nunca surgir, em nenhum deles, a menor baixeza. Têm medo por um instante, quando o perigo é grande: em suma, são humanos. Ou então, mentem por um artifício, como Ulisses. Ou então, irritam-se por orgulho. Mas nunca são medrosos, mentirosos ou vaidosos por natureza, como mais tarde a tragédia os irá pintar. Sob os elmos resplandecentes, brilha também o ardor de serem jovens, intrépidos e sem mácula. A simplicidade da representação épica encontra-se muito neste brilho.²⁷³

Dessa maneira, as características citadas acima, ajudam a construir o código do herói épico que servirá como fonte de inspiração para diversos gêneros, seja de ordem literária ou extraliterária. Nesse sentido, se regressamos ao tempo mítico dos poemas homéricos, é para efeitos de contraste e comparação que nos serve para entender a construção dos heróis machadianos, bem como seus anti-heróis. Do modo que vimos no primeiro capítulo, apesar de, num mundo cristianizado do século XVI, o código de herói ser revestido principalmente das virtudes católicas, há um elemento que é essencial para a constituição do herói desde o tempo de Homero até a epopeia quinhentista. Trata-se de uma qualidade extremamente significativa para todo e qualquer herói épico – a coragem.

Se, por um lado, a coragem está intimamente ligada à glória, assumindo, portanto, um papel preponderante no código do herói, por outro, tal coragem não se apresenta de maneira

²⁷² ROMILLY, Jaqueline de. **Homero**: introdução aos poemas homéricos. Lisboa: edições 70, 2001, p. 56.

²⁷³ ROMILLY, Jaqueline de. **Homero**: introdução aos poemas homéricos. Lisboa: edições 70, 2001, p. 57.

uniforme entre os heróis. Com base nisso, podemos observar que, no caso de Aquiles, a glória está vinculada ao seu destino de morte na *Ilíada*, Odisseu, por sua vez, alcança a glória através do seu “retorno para casa” (*nóstos*) e, por isso, no movimento contrário ao de Aquiles, Odisseu canaliza seu engenho com prudência para não morrer antes de conseguir o seu *nóstos*. Assim, ao traçar uma breve linha comparativa entre os dois principais heróis de Homero, podemos perceber que o modelo de herói não é uniforme, mas adaptável ao contexto no qual se insere a narrativa heroica.

Na comédia machadiana, os heróis portugueses se subdividem em dois planos. No primeiro plano, estão os heróis soldados oficialmente comandantes, cujas ações são tão irrepreensíveis que servem de inspiração para a ação heroica de seus comandados. São eles totalizados em três: o capitão Manuel de Sousa, o capitão Antônio da Silveira e o governador Nuno da Cunha. Em segundo plano, estão os fidalgos portugueses que se diferem dos soldados recrutas de baixa patente não só pelo tipo de linguagem, mas sobretudo por compartilhar do ideal de comportamento presente no código de herói católico. Eles são numerosos, às vezes, não são sequer nomeados por Simão Machado, apenas identificados como soldado ou fidalgo. Para o desenvolvimento da peça, as figuras mais expressivas são o secretário, Lopo de Sousa, Azevedo, Rabelo e Gouvea.

Diferente do herói individualizado presente nos poemas homéricos, a comédia machadiana representa o mesmo herói coletivo encontrado n’*Os Lusíadas* de Camões. Assim, é de se assinalar que, de acordo com Frèches, “a psicologia de uns e outros é bastante rudimentar: um traço dominante geralmente chega para caracterizá-los [...] mas isto é comum no teatro renascentista”²⁷⁴. Acreditamos que esse traço dominante, que Frèches atribui à sua característica do teatro renascentista, serve para uniformizar a busca pelas virtudes católicas, já que todos os heróis portugueses almejam conquistar a honra, guerreando corajosamente contra o secular inimigo da fé, de forma que, guardadas as diferenças de tempo e de espaço que produzem diferença de finalidades, é semelhante ao objetivo do herói homérico de alcançar a “glória imorredoura” (*kléos áphthiton*), da qual trata Vernant em seu artigo *A bela morte e o cadáver ultrajado* (1970).

Por exemplo, Heitor quando teve de enfrentar a fúria de Aquiles, sem ignorar o fato de que iria morrer na batalha contra o filho de Peleu, declara: “Que eu não morra de forma passiva e inglória, mas por ter feito algo de grandioso, para que os vindouros de mim ouçam

²⁷⁴ FRÈCHES, Claude-Henri. **Introdução ao teatro de Simão Machado**. Lisboa: O mundo do livro de Lisboa, 1971, p. 19.

falar”²⁷⁵. Deste modo, tanto para um herói homérico quanto para um herói português de Quinhentos, demonstrar falta de coragem é dar mau testemunho de si mesmo e desmerecer a glória proveniente da bela morte. Na *Ilíada*, Agamêmnon é alvo de severas críticas por não se arriscar na linha de frente durante a batalha, visto que Aquiles denuncia ser impróprio para um rei não se armar para guerra juntamente com o povo.²⁷⁶ Em consonância com esta visão, ao aludir à representação de Agamêmnon encontrada na tragédia, Nicole Loraux mostra que, em virtude da honra heroica que a tragédia retoma, “a morte de um homem só poderia ser a de um guerreiro no campo de batalha”²⁷⁷.

Na *Comédia de Diu*, enquanto o imprudente rei Bandur é caracterizado, na narrativa histórica de Lopo e na epopeia de Andrade, como um covarde que gostava de guerra, porém nunca era visto numa refrega, Simão Machado mostra que, no momento em que o governador Nuno da Cunha está em Goa, organizando os preparativos para ida a Diu, os fidalgos portugueses disputam a honra de fazer parte da armada e enfrentar corajosamente os perigos que surgiriam na viagem e na própria cidadela²⁷⁸. Mas é na figura de Manuel de Sousa que essa coragem intrínseca ao código do herói épico é delineada pelos motivos cristãos no momento em que decide atender ao “chamado para a morte” do rei Bandur:

E quanto a Parca²⁷⁹ me corte
da vida o fio, eu o hei
por muito ditosa sorte
que por meu Deus e meu rei
a morte é vida e não morte²⁸⁰

Os soldados de baixa patente, por sua vez, são pintados com as mesmas cores realistas que encontramos no teatro vicentino. Assim, Simão Machado, apesar de tratar do contexto militar, coloca em cena uma série de personagens tipo que são reconhecíveis no cotidiano da era dos descobrimentos, pois “desfilam no palco o fanfarrão, o conquistador de mulheres, o brigão, em suma, cada tipo que se pode encontrar no exército”²⁸¹. No quadro desses personagens tipo, à moda de Gil Vicente, destacam-se Andrade, Moreira, João Brás e Pero Gil. De acordo com Mendes, o poderoso herói cômico é aquele cuja “[...] ação vem de baixo,

²⁷⁵ *Ilíada*, 22, 304-305. HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics: Companhia das Letras, 2013.

²⁷⁶ *Ilíada*, 1, 225-232. HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics: Companhia das Letras, 2013.

²⁷⁷ LORAUX, Nicole. *Maneiras trágicas de matar uma mulher*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988, p. 27.

²⁷⁸ CAMÕES, José. *Comédias de Simão Machado*. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2009, p. 106.

²⁷⁹ Cada uma das três irmãs que tecem o destino dos homens.

²⁸⁰ CAMÕES, José. *Comédias de Simão Machado*. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2009, p. 145.

²⁸¹ FRÈCHES, Claude-Henri. *Introdução ao teatro de Simão Machado*. Lisboa: O mundo do livro de Lisboa, 1971, p. 19.

tem como meta a pura e simples sobrevivência – manter-se na superfície”²⁸². Dessa forma, o baixo inerente ao cômico que é representado na peça de Machado coaduna a posição social (soldado de baixa patente) e ações consideradas ordinárias (ter medo e ter sono). Por isso, de acordo com o código de conduta do herói, são ações censuráveis.

Assim, em um dos raros momentos em que os caracteres altos/ baixos contracenam, quando o “verdadeiro amigo” Rau decide alertar o capitão sobre as intenções do rei Bandur, o nobre mouro se depara com os soldados de baixa patente Pero Gil e João Brás, lutando, porém contra o próprio sono:

João Brás: Ou Pero Gil, não durmais.
Pero Gil: João Brás dai ò demos o sono.
João Brás: Pero Gil vedes onde estais.
 Oh pesar não de meu dono
 Tende vós mão.
Pero Gil: não caiais.

Sai o Rau e diz:
 [...]

 Hola. Oís de la muralla?
 Hola, hola de la vela.
 O duerme la centinela
 o si no duerme oye y calla.
João Brás: como o sono me atropela
 Pero Gil olhai per vós.
Pero Gil: Nom há quem de dormir se farte.
Rau: Hola, hoís del baluarte?
João Brás: Parece que ouvi uma voz
 Cá me toou nesta parte.²⁸³

O trecho da cena transcrita acima evidencia uma estratégia cômica que explora as necessidades humanas. Se, nos poemas homéricos, a ascendência divina define a condição de herói, lembrá-lo excessivamente da sua humanidade seria a definição do não heroico, isto é, do anti-herói. Em seu famoso estudo sobre o riso, Bergson, conforme destacado por Mendes, assinala o empenho dos tragediógrafos em evitar que as personagens tomem consciência do corpo, pois “são os movimentos da alma que devem estar sob a luz, todo o desvio de atenção para o peso da matéria corre o risco de ‘infiltração cômica’”²⁸⁴. Nesse sentido, ao frustrar o horizonte de expectativa do que se espera de um herói, colocando em cena as necessidades físicas (como o sono) dos soldados de baixa patente, a comédia machadiana visa evocar a força persuasiva do riso, já que não se trata de um riso de cumplicidade, mas de um riso que olha com superioridade para os recrutas que colocam os desejos do corpo (dormir em serviço) acima dos deveres cívicos (ser uma sentinela sempre alerta).

²⁸² MENDES, Cleise Furtado. **A gargalhada de Ulisses**. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 62.

²⁸³ CAMÕES, José. **Comédias de Simão Machado**. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2009, p. 139-141.

²⁸⁴ MENDES, Cleise Furtado. **A gargalhada de Ulisses**. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 81.

Esse é, nesses termos, um riso que busca a correção daquilo que foge ao ideal heroico próprio do lusitano, cuja glória maior é ter se tornado a nação eleita por Deus para dilatar a lei da vida eterna no além-mar. Esse riso, portanto, deflagra o comportamento anti-heroico que fere ao código guerreiro do herói de forma intercalada com a seriedade dos assuntos tratados no argumento histórico/épico dessa guerra santa. De acordo com essa perspectiva, torna-se importante comentar, por fim, o episódio em que dois soldados portugueses (Pero Gil e João Brás) estão em estado de vigia, no que entendemos ser uma espécie de guarita que guarda a entrada de Diu e, neste momento, chegam mais dois soldados portugueses (Moreira e Andrade) com intuito de criar uma situação jocosa e, por consequência, despertar o riso da audiência, fingindo ser mouro, isto é, ser gente inimiga por meio do falar espanhol:

Pero Gil: Isto é mouro.

João Brás: Vedes? Lhe tancho um pilouro
Por metade dos ilhais.

Pero Gil: Estai, nom acerte d'ouvir.

João Brás: Dos são eles, sirvos praz.

Andrade: Havemo nos de fingir
Mouros pera um pouco rir.
Com Pero Gil e João Brás.

Moreira: pois haja ter olho esperto
Que nos nam tirem.

Andrade: Por cierto
Que se hallo algún lusitano
Que le há de ser con mi mano
Y mi daga el pecho aberto.

[...]

Moreira: Muera si es português.
Diga quién es, hable pues
o le darán muerte cruda.

João Brás: Sou ùa pessoa muda.
Quem me dera asas nos pés.

Moreira: Sois moros o sois cristianos?

João Brás: Qual mais quiser sua mercea.

Andrade: Ah Mamed, si tenéis manos
en que estáis parado? Ea
mueran pues son lusitanos.

João Brás: Da parte din rei vos requeiro
Mameis que vós nos deixeis
ir a confessar primeiro.

Moreira: Dad las armas que traéis
vos y vuestro companero.

João Brás: Eis aqui o meu alcambuz.

Pero Gil: Ei-lo meu.

Andrade: Venga la espada
de sangre mora manchada.

João Brás: Dipois que a meu lado a pus
inda a eu nom vi arrancada.

Nunca mouro acoitelei.

Moreira: Eso veremos ahora.
João Brás: Já digo que desn'a hora
 que ao lombo a pousei
 da bainha a nom vi fora.
Pero Gil: Pois esta minha, abofé
 que nom sei de que cor é
 trago-a com bem de trabalho
 posta aqui como espantalho
 sem lhe pousar mão nem pé.²⁸⁵

Nessa cena em que os soldados Pereira e Moreira se fingem de mouros para pregar uma peça em Pero Gil e João Brás, o baixo cômico opera em atitudes anti-heroicas que contestam a exigência da coragem como qualidade heroica por excelência. Além de contestar a necessidade da “bela morte”, deixa evidente que o valor da vida é considerado superior a qualquer tipo de honra ou até mesmo da glória imorredoura. Sendo o cômico uma deformidade, para alcançar o riso, é preciso colocar em cena o contrário do valor guerreiro dos portugueses: a covardia. Justifica-se, assim, o anti-heroísmo dos soldados de baixa patente não só pelo viés do alívio cômico para seriedade de um drama histórico, mas sobretudo pela pedagogia social amplamente utilizada pela cronística com intuito de denunciar os vícios e exaltar as virtudes.

No entanto, o fato sobressalente é que, as características do riso encontram na língua o seu lugar de ser. Isso acontece porque a língua é responsável por provocar, nesta obra machadiana, a tensão entre o sentimento de pertence ao reconhecer, na língua portuguesa, os seus pares (aqueles que falam português) e, por isso, dignos de amizades, e o sentimento de ojeriza ao reconhecer, na língua espanhola, o ser inimigo (os mouros) e, portanto, desmerecedor de confiança. Embora, em Portugal de Quinhentos, o bilinguismo seja uma realidade e o espanhol possa ser muitas vezes elegido pelos seus fins pragmáticos, facilitando, assim, a difusão dos escritos, há também, por meio da linguagem, a própria prática dramática de caracterização do “Outro”, estrangeiro na fé e no reino. Nesse sentido, acreditamos que, de acordo com Andrea Doré, Simão Machado “pode muito bem ter lançado uma provocação aos espanhóis” no momento em que Portugal estava sob a dominação espanhola, pois:

Machado adotou um tema caro aos portugueses ligado ao Ultramar para discutir também o que ocorria na península. Optou talvez pelo evento mais marcante do ponto de vista militar ocorrido na Índia portuguesa quinhentista, inúmeras vezes citado, que se traduziu para os homens da época como prova da superioridade portuguesa, seja frente aos gregos e romanos, como quiseram os poetas, seja frente aos mouros, inimigos ancestrais de Portugal. O autor desejava, então, que essa superioridade se manifestasse também em relação aos homens de língua castelhana e

²⁸⁵ CAMÕES, José. **Comédias de Simão Machado**. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2009, p. 91-92.

projetava, nos diálogos entre os inimigos na Índia, o desfecho para o cerco sofrido pelos portugueses em sua própria terra.²⁸⁶

De acordo com Doré, essa provocação aos espanhóis foi feita de forma conciliadora e atenuante em virtude do gênero cômico escolhido por Simão Machado. Em contrapartida, consideramos que, sendo a comédia “um gênero muito amado (embora mal falado pelos teóricos e críticos mais solenes)”²⁸⁷, o argumento histórico/épico, tencionando ficção e história, nos limites da comédia, não apenas contribui para resgatar uma identidade heroica atribuída à nação portuguesa, mas também se torna partícipe dessa tentativa de resgate quando, com a força renovadora da comédia, faz com que a história aconteça de novo, diante dos olhos e dos ouvidos, todas as vezes em que a peça é representada.

À GUIA DE CONCLUSÃO

Ao longo desta dissertação, sustentamos que, nos moldes do gênero comédia, Simão Machado conseguiu representar a resistência heroica dos portugueses no cerco de Diu nos mesmos termos moralizantes dos operadores discursivos historiográficos e épicos em um momento desfavorável para Portugal, já que a peça foi provavelmente criada na segunda metade do século XVI e impressa em 1601, período em que a península ibérica era governada pela Coroa espanhola. Ao reviver as ações sábias e prudentes de Manuel Sousa, Nuno da Cunha e Antônio da Silveira no “aqui e agora” intrínseco à arte dramática, a comédia machadiana permite, aos barões assinalados lusitanos, recuperar e ampliar a sua imagem sublimada e heroicizada de antanho.

Nesse sentido, a leitura que Simão Machado faz dos documentos historiográficos que trataram do período da expansão ultramarina aponta para uma necessidade de entrelaçar as noções de verdade e reputação, corroborando, desse modo, para uma determinada visão da História. Essa visão pretende reconstruir, com fins pedagógicos e políticos, a imagem então abalada pela crise de sucessão desencadeada com a morte de D. Sebastião, na batalha de Alcácer-Quibir. Ao valorizar esses dois aspectos especialmente importantes para Portugal dos Filipes – verdade e reputação –, a *Comédia de Diu* fortalece uma prática discursiva que buscou reafirmar a legitimação do poder português com a disseminação de textos dos mais variados gêneros.

²⁸⁶ DORÉ, Andréa. **Sitiados:** os cercos às fortalezas portuguesas na Índia (1498-1622). São Paulo: Alameda, 2010, p. 281-282.

²⁸⁷ PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia:** construção do personagem. São Paulo: Ática, 1989, p. 43.

Nesta pesquisa, foi de fundamental importância contextualizar não só o evento histórico que nomeia a obra de Simão Machado, mas também o contexto que propiciou um *boom* de produções literárias a respeito desse ambivalente momento histórico que reúne, ao mesmo tempo, na sociedade portuguesa de quinhentos, concepções medievais e renascentistas. Levando em consideração essa ambivalência inerente ao século XVI, buscamos apresentar a figura do herói delineada na *Comédia de Diu* a partir da revisitação de tradições diversas desde as clássicas, com os poemas homéricos, até a longa tradição dos Espelhos de príncipe, da qual Maquiavel se configura como apenas um dos vários representantes.

No entanto, é importante observar que, dentre os vários registros historiográficos à disposição, escolhemos ler mais detidamente o relato do fidalgo português Lopo de Sousa Coutinho com intuito de refletir sobre a relação entre ficção e história por dois motivos primordiais: o primeiro diz respeito ao próprio uso direto dessa fonte por parte de Simão Machado, e o segundo motivo se justifica por se tratar de um gênero pouco estudado no contexto da literatura de expansão. No que tange ao segundo motivo, vale lembrar que, de acordo com Doré, os chamados relatos de sucesso compõem uma literatura vulgar, “que se entenderia como uma ‘historiografia da experiência’, porque não foi feito por homens de gabinetes”²⁸⁸. Na perspectiva de Doré, essa historiografia baseada no testemunho ocular pode ser definida nos mesmos termos que João Rocha Pinto define os relatos de viagem – como uma “corrente de cultura experientalista subalterna”:

Subalterna [...] porque é realizada por homens de outros ofícios, especialmente militares, e não por homens de letras, humanistas, cronistas, historiadores, diplomatas. Os autores de relatos de vitórias não demonstram ter lido os textos clássicos, e muito raramente citam os cronistas a eles contemporâneos, mas oferecem como fator legitimador um elemento de grande importância para os homens de seu tempo, admiradores da Antiguidade: a experiência que os fazia superior aos antigos.²⁸⁹

Nesse contexto, amparado por essa “historiografia da experiência” expressa no relato de Coutinho, é notório que, enquanto homem de gabinete, Simão Machado produz novos sentidos para o episódio do Cerco de Diu ao se apropriar da autoridade do testemunho

²⁸⁸ DORÉ, Andrea. Relações de sucessos como elementos da cultura da vitória na restauração portuguesa. **TALIA DIXIT**, v. 6, p. 121-137, 2011. Disponível em: <http://dehesa.unex.es/bitstream/handle/10662/1054/1886-9440_6_121.pdf?sequence=1>. Acesso em: 7 out. 2015.

²⁸⁹ DORÉ, Andrea. Relações de sucessos como elementos da cultura da vitória na restauração portuguesa. **TALIA DIXIT**, v. 6, p. 121-137, 2011. Disponível em: <http://dehesa.unex.es/bitstream/handle/10662/1054/1886-9440_6_121.pdf?sequence=1>. Acesso em: 7 out. 2015.

frequentemente reivindicada no decorrer desse relato para tratar de uma matéria histórica sobre a qual só teve acesso a partir de crônicas e de outros relatos semelhantes ao de Coutinho. Em virtude disso, além das implicações na relação entre ficção e história, outro aspecto que se fez constante em nosso estudo foi o problema de gênero, pois buscamos entender com quais propósitos Simão Machado lançou mão do argumento histórico-épico para compor a sua dramaturgia dentro dos limites da comédia.

Ao pensar nesses limites de gênero, deparamo-nos com as estratégias utilizadas pelo dramaturgo para conciliar a comicidade com as características épicas que marcam o seu teatro. Assim, de um lado, a representação das figuras altas (os heróis nacionais) é envolvida pelos recursos épicos que também aparecem na historiografia como a amplificação, hipérbole e elevação das qualidades morais dos oponentes que, ao serem derrotados pelos portugueses, elevam ainda mais o valor da nação lusitana. De outro lado, as cenas em que as personagens de baixa patente aparecem se transformam no lugar reservado para a existência do riso, pois, na *Comédia de Diu*, a comicidade só é alcançada por meio da deformação dos costumes empreendida pelas personagens baixas na escala militar e social ou pela patética figura do rei inimigo cuja imprudência é realçada em vários momentos da peça.

Ao usar de forma deturpada os signos do código de herói, o que entendemos como marca de anti-heroísmo, os soldados de baixa patente são caracterizados de forma cômica a fim de provocar, na audiência, o riso de superioridade, que visa corrigir os vícios. Desse modo, Simão Machado contribui com a pedagogia social de ordem cívica-moral ao expor ao ridículo quem pratica os desvios das normas instituídas. Quer sejam as normas de condutas do herói cristão, quer sejam os preceitos da arte de bem governar, as normas estabelecidas na sociedade quinhentista são evocadas, na peça machadiana, pela força renovadora do cômico quando os personagens em cena rompem com o horizonte de expectativa da audiência, conforme o contexto social, político e cultural à época de sua representação.

Embora sejam flutuantes as certezas sobre as prováveis datas de representação da *Comédia de Diu*, já que, segundo Teófilo Braga, a dramaturgia machadiana é irrepresentável, entendemos que todo texto dramático nasce com o propósito de ser encenado. Nesse sentido, pensar na encenação do drama épico de Simão Machado é vislumbrar um teatro de grande espetáculo em múltiplos sentidos, ou seja, para utilizar as palavras de Osório Mateus, “um teatro onde resíduos do auto vicentino coabitam com o teatro de Espanha seu contemporâneo (Lope) e com a tragicomédia neolatina jesuítica²⁹⁰. Nessa mescla de elementos que compõem

²⁹⁰ MATEUS, Osório. Recensões, notas e comentários. In: _____. **De teatro e outras escritas**. Lisboa: Quimera, 2003, p. 297.

a história da literatura dramática portuguesa, a *Comédia de Diu* merece destaque por apresentar, na sua economia narrativa, a temática da presença portuguesa na Índia até então pouco estudada na dramaturgia quinhentista.

Para Osório Mateus, a história da literatura dramática portuguesa é lacunar, “composta de esquemas feitos, incriticamente aceites e transmitidos de ‘estudo’ em ‘estudo’, de citação em citação, de manual em manual”²⁹¹. Sob a perspectiva de Mateus, dessas lacunas, podemos então dividir duas sortes de vítimas: as vítimas *nomeadas* e as vítimas *ignoradas*. Nesse sentido, alinhamos o nosso ponto de vista com a visão de Mateus de que Simão Machado pertence ao primeiro grupo de vítimas (as nomeadas).

Com a passagem do tempo, o nome de Simão Machado não foi esquecido, pois circula pelas diversas histórias da literatura, do teatro etc. Entretanto, Frêches argumenta que “Simão Machado é um pioneiro cuja importância ainda não foi assaz compreendida nem comentada”²⁹², a despeito da natureza inovadora do seu teatro que se deixa penetrar por diversas influências, produzindo, a partir da assimilação, a renovação. Na maioria das vezes, seu nome é apenas lembrado como um mero continuador de Gil Vicente, pertencente à *Escola Vicentina*, o que nos levou a repetir, ao longo da realização desta dissertação, dada a carência de dados sobre o teatro machadiano, o questionamento feito por Osório Mateus: “mas quem, de facto, o leu?”²⁹³.

A resposta para essa pergunta, encontramos na quintilha presente na dramaturgia do próprio Simão Machado, que, além de parecer reivindicar a busca de um novo olhar sobre a história, também propõe um convite a novas leituras.

Enfim que por natureza
e costolação do clima
esta nação portuguesa
o nada estrangeiro estima
o muito dos seus despreza.²⁹⁴

²⁹¹ MATEUS, Osório. Recensões, notas e comentários. In: _____. **De teatro e outras escritas**. Lisboa: Quimera, 2003, p. 296.

²⁹² FRÊCHES, Claude-Henri. **Introdução ao teatro de Simão Machado**. Lisboa: O mundo do livro de Lisboa, 1971, p. 32.

²⁹³ MATEUS, Osório. Recensões, notas e comentários. In: _____. **De teatro e outras escritas**. Lisboa: Quimera, 2003, p. 296.

²⁹⁴ CAMÕES, José. **Comédias de Simão Machado**. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2009, p. 362.

REFERÊNCIAS

Fontes historiográficas e literárias

ANDRADE, Carlos Drummond. Hoje não escrevo. In: _____. **O poder ultrajovem**. Rio de Janeiro: Record, 1998. p. 124-125.

ANDRADE, Francisco de. **História do Cerco de Diu**. [1890]. Disponível em: <<http://archive.org/stream/obras00andrgoog#page/n15/mode/2up>>. Acesso em: 10 out. 2017.

CAMÕES, José. **Comédias de Simão Machado**. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2009.

CAMÕES, Luís Vaz de. **Os Lusíadas**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2009.

CAMÕES, Luís de. Auto de Filodemo. 1587. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/autores>>. Acesso em: 24 ago. 2015.

CHIADO, Antônio Ribeiro. Auto da natural invenção. [16--?]. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/autores>>. Acesso em: 23 ago. 2016.

CICERON. **El orador**. Traducción de Eustaquio Sánchez Salor. Madrid: Alianza Editorial S. A., 2004.

CORREIA, Gaspar. **Lendas da Índia**. Lisboa : Typographia da Academia Real das Sciencias, 1858-1866. 8 v. Disponível em: <<http://purl.pt/12121>>. Acesso em: 15 mar. 2016.

COUTINHO, Lopo de Sousa. Livro primeiro do cerco que os turcos puseram a fortaliza de Diu. In: MACHADO, Diogo Barbosa (Coord.). **Notícia de cercos heroicamente sustentados pelos portugueses nas quatro partes do mundo**. Coimbra: [S.n.], 1561. t. 1, livro I, Cap. 3.

COUTINHO, Lopo de Sousa. **O pimeiro Cerco de Diu**. [1538]. Disponível em: <<http://archive.org/stream/obras00andrgoog#page/n15/mode/2up>>. Acesso em: 10 out. 2017.

COUTINHO, Lopo de Sousa. **Liuro primeyro [-segundo] do cerco de Diu que os Turcos poseram à fortaleza de Diu**. Coymbra: [S.n.], 1556. Disponível em: <http://purl.pt/14563/4/323707_PDF/323707_PDF_24-C-R0150/323707_0000_rosto-84v_t24-C-R0150.pdf>. Acesso em: 10 out. 2014.

_____. **O Primeiro Cerco de Diu**. Apresentação de Luís de Albuquerque. Lisboa: Alfa, 1989.

COUTO, Diogo do. **O soldado prático**. Texto restituído, pref. e notas M. Rodrigues Lapa. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1937. 251 p. (Clássicos Sá da Costa). Disponível em: <http://purl.pt/29284/4/hg-15827-v_PDF/hg-15827-v_PDF_24-C-R0150/hg-15827-v_0000_capa-capa_t24-C-R0150.pdf>. Acesso em: 23 abr. 2016.

HESÍODO. **Teogonia/Trabalhos e Dias**. Lisboa: Imprensa Nacional, 2005.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics: Companhia das Letras, 2011.

_____. **Iliada**. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics: Companhia das Letras, 2013.

LOPES, Fernão. **Chronica de El-Rei D. João I**. Lisboa: Escriptorio, 1897-1898. 7 v. (Bibliotheca de clássicos portugueses). Disponível em: <<http://purl.pt/416/4/>>. Acesso em: 6 out 2017.

LUDOVICO, Aoristo. **Orlando Furioso**. Introd., trad. e notas de Pedro Garcez Ghirardi. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

MAQUIAVEL, Nicolau. **O príncipe**. Tradução de Maria Júlia Goldwasser. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MIRANDA, Sá de. Vilhalpandos. **Projeto Vercial**, 2000. Disponível em: <https://www.ipn.pt/literatura>. Acesso em: Acesso em: 7 out. 2015.

NAHARRO, Bartolomé de Torres. **Propalladia**. Sevilla: casa de Andrés de Burgos, 1517.

REAL, Jerónimo Corte. **Sucesso do Segundo Cerco de Diu, estando D. João de Mascarenhas por capitão da fortaleza**. [1574]. Disponível em: <<http://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=3908673>>. Acesso em: 17 set 2017.

ROSA, João Guimarães. Aletria e Hermenêutica. In: _____. **Tutaméia: terceiras estórias**. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

SÁ DE MIRANDA, Francisco. **Comédia dos estrangeiros**. [1481-1558]. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/autores>>. Acesso em: 24 ago. 2015.

_____. **Comédia dos Vilhalpandos**. [1560]. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/autores>>. Acesso em: 24 ago. 2015.

SAMÓSATA, Luciano de. Como se deve escrever a história. In: _____. **Luciano [V]**. Tradução de Custódio Magueijo. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

SARAMAGO, José. **A viagem do elefante**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **História do cerco de Lisboa**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2013.

VEGA, Lope de. **Arte nuevo de hacer comedias en este tempo**. [S.l.]: Biblioteca Virtual Universal, 2003. Disponível em: <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/89363.pdf>>. Acesso em: 24 ago. 2015. (1609)

VICENTE, Gil. **As obras de Gil Vicente**. Direção científica de José Camões. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002. 5 v.

_____. Auto da Barca do Inferno. In: CENTRO de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Século XVI - Base de dados textuais. c2010. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/obras>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

_____. Farsa de Inês Pereira. In: CENTRO de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Século XVI - Base de dados textuais. c2010. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/obras>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

_____. Auto da Índia. In: CENTRO de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Século XVI - Base de dados textuais. c2010. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/obras>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

_____. Auto da Fama. In: CENTRO de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Século XVI - Base de dados textuais. c2010. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/obras>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

_____. Auto Pastoril Português. In: CENTRO de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Século XVI - Base de dados textuais. c2010. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/obras>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

_____. Tragicomédia da Exortação da Guerra. In: CENTRO de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Século XVI - Base de dados textuais. c2010. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/obras>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

_____. Tragicomédia de Dom Duardos. In: CENTRO de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Século XVI - Base de dados textuais. c2010. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/obras>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

VIRGÍLIO. **Eneida**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora 34, 2016.

Livros, artigos e outras fontes

ADICHIE, Chimamanda. **O perigo da história única**. 2009. Disponível em: <www.ted.com/talks/chimamanda>. Acesso em :30 jun. 2015.

ALMEIDA, Anita Correia Lima de. **Inconfidência no Império**: Goa de 1787 e Rio de Janeiro de 1794. 2001. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

ALVES, Hélio J. S. Épica na literatura portuguesa do século XVI. In: SILVA, Vítor Aguiar e. **Dicionário de Luís de Camões**. São Paulo: Leya, 2011. p. 345-353.

_____. Epopeia e o poema cavalheiresco no renascimento. In: SILVA, Vítor Aguiar e. **Dicionário de Luís de Camões**. São Paulo: Leya, 2011. p. 358-362.

_____. **Lisboa, ¿nueva Roma? El modelo romano en los orígenes de la épica culta portuguesa**, 2015. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/e-spania/24597>>. Acesso em: 17 dez. 2017

AMADO, Teresa. **Fernão Lopes contador de história**: sobre a Crónica de D. João I. Lisboa: Estampa, 1991.

AMARAL, Maria João Pais do. A comédia vicentina - marcas de gênero. In: BRILHANTE, Maria João et al. **Actas do Congresso Internacional Gil Vicente 500 anos depois**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003. p. 225-239.

AMARAL, Ronaldo. **Santos imaginários, santos reais**: a literatura hagiográfica como fonte histórica. São Paulo: Intermeios, 2013.

ANDRÉ, Carlos Ascenso. Eneida e Os Lusíadas. In: SILVA, Vítor Aguiar e. **Dicionário de Luís de Camões**. São Paulo: Leya, 2011. p.337-341.

ANTI-HERÓI. Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2013.

AVELAR, Ana Paula. Da afirmação do poder nalguns textos da expansão portuguesa: A escrita e sua difusão como processo de legitimação. **Discursos, língua, cultura e sociedade**, p. 145-156, abr. 2000. Disponível em: <<http://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/4250/1/Ana%20Paula%20Avelar.pdf>>. Acesso em: 13 abr. 2015.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. De Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

_____. **A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC, 2013.

BARBOSA, Duarte. **O livro de Duarte Barbosa**. Edição crítica e anotada por Maria Augusta Veiga e Sousa. Lisboa: IICT, 1996, vol. I.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. **Obras escolhidas**: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

BERGSON, Henri. **O riso**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987,

BERNARDES, José Augusto Cardoso. Renascimento. In: SILVA, Vítor Aguiar e. **Dicionário de Luís de Camões**. São Paulo: Leya, 2011, p.839-841.

BRAGA, Teófilo. **História do Theatro Portuguez**: vida de Gil Vicente e sua escola. Porto: Imprensa Portugueza- Editora, 1870.

_____. **História da Literatura Portuguesa**: escola de Gil Vicente. Porto, Livraria Chardron, 1898.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. **Antiga Musa**: Arqueologia da ficção. Belo Horizonte: Relicário, 2015.

BITHENCOURT, Francisco. A administração da Coroa. In: BETHENCOURT, Francisco; CHAUDURI, Kirti (Dir.). **História da Expansão Portuguesa**. Lisboa: Círculo de Leitores, 1998. v. 1, p. 387-412.

_____. O Estado da Índia. In: BETHENCOURT, Francisco; CHAUDURI, Kirti (Dir.). **História da Expansão Portuguesa**. Lisboa: Temas e debates 1998. v. 2, p. 284-314.

BUESCU, Ana Isabel. **Na Corte dos Reis de Portugal**: saberes ritos e memórias. Lisboa: Edições Colibri, 2011.

BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In: BURKE, Peter (Org.). **A escrita da História**: novas perspectivas. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Ed. UNESP, 1992. p. 7-37.

_____. **Cultura Popular na Idade Moderna**: Europa, 1500-1800. 2. ed. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia da Letras, 1995.

CIDADE, Hernani. **A literatura portuguesa e a expansão ultramarina**. Coimbra: Armênio Armado Ed., 1963. v. 1.

CIRURGIÃO. António. **Novas leituras de clássicos portugueses**. Lisboa: Edições Colibri, 1997.

COELHO, Antônio Borges. Os argonautas portugueses e o seu velo de ouro (séculos XV-XVI). In: TENGARRINHA, José (Org.). **História de Portugal**. Bauru: EdUSC, 2000, p.57-75.

COMPAGNON, Antoine. A história. In: _____. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p.195-224.

CRUZ, Duarte Ivo. O teatro post-vicentino. In: _____. **Introdução à história do teatro português**. Lisboa: Guimarães editores, 1983. p. 43-47.

_____. **História do Teatro Português**. Lisboa: Editorial Verbo, 2001.

_____. **O essencial sobre o tema da Índia no teatro português**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2012.

DORÉ, Andréa. **Sitiados**: os cercos às fortalezas portuguesas na Índia (1498-1622). São Paulo: Alameda, 2010.

_____. **Os cercos às fortalezas de Diu e a epopeia portuguesa.** [20--]. Disponível em: <http://www.geocities.ws/ail_br/oscercosfortaleza.htm#>. Acesso em: 24 set. 2015.

_____. Relações de sucessos como elementos da cultura da vitória na restauração portuguesa. **TALIA DIXIT**, v. 6, p. 121-137, 2011. Disponível em: <http://dehesa.unex.es/bitstream/handle/10662/1054/1886-9440_6_121.pdf?sequence=1>. Acesso em: 7 out. 2015.

DOVER, J. K. **Greek popular morality: in the time of Plato and Aristóteles.** Oxford: Basil Blackwell, 1974.

ELIOT, Thomas Stearns. **Ensaio.** São Paulo: Art Editora, 1989.

FRANÇA, Susani. A dimensão narrativa das crônicas de Fernão Lopes. **MÉTIS: história & cultura**, v. 2, n. 4, p. 167-178, jul./dez. 2003. Disponível em: <http://ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/viewFile/1132/774>. Acesso em: 6 out. 2017.

FRÈCHES, Claude-Henri. **Introdução ao teatro de Simão Machado.** Lisboa: O mundo do livro de Lisboa, 1971.

FORD, Andrew. Epic as a genre. In: MORRIS, Ian; POWELL, Barry B. (Ed). **A new companion to Homer.** New York: Brill, 1997. p. 146-173.

GARAY, René P. Gil Vicent's concept and structure of comedy: the Comedia del Viudo. In: BRILHANTE, Maria João et al. **Actas do Congresso Internacional Gil Vicente 500 anos depois.** Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2003. p. 323-337.

GIANEZ, Bruno. **Fernão Lopes (C. 1380/90-1459†): crônica e história em Portugal (séc. XIV E XV).** 2009. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009. Disponível em: < <http://www.historia.uff.br/stricto/td/1289.pdf> >. Acesso em: 23 ago. 2017.

GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GUENÉE, Bernard. **Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval.** Paris: Aubier Montaigne, 1980.

GUYARD, Marius-François. Objeto e método da literatura comparada. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada: textos fundadores.** Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 26-43.

HANSEN, João Adolfo. Introdução: notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan. **Épicos.** São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial, 2008. p. 17-91. (Multiclássicos).

_____. Agudezas seiscentistas. **Floema: caderno de teoria e História literária, Vitória da Conquista**, ano 2, n. 2, p. 15-84, out. 2006.

JESUS, Roger Lee Pessoa de. **O segundo cerco de Diu (1946)**: estudo de história política e militar. 2012. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Coimbra, Coimbra, 2012. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10316/23234>>. Acesso em: 13 set. 2015.

KANTOROWICZ, Ernst H. **Os dois corpos do rei**: um estudo sobre Teologia política medieval. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **Trilogia do controle**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

LORAUX, Nicole. **Maneiras trágicas de matar uma mulher**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

MARTINS, Sérgio Rafael Esteves. **Cantar alto, dizer maior**: heroicidade épica n'Os Lusíadas e na Bhagavad-Guitá. 2016. 93 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparatistas) – Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Lisboa, 2016. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10451/25084>>. Acesso em: 10 dez. 2017.

MATEUS, Osório. Recensões, notas e comentários. In: _____. **De teatro e outras escritas**. Lisboa: Quimera, 2003, p. 296-306.

MENDES, Cleise Furtado. **A gargalhada de Ulisses**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MENDES, Margarida Vieira. Gil Vicente: o gênio e os gêneros. In: SARAIVA, Antonio Jose. **Estudos portugueses**: homenagem a António José Saraiva. Lisboa: ICALP-Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1990, p. 327-334.

MICHELAN, Kátia. **Um rei em três versões**: a construção da história de D. Afonso Henriques pelos cronistas medievais portugueses. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

MIGNOLO, Walter D. El metatexto historiográfico e la historiografía indiana. **MLN**, v. 96, n. 2, p. 358-402, mar. 1981.

_____. **The Darker Side of Renaissance**: Literacy, Territoriality, Colonization. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.

_____. **Histórias Locais/ Projetos Globais**: colonialidades, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MOISÉS, Massaud. Humanismo: (1418-1527). In: _____. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 1994. p. 39-57.

MOMIGLIANO, Arnaldo. **As raízes clássicas da historiografia moderna**. Tradução de Maria Beatriz Borba Florenzo. Bauru: Edusc, 2004.

MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. Os leais e prudentes conselhos de El-Rei D. Duarte. In: MONGELLI, Lênia Márcia. **A literatura doutrinária na Corte de Avis**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 245-305.

_____. A estrutura processional e o teatro de Gil Vicente. **Camoniana**,

São Paulo, v. 13, 2003.

_____. O teatro vicentino e a literatura especular. In: BRILHANTE, Maria João et al. **Actas do Congresso Internacional Gil Vicente 500 anos depois**. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2003. p. 127-139.

_____. Quem viu sempre um estado deleitoso? Ficção e história n'Os Lusíadas. **Revista Camoniana**, Bauru, v. 18, p. 107-123, 2005a.

_____. Espelho de conselheiros: um possível gênero da literatura política ibérica. **Floema**, ano 1, n. 2, p. 101-134, dez. 2005b. Disponível em: <http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/viewFile/64/68>. Acesso em: 13 set. 2015.

_____. Nun'Alvares Pereira, ... Em quem se encerra todo o valor: Ainda sobre a história n'Os Lusíadas. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRAPLIP, 22., 2009, [S.l.]. **Anais...** [S.l.: S.n.], 2009. p. 612-624. Disponível em: <<http://www.abraplip.org.br/wp-content/uploads/2015/01/Anais-XXII-Congresso-2009.pdf>>. Acesso em: 23 ago. 2015.

_____. **Cenas Corteses**. Feira de Santana: UEFS, 2008.

MURRAY, Penelope. Poetic Inspiration in Early Greece. **The journal of hellenic studies**, v. 101 pp. 87-100, 1981.

NAGY, Gregory. The epic hero. In: FOLEY, J. M. **Companion to ancient epic**. Australia: Blackwell, 2005.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**. São Paulo: EDUSP, 1998.

PALLOTTINI, Renata. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Ática, 1988.

_____. **Dramaturgia: construção do personagem**. São Paulo: Ática, 1989.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

PEREIRA, Maria Helena Rocha. **O conceito de poesia na Grécia Arcaica**. Coimbra: Humanitas, 1962. v. 13-14.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Contribuições da literatura e da história para a construção do cidadão: a abordagem da identidade nacional. In: LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra Jatahy (Org.). **Discurso histórico e narrativa literária**. São Paulo: Editora da Unicamp, 1998. p. 17-40.

PICCHIO, Lucciana Stegagno. **História do Teatro Português**. Lisboa: Portugaláia, 1965.

_____. "A literatura de viagens e o diálogo ítalo-português. Postilas a um colóquio". **Mare Liberum**, n. 2, p. 89-95, 1991.

PINEDA GONZÁLEZ, Victoria. La preceptiva historiográfica renacentista y la retórica de los discursos: antología de textos. **TALIA DIXIT-II**, p. 95-219, 2007. Disponível em: <<http://dehesa.unex.es/handle/10662/1223>>. Acesso em: 20 out. 2017.

PINTO, Rocha Pinto. A viagem. Memória e Espaço. **Cadernos da Revista História Econômica e Social**, Lisboa, p. 11-12, 1989.

PLAGNARD, Aude. **Fortuna de Jerónimo Corte-Real en España**: la traducción del Segundo cerco de Diu por Pedro de Padilla. Disponível em: <http://journals.openedition.org/criticon/524>. Acesso em: 10 dez 2017.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antônio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva: 2014.

REBELLO, Luiz F. **História do Teatro Português**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1967.

_____. **O Primitivo Teatro Português**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa: Biblioteca Breve, 1984.

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

RODRÍGUEZ, José Javier Rodríguez. Introdução. In: CAMÕES, José. **Comédias de Simão Machado**. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2009. p. 7-71.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral 1880-1980**. Tradução de Yan Michalsky. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

_____. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

ROMILLY, Jaqueline de. **Homero**: introdução aos poemas homéricos. Lisboa: edições 70, 2001.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SAMPAIO, Albino Forjaz de (Dir.). **História da Literatura Portuguesa Ilustrada**. Paris: Aillud; Lisboa: Bertrand, 1930. v. 2.

SARAIVA, António José. **Gil Vicente e o fim do teatro medieval**. 2. ed. Lisboa: Gradiva, 1981.

_____. **A épica medieval portuguesa**. Amadora: Biblioteca Breve – Instituto de Cultura Portuguesa, 1991.

SEQUEIRA, Gustavo de Matos. Os continuadores de Gil Vicente. In: SAMPAIO, Albino Forjaz de (Dir.). **História da Literatura portuguesa ilustrada**. Paris: Aillud; Lisboa: Bertrand, 1930. p. 97-118.

SILVA, Fernando Machado. Presentacion de um mostruo renascentista: Viejo Mouro. Disponível em: <http://www.studiosaurea.com/articulo.php?id=79>. Acesso em: 20 de out 2015.

SILVA, Luís de Oliveira. Épica e império. In: SILVA, Vítor Aguiar e. **Dicionário de Luís de Camões**. São Paulo: Leya, 2011. p. 341-345.

SILVA, Martim Reyes da Costa. **Densidade semântica e jogos de linguagem nos fragmentos de Heráclito de Éfeso**. 2013. 111 f. Mestrado (Dissertação) – Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-97ZL9F/disserta__o_vers_o_final_biblioteca_her_clito_jogos_de_lingu.pdf?sequence=1>. Acesso em: 20 maio 2015.

SÜSSEKIND, Flora. Fernão Lopes: literatura, mas com certidão de verdade. **Revista Colóquio-Letras**: Ensaio, n. 81, p. 5-15, set. 1984.

TAVARES, Célia Cristina da Silva. **Jesuítas e inquisidores em Goa: a cristandade insular (1540-1682)**. Lisboa: Editora Roma, 2004.

TEIXEIRA, Felipe Charbel. **Timoneiros: retórica, prudência e história em Maquiavel e Guicciardini**. 2008. 240 f. Tese (Doutorado em História) – Departamento em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=112234>. Acesso em: 13 abr. 2015.

TEIXEIRA, Ivan. O Uruguai: Diatribe contra o Regicídio e contra a Monarquemaquia. In: _____ (Org.). **Multiclássicos Épicos**. São Paulo: Edusp, 2008. p. 159-250.

TEXTE, Joseph. Os estudos de literatura comparada no estrangeiro e na França. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 97-107.

VASCONCELLOS, Carolina Michaelis de. **Autos portugueses de Gil Vicente y de La Escuela vicentina**. Madrid, 1922. Disponível em: <http://purl.pt/1360/4/1-12581-v_PDF/1-12581-v_PDF_01-B-R0150/1-12581-v_0000_capa-cap_a_t01-B-R0150.pdf>. Acesso em: 15 set. 2014.

VERNANT, J.-P. A bela morte e o cadáver ultrajado. **Discurso**: revista do Departamento de Filosofia da FFLCH/USP, São Paulo, n. 9, p. 31-62, 1970.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. São Paulo: EDUSP, 1994.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a “literatura” medieval**. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.