

30 de Mar a 15 de Mai 2011

SALA ESTÚDIO

4.ª a 6.ª 11h Sáb. e Dom. 16h15

FICHA ARTÍSTICA

a partir do texto de **D. FRANCISCO MANUEL DE MELO**

encenação **JOÃO PEDRO VAZ**

com a colaboração de **ANA LÚCIA FIGUEIREDO** e **TÂNIA GONÇALVES PEREIRA**

apoio à pesquisa **MARIA JOÃO BRILHANTE**

cenografia **JOANA VILLAVERDE**

figurinos **a partir dos figurinos de OCTÁVIO CLÉRIGO para O Fidalgo Aprendiz de 1988 e outras peças do espólio do TNDM II**

movimento **MARTA SILVA**

desenho de luz **NUNO MEIRA**

com **AFONSO SANTOS, CARLOS MALVAREZ, CRISTA ALFAIATE, GONÇALO FONSECA, MÓNICA TAVARES, PAULA MORA, VALDEMAR SANTOS**

co-produção **TNDM II** e **COMÉDIAS DO MINHO**

M/12

As sessões de 4.ª a 6.ª são preferencialmente direccionadas ao universo escolar, pelo que estão sujeitas a marcação antecipada.

SINOPSE

Auto, farsa ou comédia de tipo burlesco, “O Fidalgo Aprendiz” é uma peça de teatro da autoria de D. Francisco Manuel de Melo, publicada pela primeira vez em 1665. Escrita na prisão, esta é uma obra dramática cheia de personalidades e bem portuguesa, uma farsa como o “Bourgeois Gentilhomme”, com as mesmas fontes italianas. Nela se faz a crítica ao fidalgo pelintra, seguindo a tradição vicentina do *Ridendo castigat mores*.

Aprender a dançar sem música, esgrimir sem espada, declamar sem poesia... Eis as lições para a instrução tardia de um nobre provinciano que procura deslumbrar as damas e a cidade. E, à força de tanto (se) enganar, sai enganado. Ícone da dramaturgia clássica nacional, esta peça é agora transformada num espectáculo-oficina, onde o público é convidado a mover-se entre palco e plateia, actor e espectador, observado e observador.

Nota: sugere-se ao docente que, para uma melhor compreensão dos vários textos e propostas de actividades que compõem este dossier, comece por ler com os alunos o texto integral de O Fidalgo Aprendiz de D. Francisco Manuel de Melo.

(http://www.fl.ul.pt/centros_invst/teatro/pagina/Publicacoes/Pecas/Textos_FMM/ffm.pdf)

FOREVER YOUNG – notas a um mês da estreia

João Pedro Vaz

1. *Com* ou até *como* o público adolescente, mais do que *para* eles - simples variações semânticas que podem fazer toda a diferença. Este pode ser um espectáculo de adolescentes tardios ou um parque radical de Seiscentos.
2. Reverter toda a experiência formativa do fidalgo para estes jovens adultos que também se querem vestir para agradar, dançar e cantar para impressionar, e são 'obrigados' a aprender.
3. A esgrima, a dança e a poesia tornam-se assim uma espécie de programa extra-curricular que os faz aceder à farsa fisicamente e depois desfrutar da rima sem pechas ou distâncias linguísticas.
4. Se a farsa foi feita para o jogo é preciso evitar os clichés repenicados pós-vicentinos. Não se trata de actualizar a letra do texto com facilidades, mas abrir os sentidos da peça (play) em sequências de jogo (play) e brincadeira (play).
5. Um ensaio de hoje num salão de baile antigo.
6. O nosso Fidalgo vem vestido como Raul Solnado em 1988 e assim se fala também da memória do teatro.

Sobre a escrita de *O Fidalgo Aprendiz*: as palavras do próprio autor

“Em 3 de Fevereiro escreve aceitando a visita de uns hóspedes e dá notícia do seu Fidalgo Aprendiz ⁽²⁾. «Aqui se engendrou hua farça, que se bem me não descontenta de todo, para quem como eu tem entrado tantas vezes no teatro da Fortuna, bem pudera ser melhor escrita. O será mal, por aquella certa regra de que não ha alfayate bem vestido» ⁽³⁾. Em 2 de Abril pede a um parente, provavelmente o seu primo D. Francisco de Mello, para lhe avisar «como chegou este fidalgo aprendiz... e do agasalho que por lá recebe, que me fim por fidalgo lá de riba, parece muito natural de lugares tão altos. Adverti com tudo que estas tantas figuras tem muitos dos Mandamentos de Nosso Senhor, por quanto todas doze se encerrão em cinco», com allusão às doze personagens da Comedia, das quaes só cinco tem nomes ⁽⁴⁾.”

Excerto de Edgar Prestage, 1996, *D. Francisco Manuel de Mello. Esboço biográfico*, Lisboa: Fenda, p. 213 (1.ª ed. 1914, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra).

⁽²⁾ Sahiu nas Obras Métricas. Não sabemos se esta comédia, que pelo espírito e pelo título de auto liga com farças de Gil Vicente, e que se antecipou ao *Bourgeois Gentilhomme* de Molière, chegou a ser representada.

⁽³⁾ Cent. III, nº15.

⁽⁴⁾ Cent. IV, nº10.

D. FRANCISCO MANUEL DE MELO

Maria Lucília Gonçalves Pires

Escritor português (Lisboa, 1608-ibid., 1666), frequentou o colégio jesuíta de Santo Antão de Lisboa. Aos 17 anos ingressou na carreira das armas, dividindo-se a sua vida de nobre e militar, em plena monarquia dual, entre missões militares e políticas e estadas em Lisboa e na corte de Madrid, com alguns curtos e não esclarecidos períodos de prisão. Aquando da restauração da independência portuguesa, em 1640, encontrava-se em Espanha, onde permaneceu ainda por alguns meses, parte dos quais na prisão. Encarregado por Filipe IV de uma missão militar a Flandres, passa a Inglaterra, adere à causa restauracionista e regressa a Portugal à frente da armada que, de França, vem em reforço das armas portuguesas que têm de enfrentar a ofensiva espanhola. Em 1644, acusado de instigador de um assassinio, é preso e condenado, em primeira instância, a degredo perpétuo para África, sentença comutada em degredo para a Índia e, finalmente, para o Brasil. A sua permanência na prisão (na Torre de Belém, na chamada Torre Velha, na margem esquerda do rio, e no castelo de Lisboa) prolonga-se até 1655. Apesar dos insistentes protestos da sua inocência, dos apelos directos ao rei D. João IV e até da intervenção de Luís XIV de França, acaba por ser desterrado para o Brasil em 1655. Morto D. João IV em 1656, a pena de desterro perpétuo a que fora condenado deve ter-lhe sido perdoada pela rainha regente, D. Luísa de Gusmão, pois em 1658 D. Francisco está de regresso a Portugal. Depois da subida ao poder do conde de Castelo Melhor, seu parente e amigo, D.F.M.M. é encarregado de missões diplomáticas em França, Roma e Inglaterra (1662-1665). É então que faz imprimir em Roma as suas *Obras Morales* (1664) e em Lyon as *Obras Métricas* (1665). Regressado a Portugal em 1665, é nomeado membro da Junta dos Três Estados, mas morre pouco depois.

A obra de D.F.M.M. é muito vasta e diversificada. Consideremos os vários géneros cultivados.

1. Obras de carácter didáctico e moral – Inclui-se neste grupo a que é talvez a mais conhecida das obras deste autor, a *Carta de Guia de Casados* (1651), obra que se insere na abundante literatura didáctica sobre o casamento. A diversidade dos assuntos abordados constrói a visão global de uma espécie de política doméstica. A atitude didáctica e o tom sentencioso do discurso amenizam-se pela inclusão de pequenas narrativas, por vezes jocosas, ilustrativas da doutrina exposta, e pelo recurso a provérbios e outros ditos populares. A frase sintética, incisiva, funciona como forma de expressão adequada a este texto em que uma elegante coloquialidade veicula a autoridade didáctica do autor.

Apólogos Dialogais (1721) é uma obra constituída por quatro apólogos: *Relógios Falantes*, *Escritório Avarento*, *Visita das Fontes* e *Hospital das Letras*. Os três primeiros têm em comum a função de crítica de costumes, a reflexão moralizante sobre vícios generalizados e concretizados em personagens tipificadas, bem como a utilização de um tom jocoso, o frequente recurso à ironia e os jogos verbais conceituosos típicos do discurso literário barroco. O

quarto apólogo – *Hospital das Letras* – é um texto de crítica literária em que quatro autores (o flamengo Justo Lipsisio, o italiano Trajano Boccalini, o espanhol Francisco de Quevedo e o próprio D.F.M.M.) fazem apreciações críticas acerca das obras de autores portugueses e espanhóis que vão sendo referidas e tecem considerações sobre diversas questões literárias.

Sob o título de *Obras Morales* (1664), publica D.F.M.M. três obras: *El Fénix de África*, *El Mayor Pequeño* e *Victoria del Hombre*. A primeira destas três obras, que fora já publicada em 1648 (1ª parte) e 1649 (2ª parte), é um tratado filosófico-moral em que a reflexão se organiza em torno de várias «acções» da vida de Santo Agostinho. São notórias neste tratado duas influências fundamentais: a do pensamento agustiniano e a da filosofia estóica, sobretudo do pensamento de Séneca. *El Mayor Pequeño*, que fora já publicado em 1647, é uma biografia de S. Francisco de Assis, em que o autor toma por modelo literário a biografia de S. Paulo escrita por Quevedo. *Victoria del Hombre*, a terceira das *Obras Morales*, é a tradução do livro *De l'usage dès passions* (1641), do oratoriano francês François Senault.

Entre as obras de carácter filosófico-moral de D.F.M.M., inclui-se ainda o *Tratado da Ciência Cabala*, só publicado em 1724, que se ocupa da história e dos diversos tipos de cabala e nos revela mais uma faceta, talvez inesperada, dos interesses intelectuais deste autor.

Textos didácticos, mas estes de carácter militar, são a *Política Militar em Avisos de Generales* (1638) e a *Aula Política, Curia Militar*, concluída, como se lê no texto, em 29.8.1653, mas só publicada em 1720.

2. Obra poética – Tendo publicado em 1628 um pequeno livro intitulado *Doce Sonetos por varias Acciones en la Muerte de la Señora D. Inês de Castro*, e em 1649 *Las três Musas del Melodino*, D.F.M.M. reúne a sua vasta produção poética num vol. que publica em 1665 com o título de *Obras Métricas* (em que não são incluídos os *Doce Sonetos*). A sua organização, seguindo um modelo que no *Hospital de Letras* o autor atribui ao poeta italiano Marcello Macedonio e que se concretizara também na edição da poesia de Quevedo, obedece a uma dupla divisão tripartida: a obra é dividida em três partes, por sua vez subdivididas em três, cada uma das quais atribuída a uma das nove musas. Nesta obra encontramos as formas poéticas mais correntes da época, como o soneto, o romance, a carta em verso; mas também outras menos usuais, desde as que, como o poema em quintilhas de versos de redondilha maior, se filiam na tradição quinhentista, à inovação do versilibrismo do longo poema intitulado «Ânsias de Daliso». Das relações intertextuais legíveis nesta obra destacam-se as que ligam muitos destes poemas a textos de Sá de Miranda, de Camões, de Góngora. Por muitos dos aspectos temáticos e estilísticos da sua obra, pelo conceito de poesia que nela se concretiza, D.F.M.M. é um poeta tipicamente barroco. Mas a sua voz tem também, em relação à produção poética deste período, acentos de forte originalidade que a individualizam: a dimensão filosófico-moral de muitos dos seus poemas, a profundidade do drama espiritual de que se apresenta como protagonista, a elegante ironia com que consegue transformar vicissitudes biográficas em jocosos motivos poéticos, o trabalho da expressão poética mais empenhado na consecução do conceito engenhoso que na harmonia fónica.

3. Textos historiográficos – Como historiador escreveu D.F.M.M. a *Historia de los Movimientos y Separación de Cataluña* (1645), publicada sob o pseudónimo de *Clemente Libertino*, considerado o mais perfeito dos seus textos historiográficos, pelo rigor da informação, pelo movimento da narrativa, pela clássica perfeição do estilo.

Escreveu também as *Epanáforas de vária História Portuguesa* (1660), obra constituída pelo relato de cinco factos históricos: as sublevações de Évora de 1637, o naufrágio da armada portuguesa no golfo da Biscaia em 1627, a descoberta da ilha da Madeira, a destruição da armada espanhola pelas forças holandesas no canal da Mancha em 1639 e a reconquista de Pernambuco pelos portugueses, em 1654, depois da sua ocupação pelos holandeses durante vinte e quatro anos.

Refiram-se ainda as biografias do duque de Bragança D. Teodósio II e de D. João IV, obras que ficaram incompletas e só em tempos recentes foram *publicadas*: a primeira, escrita em 1648, foi traduzida do castelhano para português e publicada por Augusto Casimiro, em 1944, com o título de *Tácito Português*.

Na sua obra historiográfica, D.F.M.M., tomando Tácito por modelo, não assume uma atitude narrativa neutra e impessoal, antes o relato dos factos é frequentemente entrecortado por comentários de carácter didáctico e moralizador, concretizando assim de forma explícita a função pedagógica e exemplar que atribui à história.

4. Epistolografia – D.F.M.M. é um dos nossos principais epistológrafos. Os longos anos que passou na prisão levaram-no a recorrer à escrita epistolar para comunicar com os amigos ausentes e atenuar assim a sua solidão e isolamento. O número de cartas escritas nesta situação terá sido extraordinariamente copioso, a dar-mos crédito ao que afirma no prólogo da 1ª ed. das suas *Cartas Familiares* (1664): «Só nos primeiros seis anos da minha prisão escrevi vinte e duas mil e seiscentas cartas.» A imagem que o autor de si dá nestes textos é a do *discreto* – homem culto, de elegante e requintado comportamento social, que trata os seus sofrimentos, a dramática situação em que vive, como motivos literários, comunicados num estilo cuidadosamente trabalhado, por vezes marcado por uma leve e dolorosa ironia. É também a do homem de letras, leitor infatigável de clássicos e de alguns modernos, e escritor, incansável trabalhador de pena. Da produção e publicação de muitas das suas obras, de contactos com editores e de reacções de leitores nos dão conta muitos destes textos epistolares. Como nos dão conta também de reflexões filosóficas e morais, quase sempre marcadas por um profundo pessimismo na sua concepção do homem e da sociedade.

5. Panfletos políticos – Pertencem a esta categoria o *Eco Político* (1645), texto de réplica à argumentação castelhana contra a independência portuguesa; o *Manifesto de Portugal* (1647), publicado «de orden de Su Majestad», como se lê no frontispício, que é uma violenta condenação do rei espanhol apresentado como o instigador da conspiração contra D. João IV, cujo cabecilha seria Domingos Leite; e ainda a *Declaración por el Reyno de Portugal*, uma glorificação do Portugal restaurado, destacando as suas vitórias militares e diplomáticas. Com estes textos integra-se D.F.M.M. no número relativamente elevado de escritores portugueses que fazem da pena um instrumento político da causa da restauração. Mas a esta motivação política acresce também, no seu caso, uma razão de ordem pessoal: tentar por este meio captar as boas graças do rei e a sua clemência.

6. Textos dramáticos – Apesar de, no *Hospital das Letras*, D.F.M.M. indicar vários títulos de obras dramáticas que teria composto, apenas chegaram até nós dois breves esboços teatrais - «La Impossible» e «La scena en los montes de l'aluna» - e a farsa *O Fidalgo Aprendiz*, textos que foram incluídos no vol. das *Obras Métricas*. *O Fidalgo Aprendiz*, o mais perfeito

texto teatral do barroco português, procurou o autor que fosse apresentado ao rei, provavelmente para chamar a atenção de D. João IV para a sua situação de vítima de um simulacro de justiça, situação representada sob o véu da ficção dramática.

Na maior parte da obra de D.F.M.M., nos diversos géneros que cultivou, vemos representado um universo desenganado que, se por um lado corresponde a uma concepção generalizada na época barroca, não podia deixar de ser visto também como uma expressão de um drama pessoal. Mas as marcas autobiográficas presentes em muitos dos seus textos desligam-se frequentemente, sobretudo em textos poéticos, da sua situação estritamente pessoal para assumirem uma dimensão universal, transformando-se em paradigma da desoladora condição humana.

Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa, 1995, vol. 3, Lisboa, Verbo: 597-604.

AUTO

Osório Mateus

Palavra do vocabulário de teatro, proveniente do latim *actu*-. Frequente na convenção hispânica, designa uma acção artística, sacra ou profana, executada por corpos vivos. Distingue-se do significado mais geral de acção humana e de acepções específicas, como a jurídica e a ritual.

Pode pensar-se – e tem sido afirmado – que, no início do século de ouro, Gil Vicente reelabora um modelo de *auto* que a Idade Média produzira. Os indícios, embora raros, póstumos e longínquos, tem vindo a ser identificados e é conjecturável a existência de mais material.

Que se saiba, a mais antiga ocorrência da palavra *auto*, na acepção de forma de teatro, data de 1436 e encontra-se numa carta de chancelaria do rei Duarte. Verberam-se acções realizadas em lugares sagrados por leigos, dos quais se diz que *per instigaçam diabólica assi de dia como de noute tresmudam as orações que havia de fazer a Deus em brasfémias e cantigas e autos*.

O enviado alemão Nicolau Lanckman de Valckenstein, presente em Lisboa em 1451, nas bodas da irmã de Afonso V, descreve, no seu diário em latim, as acções de teatro que viu. Duarte de Brito, poeta do Cancioneiro Geral, chama-lhes *autos*: *eram vosso tempos autos / nas festas da emperatriz*.

Um tropo do século XIV, encontrado num breviário de Santa Cruz de Coimbra, é memória de um modelo de teatro que radica em representações litúrgicas em latim, feitas no interior dos templos por eclesiásticos. Entre dois fragmentos de texto a ser cantado, aparece a indicação de entrada de outras vozes: *respondeant pastores*.

A missa do galo, comemorativa do Natal, pode incluir a representação por leigos de pastores rústicos, que dançam, cantam e falam em língua vulgar. O embaixador espanhol Ochoa de Yásaga, em carta aos reis católicos Fernando e Isabel, conta as cerimónias da noite de Natal de 1500, no paço de Lisboa, e refere *pastores, que entraron a la sazón en la capilla dançando y cantando 'gloria in eçelsis Deo'*. Este modelo ter-se-á alargado a outras festas do calendário litúrgico, como a Epifania, a Páscoa, o *Corpus Christi*. Na *Colaçam* do livro *Fasciculus myrrae*, manuscrito do século XVI, mas que conserva cultura da Idade Média, o evangelho está preparado para teatro e inclui um *auto* da paixão. O modelo acaba por se autonomizar, fora da igreja.

Bibl.: *Teatro em Portugal até 1500: Bibliografia* (Lisboa, Cosmos, 1991), onde indico mais literatura sobre a forma *auto* na Idade Média.

Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani (org. e coord.), 1993, *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho: 74.

O FIDALGO APRENDIZ NO TEATRO NACIONAL D. MARIA II

Maria Idalina Resina Rodrigues

Representações ou adaptações modernizadoras da dramaturgia clássica nacional só de vez em quando as temos; bem gostaríamos que fossem mais frequentes, porque algumas merecem inegavelmente a nossa atenção, sejam elas excelentes, boas ou mediócras; pelo que às segundas respeita, encontramos-las para todos os paladares, modelos de teatro no teatro, de cortes ou colagens, de introdução de personagens modernas num elenco antigo, de reviravoltas na linguagem, de trocadilhos críticos, de alteração de guarda-roupa e espaços, etc., etc.

No caso d'*O Fidalgo Aprendiz* repetir ou refazer para o palco foi tarefa não muito apelativa, pelo menos até ao século XX. Ignora-se, suponho que não só eu ignoro, tudo, quanto a apresentações nos séculos XVII, XVIII e XIX, apesar de se conhecerem edições de 1665, 1676 e 1718, as duas últimas em figurino de teatro de cordel e de algumas hipóteses de utilização de uma edição de 1898, de Mendes dos Remédios.

No século passado o panorama melhorou consideravelmente: mais edições, sobretudo a partir de 1943, e subidas à cena, muito provavelmente a partir de 1905¹.

Na biblioteca do Teatro Nacional existe um exemplar manuscrito com marcas de trabalho dramaturgic (várias indicações didascálicas e algumas alterações ao original, talvez com suporte na edição de 1898) que me foi facultado quando pedi o texto de uma representação de 1940, de que tinha informação segura²; ora sucede que foi ele encontrado a partir de uma ficha onde se remetia para o seu aproveitamento nas temporadas de 1904-1905, 1913-1914, 1930-1931, 1939-1940, 1941-1942, 1942-1943, 1943-1944, sendo que a sua datação recua realmente a 1905.

No entanto, algumas dúvidas me ficam quanto a esquecimentos ou euforias do mesmo modo que não posso garantir que este seja ainda o documento que serviu de base aos espectáculos da década de quarenta (acho estranho que entretanto não tenha aparecido outra matriz para o acervo teatral).

Resta dizer que consultando a História do Teatro Nacional, de Gustavo Matos Sequeira³, encontrei registo de apresentações ao público em Março de 1905⁴, juntamente com o *Auto d'el Rei Seleuco*, de 1906, em resposta a uma imposição de montagem de peças de teatro clássico e de uma alusão a um espectáculo programado para 1931, com Nascimento Fernandes no protagonista, que não chegou a ser montado porque não houve possibilidade de «armar o cenário de Raul Lino»⁵, e, evidentemente, das posteriormente organizadas pela Companhia Rey Colaço – Robles Monteiro.

¹ Sobre as edições, ler o cuidado trabalho de Evelina VERDELHO, na introdução à recente edição crítica de *O Fidalgo Aprendiz*, Coruña, Biblioteca – Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, 2007.

² Agradeço esta e outras informações ao Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa.

³ Gustavo de MATOS SEQUEIRA, *História do Teatro Nacional D. Maria II*, II volume. Publicação comemorativa do centenário 1846-1946, Lisboa, 1955.

⁴ Gustavo de MATOS SEQUEIRA, *História do Teatro Nacional*, 449.

⁵ Gustavo de MATOS SEQUEIRA, *História do Teatro Nacional*, 665.

Não há, pois, inteira coincidência entre os informes de Matos Sequeira e os da referida ficha, mas não deixemos de registar que o autor do volume alude a «reposições» diversas, sem inscrição de títulos, em 1913.

Assim sendo, e sem mais elementos, decidi-me a algumas observações sobre a dita versão de 1905 que pode, ou não, ter sido aproveitada a partir de 1940, ano em que o Teatro voltou à designação primeira, depois de ter sido Almeida Garrett, desde a implantação da República.

Antes, porém, facultarei uma breve listagem de outras mostras recentes da peça: 1985 no Seiva Trupe, 1987 no Teatro do Século, 1998 na Comuna, 2002, no Teatro de Portalegre, 2004, no Grupo de Teatro da Memória e 2005 no Teatro Animação de Setúbal, em muitos casos com espectáculos oferecidos em vários pontos do país⁶.

* * *

Recuemos, então, agora até à primeira metade do século XX e retenhamos algumas linhas do leve trabalho para cena (não se trata de uma adaptação) do legado de D. Francisco Manuel de Melo.

As indicações de espaços multiplicam-se, as de vestuário restringem-se ou diferenciam-se no sentido da simplificação, afastando-se ligeiramente das seiscentistas.

Algumas alterações parecem acentuar o lado cómico, como, por exemplo, a substituição de Mestre Jacques por Mestre Esfolá⁷, a invenção de D. Gil para não confessar a falta de um coche

(«Oh! Emprestei-o a El-Rei.»)⁸, a risota de Afonso e Beltrão perante os medos nocturnos do fidalgo, a troca de «fato» por «consciência»⁹, a mudança de resposta a uma questão sobre onde se encontram («são») os criados: de «todos são dos seus logares» passa-se a «são donde foram nascidos»¹⁰.

Relativamente a cortes, e para além de alguns cujo significado não fui capaz de detectar, (por exemplo, uma referência a Dom Sebastião nas várias edições consultadas) um me parece significativo de bom entendimento da reacção do público. A segunda jornada termina com a partida de D. Gil de junto de Brites, esquecendo o talvez desnecessário diálogo entre a jovem e a mãe. Consultando os programas dos três espectáculos da década de quarenta, recolhemos no primeiro, para além dum juízo de valor («um dos documentos mais curiosos da literatura dramática portuguesa»)¹¹ a informação de que com esta farsa se representou o auto do Filodemo, pelo de 1944, ficamos a saber que a exibição preencheu a primeira parte de uma récita clássica de um ciclo cultural, cuja segunda parte contou com *A Visita das Fontes*, com excertos do Padre António Vieira, com cantigas e com a declamação de um soneto, aparecendo a de 1943 apenas como uma reposição.

⁶ Houvera anteriormente uma adaptação de António Manuel COUTO VIANA, editada em 1955 e incluída em *Peças de Teatro*, da responsabilidade de J. A. Ribeiro, que percorreu o país no âmbito de uma Campanha Nacional de Educação de Adultos.

⁷ D. Francisco Manoel, *O Fidalgo Aprendiz*, Farça em 3 jornadas, 1905, texto manuscrito, 6v; o confronto é feito com a edição de Mendes dos Remédios, Coimbra, França Amado, 1898, 14.

⁸ *O Fidalgo Aprendiz*, texto manuscrito, 11v.

⁹ *O Fidalgo Aprendiz*, texto manuscrito, 2; edição de Mendes dos Remédios, 5.

¹⁰ *O Fidalgo Aprendiz*, texto manuscrito, 3; edição de Mendes dos Remédios, 8.

¹¹ Programa do espectáculo.



16 DE MARÇO 1940, 2ª JORNADA, Lucília Simões e Maria Lalande

De 40 para 44 foram mínimas as alterações no elenco (João Villaret, Lucília Simões e Maria Lalande, entre outros, permanecem, sai Estêvão Amarante). Com mínimas alterações no elenco, o natural é que o texto base tenha sido o mesmo.

Fica ainda a informação de que estes espectáculos se inserem numa década em que o Teatro D. Maria apostou fortemente num reportório nacional, com especial atenção a Gil Vicente que, como sabemos, mereceu cenários e figurinos de Almada Negreiros.

Assim reza a introdução de Vítor Pavão dos Santos ao minucioso catálogo intitulado *A Companhia Rey. Colação. Robles Monteiro* (1921-1974):

De facto, neste período admirável de ressurgimento da dramaturgia portuguesa, são levadas à cena 116 peças de autores nacionais, 63 em estreia absoluta, incluindo dez revistas de Carnaval e quatro peças infantis.

(...)

Foi uma época prodigiosa, em que uma geração privilegiada de espectadores pôde tomar contacto com os seus clássicos, vivos no palco. Como nunca acontecera antes. Como nunca viria a acontecer depois¹².

* * *

Esboçadas estas breves incursões de D. Francisco na sala grande do D. Maria, passemos, então, às esperadas modificações de 1988. Os dez anos da reabertura do teatro depois do grande incêndio de 1964 foram assinalados com a apresentação de diversas peças estrangeiras seguidas da *Trilogia Portuguesa* de Miguel Rovisco, o jovem dramaturgo que se suicidara no ano anterior, e de *O Fidalgo Aprendiz*, que veio a fechar a temporada de 1987-1988, com encenação de Varela Silva, figurinos de Octávio Clérigo e música de Fernando Guerra. A informação do adaptador, Norberto Barroca¹³, é a seguinte:

¹² Vítor PAVÃO DOS SANTOS, *A Companhia Rey. Colação Robles Monteiro*, (1921-1974), catálogo coordenado por Margarida Palhinha, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura/Instituto Português do Património Cultural/Museu Nacional do Teatro, 1987, 5.

¹³ Norberto Barroca já fora responsável pela adaptação apresentada pelo Seiva Trupe.



de FRANCISCO MANUEL DE MELLO encenação VARELA SILVA, produção TEATRO NACIONAL D. MARIA II. 16 Junho 1988, na imagem Raul Solnado, Manuel Coelho e António Anjos, fotografia de Garizo do Carmo



de FRANCISCO MANUEL DE MELLO encenação VARELA SILVA, produção TEATRO NACIONAL D. MARIA II. 16 Junho 1988, na imagem Raul Solnado, fotografia de Garizo do Carmo



de FRANCISCO MANUEL DE MELLO encenação VARELA SILVA, produção TEATRO NACIONAL D. MARIA II. 16 Junho 1988, na imagem Raul Solnado e Carlos Duarte, fotografia de Garizo do Carmo



de FRANCISCO MANUEL DE MELLO encenação VARELA SILVA, produção TEATRO NACIONAL D. MARIA II. 16 Junho 1988, na imagem Raul Solnado e Paula Mora, fotografia de Garizo do Carmo



de FRANCISCO MANUEL DE MELLO encenação VARELA SILVA, produção TEATRO NACIONAL D. MARIA II. 16 Junho 1988, na imagem Fernanda Borsatti e Paula Mora, fotografia de Garizo do Carmo



de FRANCISCO MANUEL DE MELLO encenação VARELA SILVA, produção TEATRO NACIONAL D. MARIA II. 16 Junho 1988, na imagem Raul Solnado e Carlos Duarte, fotografia de Garizo do Carmo



de FRANCISCO MANUEL DE MELLO encenação VARELA SILVA, produção TEATRO NACIONAL D. MARIA II. 16 Junho 1988, na imagem Raul Solnado, António Rama e Fernanda Borsatti, fotografia de Garizo do Carmo



de FRANCISCO MANUEL DE MELLO encenação VARELA SILVA, produção TEATRO NACIONAL D. MARIA II. 16 Junho 1988, na imagem Luís Bandeira, João de Carvalho e Victor Ribeiro, fotografia de Garizo do Carmo



de FRANCISCO MANUEL DE MELLO encenação VARELA SILVA, produção TEATRO NACIONAL D. MARIA II. 16 Junho 1988, na imagem Paulo Rocha, Victor Ribeiro, Barroso Lopes e Igor Sampaio, fotografia de Garizo do Carmo



de FRANCISCO MANUEL DE MELLO encenação VARELA SILVA, produção TEATRO NACIONAL D. MARIA II. 16 Junho 1988, na imagem Raul Solnado, fotografia de Garizo do Carmo



de FRANCISCO MANUEL DE MELLO encenação VARELA SILVA, produção TEATRO NACIONAL D. MARIA II. 16 Junho 1988, na imagem Raul Solnado e Paula Mora, fotografia de Garizo do Carmo



de FRANCISCO MANUEL DE MELLO encenação VARELA SILVA, produção TEATRO NACIONAL D. MARIA II. 16 Junho 1988, na imagem Raul Solnado e Rui de Matos, fotografia de Garizo do Carmo

O texto original foi reformulado no que diz respeito a expressões e formas gramaticais em desuso, sem que o seu conteúdo fosse alterado e manteve-se o verso e a consonância da rima¹⁴.

Prevista a estreia para imediatamente a seguir aos feriados de Junho, a adaptação só chegou aos espectadores no dia 22, mantendo-se em cartaz até 31 de Julho e sendo recuperada de 21 de Outubro a 6 de Novembro. O atraso ficou a dever-se a uma greve dos trabalhadores que os jornais da época referem, e foi antecedida de uma ida ao Parlamento e de protestos de vária ordem: Artistas do Teatro Nacional D. Maria II deslocaram-se ontem à Assembleia da República, com o objectivo de entregarem aos deputados um «dossier» relativo à situação actualmente vivida naquele teatro, em geral as condições de trabalho e salariais¹⁵.

Os ajustamentos, um pouco na linha do teatro no teatro, incorporam-se, de facto, em todo o auto do qual respeitam relativamente a versificação, a divisão em três jornadas, embora repartidas por cenas, a unidade de acção e até a contenção num só dia do argumento; o vocabulário é, porém, actualizado com muita (demasiada?) frequência, o mesmo sucedendo a expressões feitas; há alguns cortes e acrescentos; o cenário principal concentra-nos no Rossio de hoje onde será montado um estrado.

Tendo apenas em conta o que a D. Francisco Manuel de Melo competia e Barroca modificou, registemos dois ou três exemplos avulsos de pequenas emendas.

Escrevera D. Francisco:

*Sou velho, já fui mancebo,
cousa que, mal que lhes pês,
virá por vossas mercês;
Naci no lugar do Sebo
faz hoje setenta e três¹⁶.*

Altera o texto moderno:

*Sou velho, já fui mancebo,
coisa que, mesmo sem querer,
vos virá a acontecer.*

*Nasci no lugar do Sebo
a idade não sei dizer¹⁷.*

Comunica-nos o aio Afonso Mendes no original:

Vi el-rei D. Sebastião¹⁸.

Escreve o adaptador:

Vi el-rei D. Sebastião.

*Vi depois de sessent' anos
chegar a Restauração
e no trono o rei D. João¹⁹.*

¹⁴ O *Fidalgo Aprendiz*, texto dactilografado, introdução.

¹⁵ *Diário de Notícias*, 20 de Maio de 1988.

¹⁶ O confronto, uma vez que não parece aceitável que Barroca tenha recorrido à edição de 1898, faz-se agora com a recente edição de Evelina Verdelho, o que se justifica por não se saber qual a edição base e por se ter verificado na análise de várias edições que o que fundamentalmente muda é a ortografia e não o vocabulário; os versos transcritos encontram-se na página 105, mas a editora moderna opta por «Lagar» em vez de «lugar», dando as suas razões.

¹⁷ O *Fidalgo Aprendiz*, texto dactilografado, 1-2.

¹⁸ O *Fidalgo Aprendiz*, edição de Evelina Verdelho, 106.

¹⁹ O *Fidalgo Aprendiz*, texto dactilografado, 2.

Ou ainda:

*Isso sim, é o que importa
ser ginete e ser sendeiro*²⁰.

Versos trocados por:

*Isso, sim, é o que importa
ser para toda a obra obreiro*²¹.

O mais significativo na obra preparada em 1988 não tem, porém, que ver com estas modificações pontuais porque, de facto, a principal estratégia do autor moderno consiste nos longos acrescentamentos que actualizam a problemática (o tempo passou, os homens não mudaram) ou indiciam um especial didactismo no dar a conhecer situações da vida de D. Francisco ou da história da dramaturgia nos séculos XVI e XVII. Acompanhemos, pois, toda a versão, não sem lembrar que nela participaram actores como Raul Solnado (primeira actuação no D. Maria)²², na personagem de Gil Cogominho, Rui de Carvalho, como D. Francisco Manuel de Melo e Fernanda Borsatti, como Isabel. A enquadrar o auto há um prólogo e um epílogo. No prólogo poderemos considerar duas partes: na primeira, cruzamo-nos com D. Francisco Manuel na prisão da Torre de Belém; escreve a D. João IV clamando a sua inocência e refresca para o público alguns passos da sua vida e dos seus conhecimentos dramático-literários (Lope, Tirso, Calderón, entre outros); clarificado fica ainda o seu intento de escrever uma comédia à portuguesa; na segunda parte, um grupo de actores com nomes de personagens vicentinas (Inês Pereira, Mofina Mendes, Aires Rosado e outras) repentinamente caídos em pleno século XX manifestam o seu desejo de representar uma peça, passam em revista modelos do teatro europeu e espaços de representação, acabando por eleger como uma das melhores comédias nacionais *O Fidalgo Aprendiz*, evidentemente, cujo protagonista lhes aparece como «a imagem de Portugal»²³, semelhança esta que frequentemente virá a ser reforçada em posteriores dizeres. «É um fidalgo pobre como Portugal» insistirá o mesmo interveniente²⁴.

De seguida, muitas questões e longas respostas se incorporam, antes de mais, no decurso das lições dos Mestres (de esgrima, de dança e de poesia), em diálogos entre eles e o discípulo que transferem para a modernidade os questionáveis desejos de D. Gil. Ouçamos um pouco do que, em pleno século XX, ele aprende do Mestre de esgrima:

MESTRE ESGRIMA

*A arma para vencer
hoje em dia, é o dinheiro.
Fazer jogo financeiro,
e esgrimir com saber...*

DOM GIL

E como devo fazer?

MESTRE ESGRIMA

*Lutai com cabeça e siso!
E reparai que este aviso
nunca deveis esquecer:
Nunca deis nada a ninguém
e `sgrimi c'os dedos todos.
E sempre com mui bons modos
embolsai o que convém.*

²⁰ *O Fidalgo Aprendiz*, edição de Evelina Verdelho, 111.

²¹ *O Fidalgo Aprendiz*, texto dactilografado.

²² Raul Solnado tinha representado o papel de Mestre de dança na Sociedade Guilherme Cossul. Informação em Leonor XAVIER, Raul Solnado. *A vida não se perdeu*, Lisboa, Oficina do Livro, 2003, 272.

²³ *O Fidalgo Aprendiz*, texto dactilografado, 11.

²⁴ *O Fidalgo Aprendiz*, texto dactilografado, 12.

DOM GIL
*Mas não quero «pé de meia»,
já estou farto de poupar.
Quero na bolsa jogar
e ter sempre a bolsa cheia.*
MESTRE ESGRIMA
*Com arte deveis lutar,
que é golpe de economia,
atenção à mais valia
e ao `scudo a flutuar;
ao oscilar cambial,
à galopante inflação,
à fiscal contribuição
e à crise conjuntural²⁵.*

De seguida, um troço da animada conversa com o Mestre de dança:

DOM GIL
*Pois sois Mestre mui minguado.
O que queria, de momento,
era outra dança, moderna.
Quero saber dar à perna
p'ra dançar no Parlamento.*
MESTRE DANÇA
Quereis nas Côrtes dançar?
DOM GIL
*Queria ser deputado,
ser dançador afamado
para saber legislar.*
MESTRE DANÇA
Esse é bailado eloquente!
DOM GIL
*Mas já os vi a dançar
o vira. Pois a virar
estão eles constantemente²⁶.*

E, por fim, o que D. Gil confessa ao Poeta:

POETA
*O que quereis, afinal?
O que vos posso ensinar
se vós já sabeis trovar?*
DOM GIL
*Queria ser intelectual!
Desses que sabem falar,
mas ninguém os compreende;
escrevem e ninguém os entende,
mas `screvem p'ra comunicar.
Desses que deixam mensagem;
e que falam p'rós jornais;
passam férias em Cascais
e andam sempre em viagem.
Desses cultos, eruditos,
que escrevem com conteúdo
sobre nada e sobre tudo,
com transcendentos conflitos²⁷.*

²⁵ O Fidalgo Aprendiz, texto dactilografado, 13-14.

²⁶ O Fidalgo Aprendiz, texto dactilografado, 26.

²⁷ O Fidalgo Aprendiz, texto dactilografado, 37.

No entanto, outras expansões merecem ser sinalizadas: os comentários irónicos dos actores, no final das jornadas, o diálogo entre Brites e D. Gil, no encontro em casa desta, o prolongamento do posterior monólogo do protagonista, durante a noite, a caminho da rua de Isabel e, como atrás se adiantou, um epílogo, tal como o prólogo, inteiramente original.

Alguns versos das falas no encontro com a interesseira Brites:

DOM GIL
Ó meu Anjo e meu requebro!...
Se a cega fosseis vós,
eu era o guia!
BRITES
Tendes casa?
DOM GIL
Em Cascais!
BRITES
Tem piscina?
DOM GIL
Um oceano!
BRITES
E jardim?
DOM GIL
São todos municipais!

Por sua vez, no epílogo de 55 versos, participam o grupo de actores, as figuras de Isabel, de Afonso e de D. Gil, em falas individualizadas, e todos em conjunto num final apoteótico:

TODOS
Há muito quem queira ser
na sociedade aprendiz
e anda metendo o nariz
em tudo o que bem parecer.
Sempre houve neste país
o desejo de parecer
ter grandezas, ter saber,
sem se passar de aprendiz.
O tempo é que é juiz
que vem mostrar cedo ou tarde
que quem mais fizer alarde
não passa dum aprendiz.
Quando se quebra o verniz
a um chefe dirigente
vê-se logo de repente
que não passa de aprendiz.
Mesmo quem diz ser feliz,
de virtudes soberano,
nesta comédia de engano
não passa dum aprendiz.
E p'ró final ser feliz
aquilo que se deseja
é que nenhum de vós seja
*mais um Fidalgo Aprendiz*²⁸.

Assim esboçado o encadeamento de sequências desta actualização, façamos, então, saber que o espectáculo foi simultaneamente um estrondoso êxito de bilheteira e... um convite ao zurzir da crítica, crítica que, é preciso dizê-lo, não atinge tanto o texto quanto as outras componentes do espectáculo teatral (marcação de palco, recursos cénicos, critério usado na direcção de actores).

²⁸ *O Fidalgo Aprendiz*, texto dactilografado, 97. Na adaptação da Comuna repete-se este conjunto de estrofes.

Abrangendo o que se considerou ser uma temporada «catastrófica», Fernando Midões escreve em 1 de Julho que a única nota positiva de todo o espectáculo iria para o trabalho de actor de Manuel Coelho, o Mestre de dança²⁹. E regressando ao assunto, em 20 de Setembro, afirma que o D. Maria fechou a temporada com «chave de lata», com uma «mistela» que, «querendo evidenciar o protagonista, afundou-o e este não teve talento para se salvar a nado»³⁰. Quanto a Lúcia Sigalho termina ela praticamente um artigo no Tempo de 7 de Julho com um desolado conselho: «Esta peça é a evitar»³¹. No entanto, embora as mais acutilantes censuras dos entendidos incidam sobre as vertentes não textuais, a verdade é que o resultado desta re-escrita do Fidalgo me merece algumas considerações, particularmente no que aos espreitados embrechamentos diz respeito. Na primeira jornada as intervenções dos Mestres no diálogo com o pupilo pouco menos espaço ocupam do que aquele que é deixado para as falas seiscentistas; um bom exemplo é o do Mestre de esgrima que, enquanto aguarda o começo da lição, se derrama por mais de vinte estrofes, número bem superior ao das originais que as antecedem e ao das que se lhes seguem.

Ainda que mais comedidos, também os outros dois Mestres de 1988 debitam, antes da saída de cena, um conjunto de versos equivalente ao que recolhem de 1665. Complementarmente, como a atitude crítica que estes desenvolvimentos supõem incide em aproximadas zonas dos males do Portugal da época, não só se arriscam elas a uma função de quase reforço, como aproximam os modos de falar das personagens, assim cortando a diversidade original, tanto mais que muito menos se prestam a gestos identificativos da matéria das explicações.

Além disso, dilatam excessivamente a primeira jornada, já de si razoavelmente extensa nas edições da farsa, com a agravante de secundarizarem as restantes onde a intriga, de facto, se desenrola e as réplicas se agilizam.

Não pode igualmente ficar sem uma referência menos positiva o aparecimento de figuras vicentinas, nomes bem conhecidos dos espectadores, a pronunciarem falas estranhas ao seu perfil original, retiradas de autores vários, mais antigos ou mais modernos, não importa. Não se atinge assim, relativamente a elas, o impacto didáctico que o adaptador parece ter desejado desde a sua introdução.

Por fim, e reconhecendo a subjectividade da afirmação, julgo que a parcela de ternura que o fidalgo nos poderia merecer ao recordar com amizade Afonso Mendes e D. Beltrão, afinal os seus traidores, se esbate no cantar final que, uma vez mais, o ridiculariza.

* * *

²⁹ *Diário Popular*, 1 de Julho de 1988.

³⁰ *Diário Popular*, 20 de Setembro de 1988.

³¹ *Tempo*, 7 de Julho de 1988.

Se as outras modernas apropriações atrás elencadas foram, ou não, textualmente mais convincentes, não o sei dizer, porque, apesar das tentativas feitas, não tive possibilidade de as percorrer; com pareceres de especialistas também me não confrontei, porque eles rarearam nas publicações consultadas.

Uma só excepção encorajadora para os esforços modernizadores d' *O Fidalgo Aprendiz*, nos trazem alguns excertos de críticas ao espectáculo da Comuna, de 1998:

*[Peça] cheia de enxertos engraçados ora actualizando o português, ora piscando o olho à actualidade política, recuperou a rábula revisteira.... Ao nível do melhor do que a Comuna tem feito*³².

*Bem humorado e actualizado... Cheio de mensagens e com destinatário*³³.

*Pequena obra-prima do humor burlesco*³⁴.

Trar-nos-á o ano do centenário alguma boa notícia?

Seria bom...

Maria Idalina Resina Rodrigues, 2009, "O Fidalgo Aprendiz no Teatro Nacional D. Maria II", in: *Península*, n.º 6: 105-110.

³² *PÚBLICO*, 13 de Julho de 1998.

³³ *Expresso*, 18 de Julho de 1998.

³⁴ *PÚBLICO*, 9 de Outubro de 1998.

INTRODUÇÃO AO *FIDALGO APRENDIZ*

José V. de Pina Martins

1. Os estudos sobre D. Francisco Manuel de Melo

D. Francisco Manuel de Melo (1608-1666) é, sem contestação, na perspectiva histórica do nosso Seiscentismo, o polígrafo mais vivo e mais culto, o letrado de maior curiosidade intelectual e de interesses culturais mais largos e abertos para o mundo não português. E, não obstante, é porventura o mais português dos nossos autores seiscentistas, embora tenha sofrido, na Espanha e em Portugal, o castigo de uma peninsularidade linguística e afectiva compatível com o seu portuguesismo: preso na Espanha por suspeito de simpatia para com a revolução de 1640; preso em Portugal por suspeito, aos olhos de um Monarca patrioticamente desconfiado, de filo-espanholismo... Mas ele era, apesar do sangue castelhano que lhe corria nas veias do lado da mãe, português de antiga estirpe. Clássico nas letras espanholas, bem podia tomar como lema e repetir como suas as palavras da mais castiça das suas obras, do *Fidalgo Aprendiz*, postas na boca do Poeta:

*Fallarey como mandais
bom Portugues velho relho*³⁵.

Entre nós, são poucos os *cultos professores do estudo crítico*³⁶ que se têm debruçado sobre a vastíssima produção literária, em prosa e em verso, de D. Francisco Manuel de Melo. Mas, descontada embora a antipatia de hoje pela *forma mentis* barroca, é sempre possível encontrar, na obra de um polígrafo como este, temas universais e motivos literários de grande interesse, nos mais diversos domínios: do narrativo ao crítico-literário, do político ao filosófico-moral, do cultural ao estritamente poético. Aliás, bem o demonstrou, com alguns ensaios notáveis, António Correia de A. e Oliveira, prematuramente roubado pela morte aos estudos que amava³⁷. Os investigadores que mais têm contribuído para o progresso da crítica na destriça de alguns problemas essenciais da obra do Melodino são, porém, estrangeiros: Edgar Prestage, com a sua obra biográfica ainda hoje de importância capital, não obstante o reconhecimento da sua limitação a aspectos exteriores da personalidade e da vida de D. Francisco Manuel; Giacinto Manuppella, o sábio editor da *Visita das Fontes* e o fino analista do cosmopolitismo literário do nosso autor; Jean Colomès, que acaba de descobrir a fonte doutrinária verdadeira e própria da *Vitoria del Hombre*, num ensaio notável que não diminui, tanto como pode parecer, os créditos do moralista, pois que só é possível cientificamente considerar a sua vasta obra à luz da mentalidade seiscentista; B. N. Teensma, que assina uma informdíssima tese, recentemente defendida em Amsterdão, sobre o ideário moral do nosso clássico; Jeanine Duchefdelaville que, precisamente há dez anos, apresentou à Sorbonne uma interessante dissertação sobre o *Hospital das Letras*, com que obteve o seu diploma de Estudos Superiores. Sem falar, claro, em trabalhos de valor de Carolina Michaelis e de Afrânio Peixoto, portugueses pelo casamento e pelo coração: mas não podemos deixar de reconhecer o que deve, aquela, à Alemanha da ciência rigorosa, e este ao Brasil que já alguns estudiosos ilustres deu à crítica das letras portuguesas.

Se continuássemos a enumerar investigadores estrangeiros que a D. Francisco Manuel de Melo tem dedicado a sua atenção, a lista seria mais comprida. No que respeita ao *Fidalgo Aprendiz*, teríamos de mencionar, pelo menos, mais dois italianos, Enzo di Poppa Vòlture, que em 1958 traduziu e prefaciou este texto; e Luciana Stegagno Picchio que, em 1964, na sua lindíssima e tão documentada *Storia del Teatro Portoghese*, escreveu algumas considerações muito lúcidas sobre o nosso melhor dramaturgo do século XVII³⁸. Isto seja dito sem desprimor para outros, portugueses e estrangeiros, que a D. Francisco Manuel tem dedicado atenção marginal, mas nem por isso menos interessante, e desses queremos distinguir um, da Universidade de Lisboa, Maria de Lourdes Belchior, estudiosa atentíssima e profunda de alguns aspectos importantes do *barroco* português. É de notar que, na lista apresentada, figuram quatro ilustres representantes do sexo feminino, que se deixaram seduzir (e ainda bem!) pela obra de um solteirão que, talvez porque o foi, escreveu a *Carta de Guia de Casados...*

2. A edição de 1676 do *Fidalgo Aprendiz*

A edição que hoje apresentamos em reprodução fototípica é de eminente raridade e, sendo embora a segunda na ordem cronológica (a edição príncipe foi a de 1665, dada em Lyon no grosso volume das *Obras Métricas*)³⁹, é a primeira edição autónoma deste texto. Tipograficamente, com as suas 20 páginas em 10 fólhos, de formato in-4.^o, pode considerar-se como uma publicação de teatro de cordel, embora as quatro figuras xilográficas do 1.^o f. r, provenientes sem dúvida dos autos vicentinos e da escola vicentina de Quinhentos, e, dessas figuras, principalmente as duas primeiras da esquerda, inculquem uma influência literária iconograficamente identificável. Pequena impressão avulsa, é, portanto, uma folha volante com todos os caracteres das publicações congéneres: daí o seu risco maior de perda e, por isso, a sua raridade. Tem indicação de lugar e data de impressão bem como nome de impressor: Lisboa, 1676; 'Na Oficina de Domingos Carneiro'. As licenças trazem as datas de 6, 8 e 9 de Novembro desse mesmo ano. Domingos Carneiro, impressor em Lisboa, foi nomeado livreiro das três ordens militares em 19 de Dezembro de 1669 e era ainda vivo, como já Deslandes informou, em 1697. Embora não saibamos se a peça foi ou não representada apesar dos dizeres do título, desde se conclui que era, pelo menos, destinada a isso: AVTO / DO FIDALGO APRENDIZ / FARLA QUE SE REPRESENTOU / A SVUAS ALTEZAS. A composição tipográfica é pobre, como a que geralmente corria nas publicações de cordel e nas folhas volantes, mesmo as de maior dignidade pelo conteúdo literário da obra ou pela importância do autor e da peça; é rude sem ser grosseira, de elegância duvidosa principalmente no rosto, que é atafalhado com elementos iconográficos saborosos, mas já velhos, cansados, nada à altura de uma produção fresca e de novidade. Os títulos gerais, com a indicação das *jornadas*, são compostos em harmoniosas maiúsculas redondas, a didascalia em itálico, o texto em caracteres redondos, um pouco fatigados. Esta primeira edição em opúsculo a se *stante* deve ser, quanto ao texto, como já Inocêncio observou, uma copia em geral exacta da de Lyon (por isso mesmo igualmente incorrecta). Notamos pequeníssimas divergências que não se representam, na verdade, variantes susceptíveis de nos reconduzirem a uma segunda tradição manuscrita. O texto da edição de 1665 é, como se sabe, muito descuidado, mas, valha a verdade, na edição de 1676 não melhora. Não levamos a cabo um cotejo exaustivo, mas, pelo confronto que fizemos de três ou quatro páginas escolhidas ao acaso, podemos afirmar que as pequenas divergências ortográficas notadas não atingem a escala de variantes textuais. Não obstante, porque a seriedade a isso nos obriga, devemos observar que um confronto parcial é quase sempre muito precário e que uma conclusão definitiva, e válida por isso mesmo no plano científico, só poderá ser tirada depois de um confronto de todas as páginas, colunas, linhas e palavras das duas edições. Fá-lo-íamos com gosto se isso

se impusesse. Mas foi outro o nosso propósito. Alguém, mais qualificado do que nós, o fará com a competência requerida.

3. A farsa como obra literária

Composto antes dos inícios de Fevereiro de 1646⁴⁰, *O Fidalgo Aprendiz* devia esperar quase vinte anos até que a redacção manuscrita passasse a letra de forma. Teria sido de facto escrito para chamar a atenção da Corte sobre a situação pessoal do seu autor? Prisioneiro na Torre de Belém desde 19 de Novembro de 1644, por acusação de assassinio⁴¹, D. Francisco Manuel é transferido, meses depois de ter concluído a sua peça, para a Torre Velha, na margem esquerda do Tejo, quase em frente da Torre de Belém. Condenado pelo Juiz dos Cavaleiros a degredo perpétuo em África (pena modificada em 2 de Março de 1648 em degredo perpétuo para a Índia, sentença que, em 21 de Maio de 1650, seria ainda modificada, pois a Terceira Instancia substituiu a Índia pelo Brasil)⁴², D. Francisco Manuel de Melo escreveu a sua *farsa* numa situação moral muito difícil, sabendo da perseguição que lhe era movida e conduzindo uma luta sem quartel pela sua reabilitação junto do Monarca, cuja índole conhecia de longa data. É, por isso mesmo, aceitável a tese dos que sustentam ter sido composta a peça para que a Corte se apercebesse de que havia injustiça flagrante na causa invocada juridicamente para a sua prisão. Daí, porém, até afirmar, como Teófilo Braga, que algumas personagens da farsa correspondem aos inimigos do autor, e autores do seu infortúnio, a distancia é muito grande. Baste-nos saber, como, aliás, o próprio D. Francisco Manuel confirma numa das suas cartas⁴³, que, destinando-se o *Fidalgo Aprendiz* a ser lido e mesmo representado na Corte, o autor devia querer alcançar determinados objectivos relacionados com a sua situação moral de acusado de um delito grave e de prisioneiro. Não temos apoio documental para ir mais além.

A designação de *farsa* assenta muito bem à peça e decerto disso se apercebeu o autor que, na edição de 1665, classifica assim a sua obra logo no título. Na segunda edição, a primeira em opúsculo autónomo, que aqui vai, além de *farsa*, a obra é também intitulada *Auto*, e de novo chamada *farsa* na parte didascália do fim, como, aliás, na edição de 1665. Talvez que a designação de *Auto* assinalasse o propósito de vincar o carácter nacional da peça, mas, se assim fosse, caberia a responsabilidade ao impressor, já que o autor tinha falecido em 13 de Outubro de 1666, portanto dez anos antes, e não nos parece de aceitar a existência de um acrescento autógrafa nem deve existir uma tradição manuscrita diferente daquela a que nos reconduz o texto de 1665, reproduzido na folha volante com leves diferenças ortográficas (diferenças assinaláveis até, não raro, nas mesmas palavras da mesma obra, por via da anarquia ortográfica que sempre caracterizou os nossos textos literários até ao século XVIII).

Já foi posto em relevo que o *Fidalgo Aprendiz* representa, na história do teatro português, como técnica teatral, um ponto de chegada⁴⁴. Teatro puro, acção dramática pura sem contemporizações líricas (frequentes nos autos vicentinos), está já influenciado pela experiência consumada do teatro espanhol, que D. Francisco Manuel conhecia profundamente. Pode ser que as fontes sejam italianas, mas o autor deve ter-se valido principalmente da lição sábia de Lope de Vega e de Calderón e também da experiência de anteriores tentativas teatrais (pelo menos de algumas, já que outras podem ser posteriores à farsa), que nós, infelizmente, só conhecemos de menção⁴⁵.

Já foi, por outro lado, posto em evidência que o tipo de D. Gil, embora colhido de uma realidade social concreta, pois este género de fidalgos era já uma tradição portuguesa desde o século XVI⁴⁶, tem os seus avoengos literários na vasta galeria vicentina: tais, por exemplo, o escudeiro Aires Rosado de *Quem tem farelos* e o 'fidalgo de raça' da *Farsa dos Almocreves*. Elementos de acção dramática e de conteúdos ideológico, se não idênticos, pelo menos análogos, podemos encontra-los, por exemplo, na *Prática de Oito Figuras* e na própria *Prática*

dos *Compadres*, peças já nesta colecção dadas à estampa e sabiamente apresentadas por Maria de Lourdes Belchior e Luciana Stegagno Picchio⁴⁷.

D. Gil, o ‘fidalgo aprendiz’, ou aprendiz de fidalguia, é um pobre escudeiro aldeão, megalómano porque o que imagina ser e facilmente conquistar não está, na ordem do real, ao seu alcance. Deste desajustamento resulta o cómico da situação. Mas o cómico da situação tinha sido, antes, cómico de carácter, pois a megalomania não é simples ambição natural (se o fosse não haveria o *excessivo* na personalidade e, não existindo ainda o desajustamento, não haveria o cómico da situação): D. Gil é um sonhador que vive fora da realidade mesmo no que respeita à consciência que tem da sua própria dimensão individual e social. O seu juízo crítico de si mesmo assenta numa supervalorização: julga-se cortesão desenvolvido, e é apenas um provinciano canhestro; possuidor de bens de fortuna, e é pobre como Job; objecto da consideração geral que não passa, em última análise, de troça e riso intencionalmente movidos contra ele; aspira a ser um fidalgo exemplar e, por via da ignorância que é uma das suas mais assinaladas *virtudes*, só se preocupa com o *para inglês ver...* A desproporção exagerada no desajustamento é garantia de um capital de cómico tanto mais rico quanto mais relevada essa desproporção na acção dramática. Ele procura adequar-se ao ideal anelado: mas os meios são, de per si, como armadilha em que cai, outros tantos elementos estimulantes do burlesco. Lições, entrevistas amorosas, diálogos literários, a sua própria consciencialização do medo, - tudo é cómico na medida em que a personagem é sempre desajustada em relação ao fim proposto. Se não existisse o desajustamento mesmo que existisse a armadilha, (caso o herói conseguisse sair-se airosamente), não haveria cómico: não haveria, portanto, farsa. Criação viva do seu autor, o *Fidalgo Aprendiz* não é, porém, uma abstracção: o seu alcance social não oferece dúvidas; daí uma mais densa autenticidade artística. A farsa acaba um pouco antes do fim, pois as palavras terminais⁴⁸ são já de moralidade. O cómico desapareceu, como por encanto, no acto de Gil tomando consciência do seu próprio ridículo. Terminara o desajustamento pela autoconsciência lúcida de que tudo tinha sido *desajustado*: daí o converter-se a experiência em lição, objectivo ainda social, mas já situável num outro plano.

4. O problema das fontes

Não vamos aqui estudar o problema das fontes do *Fidalgo Aprendiz*, até porque estamos de acordo com Luciana Stegagno Picchio no considerar esse problema como marginal perante a importância e a genuidade dramáticas da peça. Não obstante, a questão merece, pelo menos, ser posta, sobretudo depois que Jean Colomès, aliás no acto de prestar homenagem ao valor do nosso clássico, revelou fontes para *La Vitoria del Hombre* que levam, de facto, a não aceitar a sua originalidade.

Claro que o problema não se põe do mesmo modo para o *Fidalgo Aprendiz*, tal o frescor e a autenticidade, a inspiração e o imediatismo cómicos (com a adequação perfeita de uma saborosa linguagem castiça) ostentados poderosamente na farsa.

Já foram referidas fontes para passos isolados, e predominantemente de origem espanhola: por exemplo Lope de Vega e Calderón. Já se falou mesmo de *Il Candelaio* de Giordano Bruno para outro passo do texto, mas, quando muito, trata-se de motivos singulares que podem ter sido ou não, pela imitação directa ou pela imitação reminiscente. Decerto a técnica teatral e o sábio doseamento da acção dramática resultam de uma experiência literária do autor aprendida no contacto com os grandíssimos mestres espanhóis. Mas o que nos interessa aqui são propriamente as fontes, ou até os modelos de imitação. Isso tem interesse literário e cultural não apenas para nos dar do texto português uma compreensão mais profunda como ainda por poder revelar a visual literária do nosso autor e, portanto, as implicações europeias da nossa cultura seiscentista.

António Correia de A. e Oliveira afirma sem rodeios que D. Francisco Manuel tinha em mente a *Cortigiana* quando escreveu a sua farsa. É sabido que o Melodino conhecia razoavelmente os autores italianos, tanto que tomou Traiano Boccalini, no *Hospital das Letras*, como participante no diálogo, e autoridade tinha para tal, ao lado de Justo Lipsio e de Quevedo, como autor de *I Raggiagli di Parnaso*. Embora no *Hospital das Letras* se não mencione, que saibamos, o nome de Pietro Aretino, D. Francisco Manuel deu bem a entender que conhecia (e reprovava) a sua obra, em mais do que um passo de *La Fistula de Vrania*. Portanto é de admitir um seu conhecimento directo das comedias de Pietro Aretino, tanto mais que sabia italiano bastante para compreender o original e mesmo para poder redigir na língua italiana.

D. Gil, fidalgo sem eira nem beira mas com veleidades de ricaço, é evidentemente uma criação de D. Francisco Manuel, como já antes fora, com outros nomes, uma criação vicentina, Pretensões a requintes de cortesia, a transportes amorosos e a altas cavalarias poéticas, bem como a levar um *train de vie* muito em desarmonia com os próprios teres e haveres – eis aqui o que é a realidade autêntica, colhida da vida portuguesa, com precedentes também na própria raça aretinesca. Exibição de ciência cortesã e literária, e aprendizado do que é mister para se convencer de alcançar um ideal – numa situação desproporcionada em relação à personagem –, eis outro elemento susceptível de ser detectável no texto de Pietro Aretino. A aventura amorosa encontra-se igualmente no autor italiano, bem como o desfecho reflexivo sobre a desilusão da vida áulica. Mas quão diferente, neste último motivo, o condicionalismo da análoga reflexão! Enquanto o português cai em si e, no acto de tomar consciência do seu logro, exorta o seu semelhante a seguir a lição da sua própria excelência, pelo afastamento da corte, em *La Cortigiana* a lição é-o principalmente para a própria vítima que se propõe optimisticamente uma recuperação, pelas virtudes que julga eficazes, no solilóquio do criado Valério. As vicissitudes de Messer Maço parecem, de facto, preanunciar as aventuras de D. Gil – e o próprio autor da *commedia* se compraz em apresentar o enredo com uma exemplar simplicidade.

Pelo que nos diz respeito, limitemo-nos a verificar. Que outros tirem a conclusão que nós só poderíamos tirar à luz de uma documentação textual suficientemente abonatória. Pensamos que, aparentemente, tudo leva a crer ter-se o autor servido das situações burlescas de Messer Maço para construir análogas situações em que se enreda D. Gil. Mas as analogias poderão ser simples coincidência, embora de facto se seja tentado a admitir uma influência por parte do autor italiano, até porque D. Francisco Manuel conhecia bem a obra e a personalidade de Pietro Aretino, como já vimos.

(...)

5. A questão da influência sobre Molière

E no que respeita a *Le Bourgeois Gentilhomme*? Já não se trataria de um problema de fontes para a literatura portuguesa mas de fontes portuguesas para a literatura francesa. Não obstante o entusiasmo de alguns críticos, pensamos que urge dar provas de grande cautela e não ir até à afirmação peremptória de que Molière conheceu e imitou, de facto, o autor do *Fidalgo Aprendiz*⁴⁹.

Em nosso entender, a questão põe-se nos mesmo termos em que pusemos o problema das fontes italianas do nosso texto: as analogias são igualmente relevantes. Mas bastará uma coincidência accidental de quatro palavras (ni prose ni vers – nem prosa nem rima); uma quase identidade de títulos; temas semelhantes; e aventuras amorosas mais ou menos análogas para poder admitir que Molière leu o *Fidalgo Aprendiz*. Claro que as datas correspondem: em 1665, a primeira edição do texto, nas *Obras Métricas* de Lyon; Molière poderia ter tomado conhecimento do livro que, sendo escrito na primeira e na terceira parte em espa-

nhol, era acessível ao dramaturgo. A data da primeira edição da peça francesa foi publicada seis anos antes e quase vinte anos depois de ter sido composta (vinte e cinco antes de anterioridade, portanto). Mas precisava o génio de Molière de recorrer à sugestão e mesmo à imitação do clássico português? Não parece mais acertado apurar, para os dois, uma mesma fonte comum e, neste caso, *La Cartigiana* de Pietro Aretino, como já foi, aliás, proposto⁵⁰?

Como quer que seja, inspirado ou não na comédia italiana, tendo ou não influenciado Molière, o *Fidalgo Aprendiz* representa o ponto mais alto do teatro, do pobre teatro português do século XVII. Decerto é bem pouca coisa se o colocarmos ao lado da obra gigantesca dos dramaturgos espanhóis ou mesmo de todas as criações do génio de Molière. Mas para quê pôr problemas como este em plano comparativo? Na pobreza do nosso apagado teatro seiscentista, a peça é uma realização incomparável. Na própria história do teatro europeu, não desmerece. Vivaz, saborosa, colorida, ágil, fluente a linguagem, 'português velho relho'. Gracioso o tom, saltitantes os ditos, expansivos os versos. Tem movência e naturalidade o diálogo. Os aforismos são colhidos da fonte popular, como, aliás, muitas palavras e expressões. Obra portuguesa, talvez a mais portuguesa do seu autor, não acreditamos, porém, como já foi acentuado, que tenha pretendido evidenciar *desprezo pelos Castelhanos*.

Reimprimindo, através da reprodução fototípica, a folha volante de 1676, de raridade tão insigne, com o texto de uma peça que entronca na pura tradição vicentina, queremos prestar homenagem, trezentos anos depois da morte do seu autor, ao polígrafo eminente que tão altos serviços prestou às letras portuguesas. Génio peninsular, D. Francisco Manuel de Melo, foi, num século como o seu, uma das personalidades lusíadas mais abertas para a cultura europeia que tanto admirava. Cultura europeia foi, portanto, a sua: uma cultura viva e vital. Que maior lição para todos nós, que jazemos estáticos, *cultos professores do estudo crítico*, como ele diz, pela palavra tão engraçada e cómica do Poeta da farsa?

Francisco Manuel de Melo, 1966, *Auto do Fidalgo Aprendiz* (introdução por José V. de Pina Martins), Lisboa: O Mundo do Livro, pp. 9-43 (Reprod. fac-similada da ed. de 1676).

Notas

³⁵ *Farsa*, Hh 4, r., p. 243, coluna 2; *Auto*, A 4, r., p. 7, coluna 2.

³⁶ *Farsa*, Hh 4, r., p. 243, coluna 2: «P. [Poeta] Ante vossa presença jaz estático / hum culto professor do estudo critico, / que outros querem chamar [Sic] humor frenttico». [Sic]. *Auto* A 4, r., coluna 2, p. 7. Como o leitor poderá verificar, os lapsos tipográficos, evidentes *gralhas*, estão corrigidos no texto da edição de 1676.

³⁷ Lembremos apenas, do malogrado investigador, os seguintes trabalhos, que mencionamos por ordem cronológica: «*O Fidalgo Aprendiz*», «*Le Bourgeois Gentilhomme*» e «*La Cortigiana*» in *Ocidente*, vol. I, 1938, pp. 190-95; *O tema de «Le Bourgeois Gentilhomme» no teatro antigo e no teatro moderno*, in *Ocidente*, vol. III, 1938, pp. 263-72; *Uma comédia inédita de D. Francisco Manuel de Melo - De burlas hace Amor veras*, in *Ocidente*, vol. V, 1939, pp. 206-21; D. Francisco Manuel de Melo, *O Fidalgo Aprendiz*, Introdução e notas de [...], Lisboa, 1943; *As Segundas Três Musas* de D. Francisco Manuel de Melo, ensaio crítico, selecção e notas de [...], Lisboa, 1944; *D. Francisco Manuel de Melo e o teatro espanhol do século XVII*, conferência realizada no salão de «O Século» em 11 de Maio de 1946, Lisboa, 1948; *Nomes de «befas da Itália» e metáforas preambulares a tratos de copistas*, Coimbra, 1949. De António Gonçalves Rodrigues, *D. Francisco Manuel de Melo e o descobrimento da Madeira (A lenda de Machim)*, Lisboa, 1935, é um estudo muito lúcido e documentadíssimo que seria injusto esquecer nesta resenha.

³⁸ *Storia del Teatro Portoghese*, Roma [1964], subcapítulo consagrado a D. Francisco Manuel de Melo e especialmente ao *Fidalgo Aprendiz*, pp. 120-27.

³⁹ OBRAS / METRICAS / DE / DON FRANCISCO / MANVEL [...], Lyon, 1665. O texto do *Fidalgo Aprendiz* vem no segundo volume, intitulado AS / SEGVNDAS TRES MVSAS / DO / MELLODINO / E / Segunda Parte de seus versos Inculcados., na terceira parte A Viola de Thalia, ff. Hh 1 v.-Kk 2 v., pp. 238-56. Embora a composição tipográfica tenha sido pouco cuidada, deve observar-se que a leitura do farsa pelas *Obras Metricas* é mais fácil do que pela raríssima folha volante de 1676, cujos caracteres são menos nítidos.

⁴⁰ Edgar Prestage, *Esboço*, p. 213. In PRIMEIRA / PARTE / DAS CARTAS FAMILIARES / DE / D. FRANCISCO / MANUEL / ESCRITAS A VARIAS PESSOAS / SOBRE ASSUNTOS DIVERSOS. [...], Roma, 1664, Centúria Terceira, Carta XV, ff. Tt 3 r.-v., pp. 333-34: «Aqui se engenhou hua fôrça, [Sic] que se bem me não descontenta de todo, para quem como eu, tem entrado tantas vezes no teatro da Fortuna, bẽ pudera ser melhor escrita. O será mal, por aquella certa regra de que não há alfayate bem vestido. Ouen mães trajado dos enganos do nundo, que eu; Quem mães despido dos seus desenganos? Sobre tudo N. Senhor etc. Torre 3 de Feuereiro 1646. D. F. M.» Por aqui se vê que é infundada a afirmação de Teófilo Braga in *Historia do Theatro Portuguez*, vol. 2º, Porto, 1870, p. 260 e in *Historia da Litteratura Portugueza* - III, *Os Seiscentistas*, Porto, 1916, p.594, segundo a qual a peça teria sido composta por volta de 1642 e representada - Teófilo sustenta-o sem hesitações - na Corte.

⁴¹ Edgar Prestage, *Esboço*, p. 187.

⁴² Edgar Prestage, *Esboço*, pp. 189-94

⁴³ In PRIMEIRA / PARTE / DAS CARTAS FAMILIARES, Roma, 1664, Centúria Quarta, Carta X, ff. Ttt 1, v., p. 516, missiva escrita a um parente e datada da Tore em 2 de Abril de 1646: «Tambem se sirua de me auisar, como chegou esse fidalgo aprendiz (que se elle aprendeu de V. M. o esquecimento, bem auidados estamos) e do agasalho que por lá recebe, que em fim por fidalgo lá de riba, parece muito natural de lugares tão altos. Aduerti com tudo que estas tantas figuras tem muito dos Mandamentos de Nosso Senhor, por quanto todas doze, se encerrão em cinco (quiza porque também isto foy mandamento) e se for necessário que eu aponte como pôde ser, não a pôtarey só com o dedo, mas com olhos da minha alma. Vos soes destro; logo vereis como ficará melhor: E não será pouco que de alguã sorte fiquem bem». António Correia de A. e Oliveira, in *Estudo*, p. 8, vê «nestas palavras uma vibração emotiva que um simples interesse literário não explica». E relaciona a alusão a carapuças do início da carta («Por esta primeira de Carapuças (não sendo ella já mandada) pagará V. M. a minha carapuça, que levou hoje, a este moço [...]») com a redução a cinco das «Figuras que fallam» na farsa. A nós parece-nos que a redução a cinco é óbvia, pois são apenas cinco as personagens que, segundo a didascalia dramática, têm nome: D. Gil Cogominho, Affonso Mendes, Beltrão, Isabel e Brites. As outras figuras são, de facto, quase comparsas, embora o interesse dramático da peça também dependa em grande parte, principalmente para os efeitos cômicos, de algumas delas.

⁴⁴ António Correia de A. e Oliveira, *Estudo*, p. 7: «Por isso [depois de ter analisado a acção dramática da peça por influência do teatro espanhol] o *Fidalgo Aprendiz* é, como construção teatral, manifestamente superior a todas as peças portuguesas que o precederam, podendo considerar-se, sob este aspecto, termo da evolução ascendente do teatro nacional».

⁴⁵ António Correia de A. e Oliveira, *Estudo*, p. 11, refere-se a algumas dessas fontes para aspectos de pormenor da farsa, mas, como voltaremos a referir-nos a elas nas notas 28 e 29, observemos apenas que, no que respeita ao próprio D. Francisco, a prova de que o *Fidalgo Aprendiz* não foi uma experiência teatral única, encontramos-na na própria lista bibliográfica organizada pelo autor e impressa nas OBRAS / MORALES, I, Roma, 1664, f. C4 r., na parte referente aos «Livros y obras no estampadas. METRICAS.», entre outras (ao todo, 13, as desta secção): nº 2-El Laberinto de Amor. nº 3 - Los Secretos bien guardados. nº 4 - De Burlas hace Amor Veras. nº 5- El Domine Lucas. nº 6 - El Hidalgo [sic] Aprendiz. Esta lista é completada pela que nos aparece no próprio texto do *Hospital das Letras - Apologo Dialogal Quarto*, in APOLOGOS / DIALOGAES, Lisboa, 1721, ff. Cciiiij r e v. - Cc v, r., pp. 407-09, nomeadamente, no que respeita às obras teatrais, f. Cciiiij r, e v., pp. 407-08: «O Labyrintho da fortuna, Comedia, Os Secretos bem guardados, Comedia. Domine Lucas, Comedia. De Burlas haze amor veras, Comedia. La impossible tragédia imperfeyta. [...]. O Entremez de los Entremezes, Farça. D. Establo, Entremez. O *Fidalgo Aprendiz*, Farça [...]». A importância desta lista reside, na apresentação de títulos de género teatral que confirmam uma experiência grande do autor, não limitada apenas ao *Fidalgo Aprendiz*, mas ainda no estabelecimento da distinção fundamental entre farça e *comedia* (confirmada a designação de *farsa* para o nosso texto, como na primeira edição), sendo a primeira mais ao gosto português e talvez espanhol e a segunda ao gosto clássico, como, aliás, já foi acentuado pelo próprio Correia de Oliveira, *Estudo*, p. 6.

⁴⁶ Para o comprovar, tem sido citado algumas vezes o testemunho de Clenardo, numa célebre carta a Latomus, datada de 26 de Março de 1535. Fê-lo Correia de Oliveira, *Estudo*, pp. 14-15 e Luciana Stegagno Picchio, in *Storia del Teatro Portoghese*, p. 124, com toda a correcção metodológica, da obra de M. Gonçalves Cerejeira, *Clenardo e a Sociedade Portugesa do seu Tempo*, 3ª ed., Coimbra, 1949, pp. 268-84. Por nosso lado, reportemo-nos ao texto latino e francês da mesma carta, inserta na *Correspondance de Nicolas Clénard* de Alphonse Roersch, Bruxelas, 1940, para o texto latino, I, pp. 50-61; para o texto francês, em tradução do latim, III, pp. 27-41. A parte que diz respeito ao aparato faustoso dos fidalgos vem, no texto latino, I, pp. 58-59; para a tradução francesa, III, pp. 37-38.

⁴⁷ Já Correia de Oliveira observou que, na *Prática de Oito figuras* de Chiado, encontramos reproduzido o mesmo tipo. Parece-nos que, nesta obra, não se vê propriamente desenhado um tipo como no caso de D. Gil, mas não predominantemente visados certos aspectos menos positivos da vida social do tempo: uma conversa ou *prática* em que são satirizados o clero, a corte e a justiça, como já pôs em relevo, com muita lucidez, Maria de Lourdes Belchior Pontes, na introdução a António Ribeiro Chiado, *Prática de Oito Figuras*, Lisboa, 1961, pp. 10-12. Analogia, por exemplo, é possível encontrar entre a confissão final de Gil, que representa a tomada de consciência do próprio logro, e a expressão de um juízo pouco favorável em relação à corte, e a crítica inicial de Paiva às maldades do paço (f. aj, v. col. 1). O que Maria de Lourdes Belchior chamou «Tratado do Desengano do mundo» (*ob. cit.* p. 12) dá-nos uma dimensão pessimista da antropologia de Chiado, que não encontraria uma sintonização por parte de D. Francisco Manuel, apesar da sua situação moral. Culturalmente significativa, nas trovas, a citação de Dante, Petrarca e Juan de Mena, nas palavras de Paiva, logo no f. a ij, r., col. 1, no diálogo com Faria: «Pa. Tendes muyto que aprender / vos galante / prezar vos eyes de ler Dante / Petrarcha ou Joã de mena».

⁴⁸ Farsa, f. Kk 2 v., p. 256, col. 2: «Homens que vos enxeris / na Corte como em bigorna / vede bem no que se torna / qualquer Fidalgo aprendis.»

⁴⁹ Cremos ter sido Teófilo Braga quem, pela primeira vez, pôs o problema das relações possíveis de D. Francisco Manuel de Melo com Molière, in *Historia do Theatro Portuguez*, 2^o vol., Porto, 1870, p. 255. Também Camilo Castelo Branco, no volume II do *Curso de Literatura Portuguesa*, Lisboa, 1876, se referiu sumariamente ao problema, p. 57: «O escudeiro *Affonso Mendes* é a preexistência dos creados ladinos à italiana, mais tarde introduzidos no theatro de Molière». Numa nota a esta observação, inserta a pp. 286-87, limita-se a uns remoques polémicos contra Teófilo Braga, que nada acrescentam, no plano crítico, ao juízo anteriormente formulado. Em artigo publicado na revista *Atlântida*, a que nos referimos na nota 9 deste estudo, Afrânio Peixoto pronuncia-se a favor de uma influência incontestável do autor português sobre o francês, no que respeita à inspiração do título, matéria, cenas e até à própria tradução de um passo. Por seu lado, M. Le Gentil, num artigo publicado na *Revue de Littérature Comparée*, ano 1, n.º 2, Paris, 1921 pp. 264-84 e, mais tarde, em *La Littérature Portugaise*, 2^o ed. Paris, 1951, p. 90, *deita água na fervura* de Afrânio Peixoto, pondo o problema em termos que nos parecem serem mais de aceitar. Ele fala também de coincidência inconsciente de temas e até de palavras («l'hypothèse d'une influence de Melo sur Molière ne doit pas être écartée a priori»), sem aludir, aliás, a eventuais fontes comuns. Fidelino de Figueiredo, por seu lado, parece estar mais de acordo com o estudioso francês, na sua *Historia da Litteratura Classica*, II, 2^o ed., Lisboa, 1930, pp. 174-75 e no seu contributo *Quelques mots sur Molière en Portugal*, in *Mélanges Baldensperger*, I, Paris, 1930, António Correia de A. E. Oliveira, *Estudo*, pp. 24-30, refere-se ao *status quo* do problema, pronunciando-se por uma influência de *La Cartigiana* e do *Fidalgo Aprendiz* sobre *Le Bourgeois Gentilhomme*: a primeira peça ter-lhe-a dado «as linhas gerais do entreccho e sugestões para várias cenas»; a segunda «pelo menos a ideia de distribuir as lições pelos quatro mestres» (p. 30). Correia de Oliveira, aliás, já tinha estudado o problema noutra artigo anteriormente publicado, em 1938, que citámos na nota 3.

⁵⁰ Correia de Oliveira cita um estudo de P.-G. Dublin, inserto no *Mercure de France*, ano 46, N.º 896, de Setembro de 1935, acerca da influência de Pietro Aretino sobre Molière: *Molière et l'Arétin*. Portanto a fonte podia ter sido comum, para os autores português e francês, como já foi, aliás, directamente sugerido. Mas ele não renuncia, apesar disso, à ideia de uma influência directa do autor português sobre o francês, como já vimos na nota 40. Quanto a nós, embora atribuindo valor relativo à argumentação inteligente de Afrânio Peixoto, entendemos que só um documento novo, demonstrativo de uma influência verificável não apenas à luz de analogias desta ordem, poderia levar-nos a aceitar como indiscutível, - como incontestável -, a influência de D. Francisco Manuel de Melo sobre Molière.

Poemas de D. Francisco Manuel de Melo

Mundo é comédia

Dez figas para vós, pois com furtado
Consular nome vos chamais Prudência,
Se fazendo co' o Mundo conferência
Discursais, revolveis, e eis tudo errado!

Quem vos vir, Appetite, disfarçado,
Digno vos julgará de reverência;
E a vós, Ódio, por homem de consciência,
Vendo-vos tão sesudo e tão pesado.

Dois a dois, três a três e quatro a quatro,
Entram de flamas tácitas ardendo,
Astutos Paladiões em simples Tróias.

Quem enganas, ó Mundo, em teu teatro?
A mi não, pelo menos, que estou vendo
Dentro do vestuário estas tramóias.

Sugestões de análise e discussão em aula*

1. Analisar a palavra “comédia” como sinónimo de “teatro”

Referir que se tratava de designação geral dada pelos espanhóis ao texto e ao espectáculo. Num texto em verso de Lope de Vega - “Arte nueva de hacer comedias en este tiempo” - descreve-se o que caracteriza a comédia moderna da qual este autor foi o principal promotor. (http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/)

Mas comédia é também o espectáculo que se apresentava nos “corrales de comedias” (ver no Google Imagens do Teatro de Almagro) que em Lisboa, durante a Monarquia dual (que terminou a 1 de Dezembro de 1640 com a recuperação da independência de Portugal), se chamaram Pátios de Comédias. O mais famoso existiu entre 1596 e 1755 perto da actual Rua da Betesga. Desapareceu com o terramoto e pagava renda ao Hospital de Todos os Santos também desaparecido nessa ocasião. A comédia espanhola foi o modelo dominante quer na escrita de peças, quer nos palcos, em Portugal até meados do século XVIII.



Cenário de Giuseppe Galli Bibiena para a ópera *Os Troianos* de Berlioz



Cenário de André Antoine para o espectáculo *La Terre* no Théâtre Libre

2. Falar do tópico barroco do “Mundo é um palco” referido por Shakespeare e por Calderón de la Barca

Fazer leitura na aula de excertos de “*El Gran teatro del mundo*” de Calderón de la Barca (http://html.rincondelvago.com/el-gran-teatro-del-mundo_calderon-de-la-barca.html) e promover pesquisa na internet sobre o tema (por exemplo, Carmen Bobes, “Abstracción y símbolo en El gran teatro del mundo. Precedentes medievales del auto sacramental” Universidad de Oviedo, que se encontra no site do Centro Virtual Cervantes em http://cvc.cervantes.es/literatura/calderon_europa/bobes.htm)

3. Animar um debate em torno da ilusão como característica da arte do teatro.

Referir que desde a Antiguidade clássica se considerou o Teatro como imitação de acções humanas e que o conceito de mimese foi dominando a criação de espectáculos assentes no efeito de ilusão. A este respeito falar um pouco da importância que teve a “Poética” de Aristóteles no modo como hoje se concebe o teatro no mundo ocidental. Acrescentar também que a introdução da perspectiva na concepção dos cenários veio concretizar esse efeito de ilusão desde o século XVII até ao seu apogeu com o realismo e a pretensa reconstituição exacta da vida em cena.

Convidar os alunos a visionarem o DVD de “A Ilusão cómica” de Corneille, encenada por Nuno Carinhas no Teatro Nacional de S. João, peça onde o tema é o próprio teatro e a fusão entre a vida e a ficção.

* A partir da edição de Maria Lucília Gonçalves Pires, *Poetas do período barroco. Apresentação crítica, antologia e sugestões para análise literária*, Lisboa: Edições Duarte Reis, 2003.

Desde a prisão a D. António Álvares da Cunha que estava na corte

Aqui me tem de vós tão apartado
Ah, Senhor D. António, a dura sorte.
Sois mancebo, folgais de andar na Corte;
Cá vos tenho argido e desculpado.

Deixai só para mi pena e cuidado,
Que essas são só as guardas do meu norte.
Todo o tempo a nós vem, só o da morte
Foge daqueles de quem é chamado.

Tendes riqueza, tendes galhardia,
E contudo viveis vida cansada
Que faz que do viver o gosto vede.

Pobre de quem, vivendo em demasia. Dessas ditas que tendes não tem nada
E tem muito dessoutro que as impede.

Sugestões de análise e discussão em aula*

1. Analisar a comparação que é feita no poema entre a vida de quem frequenta a Corte (D. António) e a vida de quem “dessas ditas (prazeres) não tem nada”.

Como acontece na poesia de outros poetas (casos de Correia Garção, Nicolau Tolentino ou Bocage que têm alguns poemas que poderão servir como comparação), D. Francisco Manuel de Melo faz ouvir a sua voz, retratando a sua situação de preso na Torre de Belém. É curioso que a comparação incida não só na liberdade que um tem e o outro não, mas também no facto de quem tem prazeres não os apreciar devidamente (“E contudo viveis vida cansada”). Por outro lado, o tempo que abunda em quem vive na prisão e não traz a morte que viria pôr fim às penas e cuidados.

2. Procurar no *Fidalgo Aprendiz* todas as referências que são feitas à corte e à vida que nela levavam os fidalgos, a partir da transformação que D. Gil Cogominho julga dever sofrer para poder frequentá-la.

* A partir da edição de Maria Lucília Gonçalves Pires, *Poetas do período barroco. Apresentação crítica, antologia e sugestões para análise literária*, Lisboa: Edições Duarte Reis, 2003.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O CÓMICO

Referências para o estudo do cômico

Bergson, Henri, (1960), *O riso: ensaio sobre o significado do cômico*, Lisboa, Guimarães

Horácio, (s/d), *Arte Poética*, Lisboa, Livraria Clássica Editora

Hutcheon, Linda, (1985), *A theory of Parody: the teachings of Twentieth-Century Art Forms*, London, Methuen

“O riso, enquanto dura, afrouxa e enfraquece a mente, faz definhar as nossas faculdades e provoca uma espécie de desídia e dissolução em todos os poderes da alma; é nessa medida que pode ser olhado como uma fraqueza na composição da natureza humana. Mas se considerarmos o frequente alívio que dele recebemos e quantas vezes dispersa a melancolia que tende a deprimir-nos a mente e quebrantar-nos o vigor(...) devemos cuidar em não ficarmos demasiado sensatos para tão grande prazer da vida.”

Joseph Addison, “On ridicule”

“ De modo algum convém ao orador distorcer as feições ou usar os gestos grosseiros, coisas que costumam despertar o riso nas farsas. Não menos inconvenientes são as graças chocar-reiras, como as que se dizem nos palcos. Quanto à obscenidade, não só deveria ser banida das suas palavras, como nem sequer deveria ser insinuada.”

Quintiliano, “Institutio Oratoria”

É Quintiliano que enumera na sua referida obra as origens do riso: criaturas deformadas, coisas desproporcionadas, desventuras, o que achamos errado, tudo o que não está conforme ao que é socialmente aceite como “normal” e que deve ser corrigido.

De Horácio herdámos a célebre sentença “ridendo castigat mores” - ou seja, através do riso castigamos os costumes censuráveis - que inúmeros autores citaram ao longo dos tempos.

Foram, também, sendo fixados por autores de peças de teatro, tipos de cômico que encontramos em muitos textos clássicos, tais como *O Avarento* de Molière, ou todas as comédias de Labiche e Feydeau.

Por exemplo, cômico de situação, cômico de carácter e cômico verbal. O primeiro tipo explora acções ou situações que se desviam do padrão normal de actuação do ser humano, tornando-o risível pelo desfasamento ou desadequação. O segundo tipo faz de uma mania ou vício o motor do riso, como seja a avareza ou o ciúme. O terceiro tipo assenta totalmente

em jogos de palavras, duplos sentidos ou deturpações no modo de falar das personagens.

Um aspecto que merece relevo é o dos efeitos que o cómico provoca no espectador. Ele produz um duplo papel de exclusão e de coesão social. O que se passa é que, ao expor a diferença ou ao subverter a ordem, o cómico distancia-nos da fonte do riso, do sujeito ou da situação risível. Mas esse acontecimento serve também para reforçar a nossa ideia (que partilhamos com todos os espectadores numa sala de espectáculos) daquilo que é normal e do que não o é. O riso cria solidariedade social porque, para rirmos, temos de nos sentir a partilhar os mesmos códigos com a comunidade que inclui ou exclui pelas mesmas razões. Rimos porque nos identificamos ou reconhecemos a situação.

O cómico é um dos meios de autoconhecimento, porque ajuda a medir valores e transgressões e determina como nos posicionamos relativamente a eles e relativamente à comunidade a que pertencemos. Na verdade, apesar do fundo comum de razões que fazem rir a humanidade, rimos com e como os nossos pares: não rimos como os chineses ou os alemães.



Duas imagens de *Le bourgeois gentilhomme* de Molière

Exercícios propostos:

1. Identificar no texto do *Fidalgo Aprendiz* cada um dos tipos de cómicos acima enunciados, procurando explicar o que produz o riso em cada caso.
2. Descrever um dos tipos de cómico em acção no espectáculo a que assistiram.
3. Preparar e apresentar uma situação cómica aos colegas e ao professor.
4. Debater a partir das duas citações propostas ou de outras propostas pelo professor.

GUIÃO COM PROPOSTAS DE ACTIVIDADES

Ver e ler



O FIDALGO APRENDIZ
encenação VARELA SILVA
produção TEATRO NACIONAL D. MARIA II. 16 Junho 1988
na imagem Rui de Matos e Raul Solnado
fotografia de Garizo do Carmo

Ver, através da fotografia, momentos-chave da peça *O Fidalgo Aprendiz*:

1. Observar os figurinos: para que época nos remetem as roupas utilizadas? Quais são as principais diferenças entre as personagens e o que é característico em cada uma delas?
2. Ler uma postura: Que pretende transmitir ao espectador a postura do Fidalgo? De seguida, tenta representá-la.
3. Interpretar uma cena: Tenta identificar a cena no texto a que se reporta esta fotografia com um dos momentos do espectáculo. Que diferenças introduziu o espectador?

O contexto da intriga

Sugere-se aos alunos que completem o seguinte texto, após a leitura de *O Fidalgo Aprendiz*:

A acção situa-se no(a) de Lisboa, um bairro de má vizinhança onde vivem Isabel e Brites, e (b). Isabel quer que a sua filha se relacione com (c) porque o considera um homem com dinheiro, a filha nega-se primeiro, mas depois acede. A intenção é fazê-lo cair numa armadilha para lhe extorquirem, com a ajuda do (d) e de um seu cúmplice, algum dinheiro.

- (a) Bairro Alto
- (b) mãe e filha
- (c) dom Gil Cogominho
- (d) criado

Escrever

Pedir aos alunos que escolham uma personagem e que escrevam um pequeno texto em que ela se apresenta.

(Re)criar o texto e o espectáculo

Depois de uma leitura do texto de D. Francisco Manuel de Melo e de assistir ao espectáculo, propõe-se ao aluno que complete as seguintes frases:

1. Na leitura do texto, a minha personagem preferida foi..... e no espectáculo foi.....
2. Fui surpreendido no espectáculo quando.....
3. Ler o texto e assistir ao espectáculo foram experiências diferentes porque...
4. A palavra/expressão ou situação que mais me fez rir foi.....
5. Numa frase, descrevo o momento do espectáculo que foi mais sugestivo para mim.....

Possibilidades cénicas do texto

Após a leitura do texto, sugere-se a distribuição a cada aluno ou grupos de alunos de algumas situações da peça. De seguida, os alunos são convidados a representar essa cena, numa leitura teatralizada. Segue-se um momento de reflexão sobre as opções tomadas por cada um para representar as personagens e a situação.

Glossário

“a burra já jaz no pó”: caiu na esparrela

abujão: fantasma

acinte: de propósito

adulo: onde está

al: outra coisa

algaravia: romances mouriscos

almotacel: funcionário que inspeccionava pesos e medidas e tabelava o preço dos géneros

amouco: que despreza a morte, obstinado

“andar coa alma nos dentes”: manifestar descontentamento em termos violentos

“ao giolho”: dirigidos ao joelho

apelo!: credol!

arruda: erva vulgar usada pela medicina como adstringente; empregada pelas bruxas em sortilégios

“As de vila-diogo”: tem as suas origens no homónimo espanhol “Dar às de Villadiego”. Esta expressão significa fuga apressada ou precipitada

asinha: sem demora, depressa

axopra: interjeição que exprime admiração ou espanto

balandrau: peça de vestuário com capuz e mangas largas

bargante: desavergonhado

basbaques: parvos

beleguim: oficial inferior de Justiça

Beltrão: usa-se para indicar pessoa de quem se ignora ou não se quer dizer o verdadeiro nome

bicos: pequenas dívidas

bigorna: instrumento onde o sapateiro cola os sapatos

“boa andança”: boa sorte, felicidade

bofé: em verdade

boto: voto

capela: músicos e cantores

cascavéis: guizos

chapins: calçado alto da época

colete de ante: usavam-se coletes de anta como defesa contra as armas de ponta

cotio: fácil de cozer

coura: gibão de couro com abas usado na guerra

“de bom pano”: bem feita, formosa

“de sobrado”: de elevada categoria

“é muito muchacha”: gosta de brincar

“em polvorosa”: fugir

encampar: assentar arraiais

enxeris: inseris

escudeiro: o pajem que levava o escudo do cavaleiro

Estaus: hospedaria

famaco: faminto

fataxas: façanhas, proezas

fato: os móveis, os bens

“fidalguinhos de colher”: novos, com a frescura da juventude

formigueiro: que rouba coisas de pouca valia

gorra: espécie de barrete, como o gorro dos estudantes de Coimbra, que, a partir do reinado de D. João III, começa a ser substituído pelo chapéu

grão: uniforme

gualteira: carapuça de pastor

inculcador: cargo da época que tinha a função de procurar trabalho às pessoas

lançados: deitados

“mal que lhes pês”: ainda que lhes pese

mandil: pano grosseiro que se usa para anediar as bestas, depois de escovadas

meirinho da corte: a quem competia fazer prisões

Mocambo: antiga rua de Lisboa no bairro de Alfama

Morzelo: cavalo cor da amora preta

muda: creme para a pele

“não ter termo”: não ter educação

noda: nódoa

pelão: fidalgo pobre

pelote: veste de abas compridas, que se usava por baixo da capa

perene: doido varrido

“por momo”: por graça

prove: pobre

“que centeo”: falho de juízo ou falho de dinheiro

“que grão siso dai-os cá”: dito popular que significa “perante as circunstâncias qualquer coisa serve”

relho: duro, rijo

rescão: pajem ou criado

resoluto: decidido

rodela: escudo redondo

São Gião: São Julião, freguesia de Lisboa

“ser ginete e ser sendeiro”: andar às pressas e servir bem

sisudo: de bom entendimento

“sursum corda”: corações ao alto!

sus: ânimo, coragem

tá, tá: basta

talabarte: cinturão de onde pendia a espada

talhos sacudidos, mãe dobre, tretas: vocabulário técnico relacionado com a arte da esgrima

teiró: mania, obsessão

“tornou-se carvão”: malograram-se as suas esperanças

tostões: moeda da época

“trovas em saco”: à toa, sem regra

vasquinha: saia com muitas pregas na cintura ou casaco curto e muito justo ao corpo

vintadozenos: a melhor qualidade de pano. O nome vem de o pano ter 200 fios de urdidura

EQUIPA TEATRO NACIONAL D. MARIA II

direcção artística **DIOGO INFANTE**

conselho de administração

MARIA JOÃO BRILHANTE

MÓNICA ALMEIDA

JOÃO VILLA-LOBOS

assessoria artística **NATÁLIA LUIZA ***

assessoria de comunicação **RUI CALAPEZ ***

secretariado **CONCEIÇÃO LUCAS**

auxiliar administrativo **LUÍS FREDERICO**

motorista **RICARDO COSTA**

actores **JOÃO GROSSO, JOSÉ NEVES, MANUEL COELHO, MARIA AMÉLIA MATTA, PAULA MORA**

direcção de produção **CARLA RUIZ**

produção executiva **MANUELA SÁ PEREIRA, RITA FORJAZ**

assistente de produção **MARIA JOÃO SANTOS**

direcção de cena **ANDRÉ PATO, CARLOS FREITAS, ISABEL INÁCIO, MANUEL GUICHO, PAULA MARTINS, PEDRO LEITE**

auxiliar de camarim **PAULA MIRANDA, PATRÍCIA ANDRÉ**

pontos **CRISTINA VIDAL, JOÃO COELHO**

guarda-roupa **ELISABETE LEITE, GRAÇA CUNHA**

direcção técnica **JOSÉ CARLOS NASCIMENTO, VERA AZEVEDO**

adereços **ILDEBERTO GAMA, ABÍLIO GARCIA, VIRGÍNIA RICO**

som **RUI DÂMASO, ANTÓNIO VENÂNCIO, PEDRO COSTA, SÉRGIO HENRIQUES**

luz **JOÃO DE ALMEIDA, DANIEL VARELA, FELICIANO BRANCO, LUÍS LOPES, PEDRO ALVES**

maquinaria e mecânica de cena **VÍTOR GAMEIRO, JORGE AGUIAR, MARCO RIBEIRO, PAULO BRITO,
NUNO COSTA, RUI CARVALHEIRA**

manutenção electrónica e de cena **MANUEL BEITO, MIGUEL CARRETO**

auxiliar/motorista **CARLOS LUÍS**

direcção de comunicação e imagem **RAQUEL GUIMARÃES**

assessoria de imprensa **JOÃO PEDRO AMARAL**

produção de conteúdos **MARGARIDA GIL DOS REIS ***

design gráfico **MARGARIDA KOL, SUSANA VEIGA ***

direcção administrativa e financeira **JOÃO VALADAS, EULÁLIA RIBEIRO, IDALINA FIALHO,
ISABEL ESTEVENS, MARGARIDA GUERREIRO**

tesouraria **IVONE PAIVA E PONA**

recursos humanos **ANTÓNIO MONTEIRO, MADALENA DOMINGUES**

direcção de manutenção **SUSANA COSTA, ALBERTINA PATRÍCIO, CARLOS HENRIQUES,
LUÍS SOUTA, RAUL REBELO, VÍTOR SILVA**

informática **NUNO VIANA**

técnicas de limpeza **ANA PAULA COSTA, CARLA TORRES, LUZIA MESQUITA, SOCORRO SILVA**

vigilância **SECURITAS ***

direcção de relações externas e frente de casa **ANA ASCENSÃO, CARLOS MARTINS,
DEOLINDA MENDES, FERNANDA LIMA**

bilheteira **RUI JORGE, MARIA SOUSA, NUNO FERREIRA**

recepção **DELFINA PINTO, ISABEL CAMPOS, LURDES FONSECA, PAULA LEAL**

assistência de sala **COMPLET'ARTE ***

direcção de documentação e património **CRISTINA FARIA**

livraria **ANA GODINHO, RICARDO CABAÇA**

biblioteca | arquivo **ANA CATARINA PEREIRA, FERNANDA BASTOS**

** prestações de serviços*

Teatro Nacional D. Maria II*
Praça D. Pedro IV
1100-201 Lisboa
Tel.: +351 21 325 08 00
www.teatro-dmaria.pt

*Encerra à 2ª

CO-PRODUÇÃO



PARCEIRO DE COMUNICAÇÃO



MECENAS



PARCEIROS

HOTEL DO CHIADO

magnum

Marina Cruz

TRICANA

Vitalis

