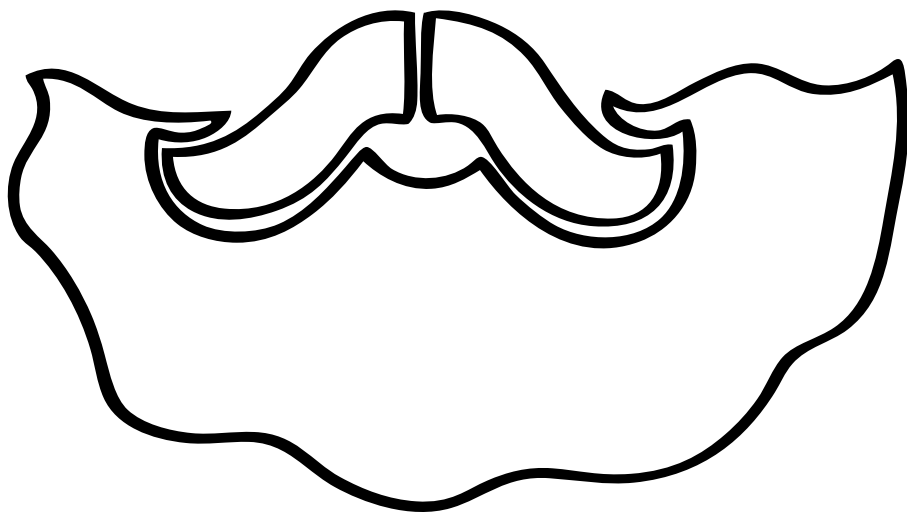


TEATRO DE
CAMÕES



Apresentação, notas, glossário
e fixação dos textos
Márcio Muniz

© Márcio Muniz (org.), 2014
© Oficina Raquel, 2014

EDITORES

Raquel Menezes e Luis Maffei

REVISÃO

Raquel Menezes

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO

Julio Baptista

CAPA

Thiago Antônio Pereira



www.oficinaraquel.com
oficina@oficinaraquel.com
facebook.com/Editora-Oficina-Raquel



Edição apoiada pela Direção-
Geral do Livro
e das Bibliotecas/
Secretaria de Estado
da Cultura – Portugal

Camões, Luis de,
Teatro de Camões/ Edição Márcio Muniz – Rio
de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.

272p.

I. Teatro Português I. Muniz, Márcio III. Título

CDD 869.1

*Para Clarice,
sempre presente em mim,
pelas ausências.*

Sumário

Camões, dramaturgo em seu tempo	9
Critérios empregados na fixação dos textos	37
Agradecimentos.....	41
<i>Auto de Filodemo</i>	45
<i>Auto dos Anfitriões</i>	129
<i>Auto d'El-Rei Seleuco</i>	197
Glossário.....	239
Bibliografia	265

Camões, dramaturgo em seu tempo

1. O dramaturgo, as matrizes teatrais e a estruturação dos autos

Camões, homem de teatro? Sim, dramaturgo, e, segundo a tradição, possivelmente encenador e ator¹. Se o Camões autor de teatro não constitui uma novidade para estudiosos e críticos da obra camoniana, para parte considerável dos leitores, principalmente os brasileiros, esta faceta do poeta é geralmente desconhecida².

¹ Certa tradição crítica afirma a possibilidade de Camões ter sido ator na representação de alguns de seus autos. Osório Mateus sintetiza assim esta questão: “Das três vezes [em que seus autos foram representados] Camões pode ter sido festeiro, autor e actor: é verosímil a tradição de ser ele o primeiro executante do ‘Porteiro’ (discreto e de gentil feição) no *El-Rei Seleuco*, e há mais partes que podem ser de autor” (‘Camões – Seleuco: nomes próprios’, 2002 [1981], p. 139).

² No Brasil, a última publicação do teatro completo de Camões data de 1963, na edição das *Obras completas* preparadas por Antônio Salgado Júnior para a editora Aguilar. Em 1980, João Alves das Neves e Douglas Tufano publicaram excertos do teatro camoniano numa edição coletânea que também recolheu partes da lírica, da épica e das cartas (Salgado Jr, 1963; Neves, Tufano, 1980). Não alcançamos identificar nenhum registro de representação dos autos de Camões em palcos brasileiros. Em Portugal, por outro lado, a produção teatral camoniana tem merecido por parte de críticos e encenadores melhor fortuna. Para além de edições individuais dos autos (*Filodemo*, edição de José Camões, 2004), foi publicada uma edição do *Teatro Completo*, em 2005, com cuidadosa e apurada edição dos textos, acompanhados por útil aparato crítico, sob os cuidados de Vanda Anastácio; e o Centro de

Por isso, possibilitar a um público mais amplo o acesso aos autos camonianos é a motivação maior desta publicação. Mas não a única. Atentar para a criação dramaturgica de Camões significa inseri-lo num contexto de produção cultural, o s. XVI português, no qual o teatro foi certamente uma de suas mais importantes manifestações: atraindo e atendendo ao gosto de público diverso, de origem nobre ou plebeia; servindo a propósitos ideológicos variados; ocupando função central em festejos, tivessem eles caráter profano ou religioso, político ou social, nobre ou popular; traduzindo concepções artísticas distintas, e por vezes conflitantes; e congregando alguns dos mais importantes nomes da cultura literária da época, como os de Gil Vicente, Sá de Miranda, Antônio Ferreira, Antônio Ribeiro Chiado, Jorge Ferreira de Vasconcelos, dentre outros. Portanto, ler e conhecer a produção teatral de Camões significa entender melhor o papel do artista no interior de um sistema sócio-político-cultural em cuja constituição as artes dramáticas cumpriram função relevante.

São três os autos atribuídos a Camões: *Auto de Filodemo*, *Auto dos Anfitriões*, *Auto d'El-Rei Seleuco*. Escritos e provavelmente encenados entre as décadas de 1540 e 1550, todos foram publicados postumamente, e somente do primeiro chegou-nos uma cópia manuscrita³. Ressalte-se, todavia, que, mesmo com esse pequeno número de autos, no conjunto da produção teatral portuguesa do Quinhentos – com exceção de Gil Vicente, com suas quase cinco

Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, sob a direção científica de José Camões, disponibiliza, desde 2010, em seu *site* na *internet*, todos os autos camonianos, também em edições bem cuidadas e com aparato crítico (<http://www.cet-e-quinheiros.com>). Quanto às encenações, segundo Maria Idalina Resina Rodrigues, elas estão normalmente associadas a datas comemorativas relativas ao poeta, mas “de longe em longe”, nas palavras da estudiosa, vêm acontecendo (Rodrigues, ‘Ler e representar o teatro de Camões’, 1987 [1982], p. 167).

³ O *Auto de Filodemo* e o *Auto dos Anfitriões* foram impressos em 1587, num volume coletivo em que se reuniram autos de outros dramaturgos, como Antônio Prestes, Anrique Lopes, Jerônimo Ribeiro. Já a publicação do *Auto d'El-Rei Seleuco* é mais tardia, data de 1645, e acompanha, como um acréscimo inédito, a edição das *Rimas de Luis de Camões* preparada pelo impressor Paulo Craesbeeck. Do *Auto de Filodemo* chegou-nos ainda uma edição manuscrita, anexa ao *Cancioneiro de Luis Franco Correa* (1557-1589). Para referências completas vide Bibliografia deste volume.

dezenas de autos –, Camões está entre os autores conhecidos com maior número de obras dramáticas cujos textos sobreviveram até os dias de hoje⁴. Considerando os caminhos tortuosos que caracterizam a recepção e a transmissão de textos ao longo dos séculos⁵, essa matemática da sobrevivência, por si só, aponta para um Camões reconhecido entre seus pares, contemporâneos e futuros, como autor de dramaturgia.

Outro dado a se ter em conta diz respeito ao diálogo que Camões mantém com as distintas matrizes que orientavam a criação teatral no s. XVI português. Embora predomine um maior contato com a tradição do auto peninsular ibérico, particularmente nas escolhas de nível estrutural das peças, o dramaturgo não demonstra ter feito uma opção clara entre essa ou aquela corrente dramática. O mundo da cultura clássica greco-latina comparece em seus autos como fonte direta de inspiração temática, caso do *Auto dos Anfitriões* e do *Auto d'El-Rei Seleuco*, com referências a mitos e personagens históricas e literárias, e também via uma concepção de amor de fundo neoplatônico ou petrarquista, ainda que conviva e dispute espaço com uma expressão amorosa mais sensorialista. O modelo de composição das peças, todavia, não é o da comédia renascentista, de inspiração classicizante, embora o Portugal de Camões já possuísse quem o cultivasse, como Sá de Miranda, Antônio Ferreira e mesmo Jorge Ferreira de Vasconcelos. Camões toma como base de estruturação dos autos o

⁴ Há de se considerar que são reconhecidos hoje mais de duas dezenas de dramaturgos que produziram ao longo do s. XVI português. Por sua vez, somando-se as obras desses autores com as quase duas dezenas de autos anônimos, conformamos um conjunto de mais de uma centena de textos teatrais neste século. Deste universo autoral sobrevivente, sempre tendo em conta Gil Vicente como exceção, chegaram até nós: sete autos de Antônio Prestes e de Francisco da Costa, cada; cinco textos de Anrique da Mota; e quatro autos de Antônio Ribeiro Chiado, de Afonso Álvares e de Baltasar Dias, cada. Tomamos os dados do *site* do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (<http://www.cet-e-quinheiros.com>), que disponibiliza editados, com aparato crítico, quase todos os textos conhecidos da dramaturgia portuguesa do Quinhentos, autoral e anônima.

⁵ Sobre a problemática da transmissão dos textos e estabelecimento do *corpus* da obra camoniana, veja-se, para o caso específico do teatro, o trabalho de Vanda Anastácio: 'El-Rei Seleuco, 1645 (Reflexões sobre o 'corpus' da obra de Camões)'. *Península: Revista de Estudos Ibéricos*, Lisboa, n. 2, 2005, p. 327-342.

modelo peninsular. Predominam em seu teatro o verso – ainda que a prosa compareça em alguns diálogos e em outros gêneros textuais inseridos no corpo dos autos, como as cartas⁶ –, os metros curtos (de cinco ou sete sílabas, as denominadas redondilhas menor e maior), e as estrofes em décimas (com rimas ordenadas em quintilhas), pontualmente apresentando elementos desordenadores desses esquemas (versos hiper ou hipométricos, versos em redondilha quebrados, estrofes de 9 ou 11 versos), quase sempre a serviço da dinâmica da oralidade.

Não há divisão ou marcação de cenas ou atos, conforme estabelecia a preceptiva clássica. Os autos de Camões organizam-se via uma sucessão de quadros, encadeados por escassas rubricas, que em sua ampla maioria apenas indicam entrada e saída de personagens, com raras referências à cenografia ou ao espaço cênico. Cumprem papel construtor e ordenador central do enredo os diálogos, monólogos e solilóquios, por meio dos quais muitas das vezes o espectador é apresentado à personagem e a sua história. Em alguns casos, resumos do argumento e prólogos também buscam contribuir na construção do enredo. Somem-se a isso a intercalação de quantidade significativa de composições poéticas de fundo cancioneril (cantigas, vilancetes, glosas, motes etc.) e inúmeras referências a danças, jogos e brincadeiras, cortesãs ou populares, que certamente contribuía cenicamente na “colagem”/ composição do enredo.

Outro elemento a se destacar é o tratamento dispensado às personagens. Mais próximo ao modelo peninsular, os autos camonianos apresentam grande diversidade e flexibilidade na composição das figuras em cenas. Há personagens que são anunciadas, por falas ou por rubricas, mas ou simplesmente não

⁶ Há de se ter em conta, como já observamos acima, que o teatro peninsular englobava sistemicamente, desde o início do s. XVI, modelos dramáticos variados, provenientes tanto da Antiguidade como da Idade Média latina, em que a prosa não era estranha. Dois exemplos peninsulares disto são a *Tragicomédia de Calisto e Melibea* (1499), ou simplesmente *Celestina*, do escritor espanhol Fernando de Rojas (1465-1541), e a *Comédia Eufrosina* (1551), do português Jorge Ferreira de Vasconcelos (1515?-1585?), ambos referidos por Camões em seus autos.

aparecem ou surgem com nomes diferentes. Outras entram em cena sem nenhum aviso prévio ou desaparecem do enredo sem que seus destinos sejam explicados para o leitor/espectador. As personagens protagonistas, normalmente figuras de ascendência nobre ou míticas, são caracterizadas por meio de referências de outrem ou via diálogos, monólogos ou solilóquios, que lhes revelam concepção de mundo, dramas íntimos ou opiniões pessoais. A par destas, há uma profusão de personagens-tipo, em sua grande maioria de extração popular, originários do mesmo fundo comum que alimentou o auto peninsular, como criados, bobos, pastores, escudeiros etc. Na construção da dinâmica dos autos, essas personagens-tipo funcionam de modo vário. São confidentes dos amantes, mas quase sempre lhes servindo de contraponto realista ou revelando ao espectador, por meio de recorrentes apartes, as incoerências entre o discurso e a prática de seus senhores. Outras vezes, vivenciando eles próprios o amor, servem de espelho às avessas aos amores por demais idealizados dos pares de amantes protagonistas, defendendo uma expressão amorosa mais sensualista e pretensamente mais natural. Por vezes, compõem cenas de *intermezzo*, repletas de elementos farsescos, que funcionam como interlúdio distensor de longas cenas líricas ou dramáticas dos autos, propiciando à narrativa teatral reorganizar-se e avançar.

A força do diálogo na construção do enredo e na caracterização das personagens faz do cuidado no uso da linguagem outro elemento que Camões parece compartilhar com a tradição do auto peninsular. Suas personagens distinguem-se claramente nos usos dialetais da língua, o que não impede, por vezes, certos imbricamentos de níveis. Assim, às figuras da nobreza caberá um registro elevado da linguagem, marcado por jogos estilístico-retóricos, seleção e diversidade vocabular mais apurada, inversões sintáticas, maior presença de referências histórico-literárias, de tal maneira que, por exemplo, no *Auto de Filodemo*, a condição de pastora de Florimena é posta em dúvida por seu interlocutor, o jovem nobre Venadouro, devido ao registro elevado de seu discurso:

VENADOURO: [...] Serrana, cuja pintura
tanto alma me moveu,
dizei-me por qual ventura
andareis nesta espessura
merecendo andar no céu?

FLORIMENA: Tamanho inconveniente
andar na serra parece?
Pois a ventura da gente
sempre é mui diferente
do que ao parecer merece.

VENADOURO: Tal resposta é manifesto
não se aprender entre as cabras,
pois não vos parece honesto
saberdes matar cò gesto,
senão ainda com palavras.

No mato rudo, rudeza,
há tal gesto e disciçãõ?
Não no creio.

FLORIMENA: Como não?
Não suprirá natureza
onde falta criação?

VENADOURO: Já logo nisso, senhora,
dizeis, se não sinto mal,
que de vosso natural
não era serdes pastora.

Por sua vez, a linguagem das personagens-tipo é mais eivada de expressões populares (adágios, ditos, refrãos, pragas etc.), de certa crueza linguística (uso de calão e de ambiguidades com sugestões sensuais), de imagens de maior realismo físico e espacial, sintaxe mais simples, profusão de apartes dirigidos ao espectador/leitor, enfim, um registro que simula maior naturalidade linguística. Associa-se a isto o fato de Camões também recorrer ao bilinguismo literário, de larga tradição no teatro do s. XVI português, reservando às personagens de extração popular o uso do castelha-

no, não raro com interferências de lusismos, com claras intenções cômicas⁷.

Os elementos referidos acima, ainda que de modo sucinto, são eloquentes em revelar um Camões dramaturgo atento ao teatro que se produzia em sua época – algo perceptível, por exemplo, no diálogo explícito que mantém com Gil Vicente, Antônio Ribeiro Chiado e Jorge Ferreira de Vasconcelos, no caso português, e com Fernando Rojas, no caso castelhano – e ciente das matrizes dramáticas que conformavam a cena ibérica, selecionando delas, livre e criativamente, matérias-primas variadas para a criação de seus autos, fossem elas de ordem temática, estrutural ou linguística. Há, ainda, na particularidade de cada obra, elementos que podem contribuir nesta configuração do poeta como um homem de teatro em seu tempo. Embora muito pouco se saiba sobre as condições e circunstâncias de produção e encenação dos três autos, a observação atenta dos textos pode nos ajudar a revelar suas especificidades dramáticas, bem como certa consciência da criação e do fazer teatral presente em Camões.

2. Auto de Filodemo

Na cópia manuscrita do *Auto de Filodemo*, adicionada aos fólios finais do *Cancioneiro de Luís Franco Correa*, uma rubrica inicial informa: “Comédia feita por Luís de Camões, representada na Índia a Francisco Barreto, em a qual entram as figuras seguintes”⁸. Francisco Barreto foi governador da possessão portuguesa na

⁷ Sobre o uso do castelhano no teatro português quinhentista, segue atual o estudo de Paul Teyssier. *A língua de Gil Vicente*. Lisboa: INCM, 2005 [1959], cujas considerações sobre o bilinguismo, embora partam quase sempre dos autos vicentinos, são pertinentes para grande parte dos autos portugueses do s. XVI. Especificamente para o teatro de Camões, veja-se : José M. Viqueira. *Camões y su hispanismo*. Coimbra: Coimbra Ed., 1972; e Edith Pimentel Pinto, ‘O bilinguismo no teatro de Camões’, *Revista Camoniana*, São Paulo, 2ª série, v. 2, 1979, p. 122-128.

⁸ *Cancioneiro de Luís Franco Correa (1557-1589)*. Ed. fac-similada. Lisboa: Comissão Executiva do IV Centenário da Publicação de *Os Lusíadas*, 1972.

Índia entre junho de 1555 e janeiro de 1559. Se se der crédito à rubrica, temos limites para a datação da representação do auto. O contexto da produção, todavia, segue obscuro. O que a terá motivado? Quem a terá assistido? Quem a terá financiado? O *Cancioneiro de Luís Franco Correa*, a rubrica e o texto do auto respondem com silêncio⁹.

A temática do auto, no entanto, condiz perfeitamente à situação provável na qual terá decorrido a encenação: uma festa de caráter nobre, que congregaria as pessoas de maior distinção do círculo social que flutuava no entorno do Governador português nas Índias, Francisco Barreto, que, com muita probabilidade, foi um dos “principais” a prestigiar o dramaturgo e a representação de seu auto. Se essas hipóteses podem vir a ganhar valor de verdade, a depender de investigações futuras, um dado merece ser ressaltado: para essa provável festa da nobreza portuguesa em sua possessão na Índia, não se convocaram os serviços do poeta Camões – que, por exemplo, poderia ter produzido um canto laudatório ao Governador, condizente com o decoro exigido pela presença do governante –, mas, sim, os préstimos do dramaturgo Luís de Camões. A ele coube animar a nobreza presente com a representação de um auto, “privilégio” de que desfrutou durante cerca de 30 anos o mais destacado e produtivo dramaturgo do s. XVI português: Gil Vicente.

⁹ O *Cancioneiro de Luís Franco Correa* traz em sua portada um título que diz o seguinte: “Cancioneiro/ em que uão obras dos milhores poe/ tas de meu tempo ainda não empre/ sas e tresladadas de papeis da letra dos mesmos que as com/ poserão, comessado na in/ dia a 15 de janeiro de/ 1557 e acabado em Lxº/ em 1589/ per luis franco correa compa/ nheiro em o estado da india/ e muito amigo de luis de Camoens”. Como se observa, dados que dizem da qualidade e do ineditismo do que contém o *Cancioneiro*, da fidedignidade dos textos copiados, das datas de início e fim de composição/cópia do *Cancioneiro*, do responsável pela obra/cópia dela, e, ressalte-se, da relação íntima deste com o “príncipe dos poetas portugueses”, Camões. Mas, como já chamaram atenção Jorge de Sena e Dinah Rodrigues, a portada, em que está o título, parece ser posterior à composição do *Cancioneiro*, pois, embora o papel dela seja da época dos papeis em que estão “trasladados” os textos, o papel da portada é reaproveitado, podendo ser posterior ao *Cancioneiro* em si, tendo sido o título redigido, com a referência a Camões, provavelmente, para encarecer a importância da obra (Jorge de Sena; Dinah Rodrigues *Apud* Vanda Anastácio, ‘Prefácio’, 2005, p. 36).

E Camões parece ter acertado na escolha do tema do auto – não ao acaso, dele nos chegaram dois testemunhos quinhentistas –, um enredo construído sobre amores entre nobres, transitando entre os espaços cortesão e pastoril, alimentado por ideais e imaginário cavaleiresco¹⁰, eivado de lirismo amoroso, quase sempre elevado, condizente, enfim, com o ambiente de uma festa para a nobreza¹¹.

O *Auto de Filodemo* encena a história dos irmãos gêmeos, Filodemo e Florimena, fruto dos amores secretos de um fidalgo português pela filha do rei da Dinamarca. Tendo a princesa ficado grávida, o casal foge em busca de abrigo em Portugal, temendo a reação do rei. Quase ao fim da viagem, naufragam na costa portuguesa, morrendo o fidalgo e a princesa, não sem antes esta dar à luz ao casal de irmãos gêmeos. Encontrados por um pastor, são criados por este.

O auto se inicia quando, já adulto, Filodemo, que havia deixado o campo e seguido para a corte, passara a servir na casa do fidalgo Dom Lusidardo, encontrando-se apaixonado pela filha de seu senhor, Dionisa. Por sua vez, Florimena, que havia permanecido no campo, também conhecerá, ainda que no ambiente pastoril, o amor. Venadouro, o outro filho de Dom Lusidardo, que havia se perdido numa caçada ao cervo, por feliz coincidência, deparará com a pastora Florimena, junto a uma fonte. O amor

¹⁰ A crítica vem apontando o diálogo do *Auto de Filodemo* com o universo cavaleiresco, perceptível, entre outros elementos, em concepções amorosas próximas à codificada pelo amor cortês, na origem longínqua dos ascendentes dos heróis, a Dinamarca, no recurso ao sobrenatural, propiciado pelo uso das “artes mágicas” por parte do Pastor, na presença da fonte como espaço da aventura e do encontro amoroso etc. De modo mais pontual, veja-se o trabalho de Ronaldo Menegaz, ‘O *Auto de Filodemo*: dos romances de cavalaria à expressão maneirista’, *Revista Camoniana*, Bauru-SP, 3ª série, v. 11, 2002, p. 69-90.

¹¹ Um modelo ou inspiração para a criação do *Auto de Filodemo*, recorrentemente apontado pela crítica e citado pelo próprio texto, é a *Tragicomédia de Dom Duardos* (1521), de Gil Vicente, adaptação para o teatro da novela de cavalaria *Libro que trata de los valerosos y esforzados hechos en armas de Primalción, hijo del Emperador Palmerín, y de su hermano Polendos e de Don Duardos Príncipe de Inglaterra, y de otros preciados caballeros de la Corte del Emperador Palmerín*, que se integra no ciclo de novelas dos *Palmerins*, cuja edição salmatina é de 1512. Ressalta-se, todavia, que a referência ao auto de Gil Vicente é feita em perspectiva paródica e anuncia-se por um diálogo entre criados, quando Vilardo, moço/serviçal de Filodemo, corteja Solina, a criada da amada de seu senhor, Dionisa.

nascerá entre o casal, que, apesar das diferenças sociais entre eles, logo decidirá por se casar. O drama amoroso e social vivido pelos dois pares de amantes sustentará o enredo do auto até o final, e o desenlace será feliz. Após uma angustiada busca, Dom Lusidardo reencontra seu filho Venadouro, já casado com Florimena. Da felicidade do reencontro e da surpresa de vê-lo casado com uma pastora, restará apenas a primeira quando o Pastor que criara os irmãos órfãos revelar a verdadeira história do casal de gêmeos e, por artes mágicas, promover o encontro de Dom Lusidardo com a alma do pai dos jovens, e o fidalgo reconhecer nela seu irmão, de quem há muito não tinha notícias. Como por efeito de magia, revelam-se a ascendência nobre dos irmãos pastores e o parentesco que os liga a Dom Lusidardo, na realidade tio dos jovens, e aos filhos deste, Dionisa e Venadouro, seus primos. Realinhado o nível social entre eles, podem enfim viver seus amores em plenitude. Como dirá Dom Lusidardo, na fala que finda o auto:

Em fim, tudo se ordenou
como Deus o permitiu,
e de sorte os reservou
que, se a ventura os guiou,
o amor os descobriu.
Dê-se graças ao Senhor,
cujo segredo é profundo,
pois sabemos que quis pôr
sós a ventura e amor
por regedores do mundo.

Com este final, cuja boa resolução é propiciada pelas “artes mágicas”, espécie de *Deus ex machina*¹², elemento comum ao teatro português do s. XVI, a desordem social que ameaçava os

¹² Solina, a criada da jovem e nobre Dionisa, antecipa a possibilidade dessa intervenção divina quando, em diálogo com sua senhora, busca acalmá-la relativamente a seus temores quanto à reação do pai e do irmão acerca dos amores dela pelo serviçal do pai: **Dionisa:** Deixai-o vós doidejar./ Se meu pai ou meu irmão/ vierem nisso atentar,/ não há ele de folgar. // **Solina:** Deus meterá nisso a mão.

amantes tem sua ordem reestabelecida. Antes, contudo, o dramaturgo propõe a seus espectadores/leitores uma discussão acerca da rigidez das convenções criadas pela sociedade, que impõe distinções várias segundo os papéis desempenhados por cada figura social: homem/ mulher, senhor/ serviçal, nobre/ pastor, entre outros. Assim, enquanto Filodemo, por ser homem, tem a liberdade de ir buscar, longe da família, a distinção social que almeja, à sua irmã Florimena resta a resignação por sua condição de mulher:

Do mesmo parto nasceu
meu irmão, que entre os cabritos
comigo também viveu,
mas assim como cresceu,
cresceram nele os espíritos.
Foi-se buscar a cidade,
teve juízo e saber.
Eu fiquei, como mulher,
e não tive faculdade
para poder mais valer.

Por sua vez, embora reconheçam em Filodemo e Florimena valores não condizentes com suas condições de serviçal e de pastora (qualidades reveladas pelo porte físico, beleza e gentileza, e pelo refinamento social, distinção ao agir e ao falar), os jovens e nobres irmãos, Dionisa e Venadouro, expressarão dúvidas e dificuldades em render-se ao sentimento que devotam àqueles, embasados no desnivelamento hierárquico entre eles. Da mesma forma, a felicidade de Dom Lusidardo ao reencontrar o filho só se torna plena quando a ele é revelada a origem nobre da esposa escolhida por seu herdeiro, bem como do futuro genro, ambos, em realidade, seus sobrinhos. É necessário que o desnível hierárquico desapareça para que a plena felicidade se instale para todos.

Por outro lado, à expressão do amor elevado e rigidamente codificado dos pares de amantes protagonistas, geralmente vaza-

do em falas repletas de uma concepção de amor idealizado, de base neoplatônica e petrarquista, o dramaturgo contrastará com o sentimento amoroso tal qual sentido e vivido pelas personagens de origem menos ilustre, ou seja, os criados Vilardo e Solina e o amigo do protagonista, Duriano. Para eles, o amor age de modo distinto em seus senhores. Como diz Solina a sua senhora: “[...], a grande afeição/ nas princesas d’alto estado/ não é muita admiração,/ que no sangue delicado/ faz amor mais impressão”. Entre criados e vilões, ao contrário, predomina um amor manifesto em bases mais realistas, com expressão mais sensual e com funções mais pragmáticas. Não ao acaso, Vilardo, Solina e Duriano constituem um triângulo amoroso que, de certa forma, funciona como um espelho às avessas aos amores de seus senhores. A consciência daquela distinção e a defesa de uma maior “naturalidade” do amor serão expressas – também em perspectiva de contraposição ao amor elevado dos protagonistas – pelo amigo/confidente de Filodemo, Duriano, que oporá o “amor pela passiva”, tal qual vivido pelo amigo, ao “amor pela ativa”, defendido por ele próprio¹³:

Porque todos vós outros que amais pela passiva dizeis que o amador, fino como melão, que não há de querer mais de sua dama que amá-la viva [...], mostrando-nos razões verossimilhantes para homem não querer mais de sua dama que ver, até falar. E ainda houve outros inquisidores d’amor mais especulativos, que defenderam a vista por não empregar o desejo. [...] De mim vos sei dizer que os meus amores hão de ser ativos e eu hei de ser a pessoa agente e ela a paciente, e esta é a verdade [...].

¹³ Este diálogo entre Filodemo e Duriano e o confronto de ideários amorosos que ele revela não passou despercebido por nenhum crítico que se deteve sobre o teatro de Camões. De modo mais específico, abordaram as questões que ele propõe: Sebastião Tavares de Pinho, em ‘Amar pela ativa e amar pela passiva ou Dialéctica do Amor no *Auto de Filodemo*’, de 1987; Luis Francisco Rebello, em ‘Petrarquismo e Antipetrarquismo no *Auto de Filodemo*’, de 1991; e Ronaldo Menegaz, em ‘*Auto de Filodemo*: o discurso antipetrarquista de Duriano’, 1997. Recentemente, Sheila Moura Hue, em sua *Antologia de Poesia Portuguesa do Século XVI: Camões entre seus contemporâneos* (2007), estabeleceu, na parte dedicada ao tema do Amor, duas seções, uma dedicada ao ‘Amor pela passiva’, outra, ao ‘Amor pela ativa’, inserindo poemas de Baltazar Estação, Diogo Bernardes, Estevão Rodrigues de Castro, Sá de Miranda, Jorge de Montemor, Pero de Andrade Caminha e, é claro, Camões.