

**HERANÇA CLÁSSICA NO TEATRO CAMONIANO:
GÉNEROS, TEMAS E PERSONAGENS**

**CLASSICAL INHERITANCE IN CAMONIAN THEATER:
GENRES, THEMES, AND CHARACTERS**

RUI TAVARES DE FARIA

Universidade dos Açores

CECH – Universidade de Coimbra

rui.mv.faria@uac.pt

<https://orcid.org/0000-0002-0529-9107>

Texto recebido em / Text submitted on: 03/06/2025

Texto aprovado em / Text approved on: 28/07/2025

Resumo

O teatro de Camões reveste-se de particular importância para se conhecer e analisar a produção dramática criada e representada no século XVI, em Portugal. São três as peças cuja autoria é atribuída a Luís Vaz de Camões, número reduzido se comparado com a obra de outros dramaturgos da época, como Gil Vicente e António Ferreira. No presente artigo, pretende-se dar a conhecer a obra teatral de Camões à luz da tradição clássica greco-latina. Procurar-se-á demonstrar como o autor português recupera e recria os modelos antigos no que diz respeito ao(s) género(s), aos temas e às personagens intervenientes nos enredos das suas peças.

Palavras-chave: Camões, teatro, modelos, género(s), temas, personagens.

Abstract

Camões' dramatic pieces are of particular importance for understanding and analysing the theatrical production created and performed in the 16th century in Portugal. There are three plays attributed to Luís Vaz de Camões, a small number compared to the works of other playwrights of the time, such as Gil Vicente and

António Ferreira. This article aims to present Camões' theatrical work in the light of the Greco-Latin classical tradition. It will seek to demonstrate how the Portuguese author recovers and recreates ancient models concerning genres, themes, and characters involved in the plots of his plays.

Keywords: Camões, theatre, ancient models, genres, themes, characters.

Introdução

Na génese do Renascimento europeu está a recuperação da Antiguidade Clássica, em termos de transformações culturais, sociais, económicas, políticas e religiosas. A revalorização dos ideais greco-latinos levou à transição do feudalismo para o capitalismo, o que significou naturalmente uma evolução das estruturas medievais nos mais diversos âmbitos. Nos domínios da cultura, das artes e da literatura, têm grande impacto os modelos antigos, isto porque traduzem uma visão humanista do mundo, mentalidade que se opõe ao teocentrismo cristão medievo instituído e praticado pela Igreja que, em muitos casos, impunha limites à criação artística, manipulando o olhar do indivíduo sobre si próprio e o seu modo de pensar.

Em Portugal, na impossibilidade de fixar datas mais ou menos precisas, o Renascimento manifesta-se desde os meados do século XV até aos finais do século XVI e assume traços particulares que resultam da influência dos descobrimentos e da expansão ultramarina. O contacto que os Portugueses estabelecem com culturas e povos distintos, desde os indígenas africanos e brasileiros às civilizações orientais, como a indiana e a chinesa, não só enriquece a visão humanista que o Renascimento preconiza, como permite uma pluralidade de olhares e perspetivas sobre o outro e sobre o mundo. Esta realidade – experimentada também por outros países europeus, como a Espanha, a França, a Inglaterra e a Itália – faz com que a Renascença tenha, em Portugal, características próprias, as quais se mobilizam nos diferentes domínios de atuação do homem.

Fruto da influência exercida pelas descobertas de outros mundos e outras realidades, além de se abrirem novos campos de atividade socioeconómica, também a vida intelectual, artística e literária ganha outras feições.¹ A própria língua é permeável a esse influxo: o léxico enriquece-se com a introdução de vocábulos provenientes dos territórios africanos, brasileiros e também do oriente, os quais passam a fazer parte do uso corrente do português, e as

¹ Para um estudo aprofundado da questão, *vide* Serrão 1994.

estruturas sintáticas tornam-se mais variadas e complexas em virtude dos contactos que se dão, de forma mais regular, com outros povos europeus, por causa das relações comerciais.

Do mesmo modo, a pintura, a arquitetura, a iluminura e a tapeçaria refletem os efeitos desencadeados pelo Renascimento e pelo impacto das descobertas portuguesas, integrando e recriando elementos marítimos e aspetos da arte náutica, aludindo à fauna e à flora exóticas das novas terras. Ao nível da literatura, as marcas do Renascimento, enquanto período revitalizador da Antiguidade Clássica, fazem-se sentir e notar em praticamente todos os modos literários, com a recuperação de certos géneros da tradição greco-latina e/ou o surgimento de outras formas genológicas. Mas é sobre a obra dramática de Luís Vaz de Camões que recai a nossa atenção.

Neste sentido, depois de uma contextualização da produção teatral de Camões, pretendemos mostrar e comentar de que forma os modelos greco-latinos aí são recuperados, ao nível dos géneros produzidos, dos temas tratados e das personagens recriadas em cena. Enquanto figura proeminente do Renascimento português, Luís de Camões não só é autor da epopeia nacional *Os Lusíadas* e cantor do sentimento amoroso nos seus diversos tons, segundo atestam as *Rimas*, como também é um dramaturgo cuja obra, apesar de circunscrita a três títulos, não deve ser descurada e/ou esquecida.

1. A produção dramática de Camões

Quando se trata da produção dramática de Luís de Camões,

todos os estudiosos que se debruçaram sobre o seu teatro afirmam unanimemente que este se configura entre um simples reflexo do teatro universitário, que data dos seus tempos de escolar em Coimbra, e a comemoração de efemérides ou de festividades, relacionadas com personalidades da esfera dos seus amigos e protetores.²

Verdade ou suposição, o que consideram os investigadores da obra teatral camoniana parece-nos desmerecer o valor literário e artístico que a mesma possui. Embora as peças de Camões não sejam tão conhecidas como as de Gil Vicente, as de Sá de Miranda ou as de António Ferreira, na realidade seus contemporâneos, ou não revelem a laboriosidade estética

² Almeida Pavão 1984: 101.

que se verifica ao nível da épica e da lírica, não quer isto significar que as três obras dramáticas do autor não possuam qualidade ou não mereçam o interesse do investigador; elas são representativas de uma época e testemunham o gosto e a tendência literária que, à semelhança dos outros dramaturgos renascentistas portugueses, se traduzem na influência dos modelos da Antiguidade Clássica.

Em termos de cronologia, é possível ter conhecimento de quando foram publicadas as peças camonianas. Quanto às datas das representações, não têm sido unânimes as informações dos estudiosos que se têm dedicado ao assunto. Assim, *Filodemo* “teria visto a primeira luz da ribalta em Goa (ou em Macau), em 1555, para festejar a nomeação do governador Francisco Barreto”³ e foi publicado, tal como o *Auto Chamado dos Enfatriões*, em 1587. Da *Comédia d’El-Rei Seleuco*, por seu turno, sabe-se o ano da publicação: 1616. Como se pode verificar, a edição impressa das três peças camonianas é póstuma, o que levanta, desde logo, uma série de questões não só relativamente à fixação do texto, como também em matéria de autenticidade autoral.

Seja como for, deve ter-se em consideração, por outro lado, que Camões teve um impacto significativo no panorama literário renascentista após a sua morte, razão por que também em boa parte persistem dúvidas quanto à sua produção dramática. Muitos manuscritos anónimos eram normalmente atribuídos aos nomes em voga da altura. Até que os entendidos se pronunciassem sobre a veracidade destas nomeações e reconhecessem nestes manuscritos a qualidade estética dos autores, normalmente depois de comparados com a obra editada em vida, em termos de estilo e linguagem, havia sempre dúvidas e muitas delas são, ainda hoje, objeto de estudo por parte dos investigadores.

O desconhecimento das datas em que foram representados a *Comédia d’El-Rei Seleuco* e o *Auto Chamado dos Enfatriões* foi levantando hipóteses e suposições que não passam disso mesmo. Teófilo Braga, por exemplo, afirma que o *Auto Chamado dos Enfatriões* é “obra de mocidade, evidentemente escripto para uma festa ou fêria escolar”⁴, mas não explicita nem fundamenta as razões que o levam a tecer tal comentário. Sobre a *Comédia d’El-Rei Seleuco*, José de Almeida Pavão refere que “foi representad[a] em casa do cavaleiro-fidalgo Estácio da Fonseca, que figura no fim do auto, a dialogar

³ Almeida Pavão 1984: 102.

⁴ Braga 1870: 128.

com Martim Chinchorro, personagem do respetivo Prólogo”⁵ (1984, p. 102), mas as datas em que terá ocorrido não têm sido avançadas com inteira certeza.

Embora o contexto da representação teatral possa ser importante para caracterizar e comentar uma dada peça dramática, no que diz respeito aos autos camonianos, não parece haver dúvidas de que terão sido representados em situações festivas e/ou comemorativas. As três obras têm em comum um pendor popular – e popularizante – que se enquadra nos trâmites teatrais em voga no início do século XVI, a que se alia um “tom generalizante que envolve toda a humanidade [e] retrata com muito maior verdade os males da fortuna”⁶, bem ao jeito dos princípios humanistas. Pelo exposto, é legítimo afirmar-se que a produção dramática de Camões é um documento de época que reflete a recuperação da cultura de raiz clássica, por um lado, e anuncia as novas tendências que, no âmbito do Renascimento português, se fazem sentir no teatro, por outro.

1.1. O(s) género(s)

Considerando o conceito de “auto” proposto por Campato Júnior (2009), Estébanez Calderón (2006) e Cardoso Bernardes (1995), deparamo-nos com questões de genologia literária sobre as quais se impõe um apontamento. O termo “auto” – que terá começado a ser usado no âmbito teatral a partir do século XV, primeiramente em Espanha e, depois, em Portugal – tanto se aplica a farsas ou a mistérios, como a comédias ou tragicomédias. Tendo em conta a origem da palavra, que vem do latim *actum*, forma do supino do verbo *ago*, -is, -ere, *egi*, e significa “feito”, “realizado”, tem certo sentido que se lhe atribua o carácter genérico que detém no campo da dramaturgia, pois uma peça de teatro constitui a representação *in momento* de uma ação, um feito, um ato, com fins lúdicos, didáticos, morais e religiosos. Como assinala Jacinto do Prado Coelho, “os autos, ao mesmo tempo que divertiam, moralizavam pela sátira de costumes e inculcavam de modo vivo e acessível as verdades da fé. Não obstante a implantação, no séc. XVI, do teatro neoclássico, o interesse popular pelo auto não se extinguiu.”⁷

Efetivamente, para se referir à produção teatral de Camões usa-se a designação de “autos”, a qual terá sido adotada pelo próprio autor⁸ e

⁵ Almeida Pavão 1984: 102.

⁶ Almeida Pavão 1984: 113.

⁷ Prado Coelho 1993: 75.

⁸ Cf. Prado Coelho 1993: 75.

é seguida, nos estudos que se têm feito e nas edições críticas que se têm publicado, pelos investigadores camonistas de diferentes épocas.⁹ A adoção do sintagma “autos camonianos” talvez fique a dever-se tão-somente ao facto de, independentemente do género literário que possam ilustrar, se tratar, antes de mais, de representações teatrais.

Por outro lado, as variantes que se registam ao nível dos títulos das peças camonianas, consoante os editores e as épocas, não facilitam a classificação genológica. No presente estudo, segue-se a edição organizada por Maria Vitalina Leal de Matos, cujo texto é fixado por Vanda Anastácio, onde as peças são anunciadas com os seguintes títulos: *Filodemo*, *Auto Chamado dos Enfatriões* e *Comédia d’El-Rei Seleuco*. À exceção da última, que integra no título o termo “comédia”, podendo, assim, reenviar para o género literário de que possa ser exemplo, as outras duas deixam em aberto a tipologia genológica em que poderão enquadrar-se ou de que poderão ser ilustrativas em termos de ficção teatral. Serão comédias? Farsas? Tragicomédias? É neste contexto que importa revisitar os modelos clássicos e verificar até que ponto os autos camonianos se mantêm próximos dos paradigmas antigos ou se, pelo contrário, evidenciam outras e novas tendências estético-literárias.

Atendendo aos enredos das três peças camonianas, estaremos perante que “espécies de imitação”? A representação mimética que se faz não nos permite classificar inequivocamente um auto camoniano como sendo, por exemplo, uma comédia ou uma tragédia. Segundo Aristóteles, a comédia presta-se a “representar os homens inferiores” e a tragédia, os “superiores aos da realidade”¹⁰; ora, no atinente à produção de Camões, assiste-se a um entendimento entre “homens inferiores” e homens “superiores aos da realidade”; experienciam-se momentos de tensão, que indiciam um tom trágico, alternados com cenas de paródia que suscitam a hilaridade; desenham-se caricaturas de deuses e de homens com o propósito de satirizar e moralizar a sociedade. Neste sentido, as peças do dramaturgo português revelam traços de hibridismo genológico que nos levam a classificá-las de tragicomédias, género sobre o qual Aristóteles não teoriza na *Poética*, até porque o termo surge, tanto quanto se sabe, pela primeira vez no Prólogo do *Amphitruo*, de Plauto, quando Mercúrio diz (*Amph.* 50-63):

⁹ Cf. Rodrigues 1930; Cidade 1956; Almeida Pavão 1984; Cardoso Bernardes 2011.

¹⁰ *Po.* 1448a. 3.15.

Nunc quam rem oratum huc veni primum proloquar,
post argumentum huius eloquar tragoediae.
quid? contraxistis frontem, quia tragoediam
dixi futuram hanc? deus sum, commutavero.
eandem hanc, si voltis, faciam ex tragoedia
comoedia ut sit omnibus isdem vorsibus.
utrum sit an non voltis? sed ego stultior,
quasi nesciam vos velle, qui divos siem.
teneo quid animi vestri super hac re siet:
faciam ut commixta sit: sit tragicomoedia.
nam me perpetuo facere ut sit comoedia,
reges quo veniant et di, non par arbitror.
quid igitur? quoniam hic servos quoque partes habet,
faciam sit, proinde ut dixi, tragicomoedia.¹¹

Ora o pedido que aqui me traz é o que primeiro vou declarar; depois, exporei o argumento desta tragédia. Mas porque é que franziram a testa? Por ter falado de tragédia?... Sou um deus: posso dar-lhe uma reviravolta. Se quiserem, transformo-a de tragédia em comédia, sem mudar um único verso. Então, querem ou não querem?... Mas que grande parvo! Como se eu não conhecesse muito bem os vossos desejos, eu, que sou um deus! Sei bem o vosso pensar a este respeito! Vou mas é fazer que seja uma comédia com uma pitada de trágico, pois não creio que seja justo fazer uma comédia de fio a pavio, quando nela intervêm reis e deuses. Pois quê?! Já que há nela, também, um papel de escravo, vou fazer tal e qual como disse: uma tragicomédia.¹²

Ainda que sumariamente, Mercúrio alude aos traços que distinguem a tragédia da comédia e vice-versa, de acordo com a ótica aristotélica. A presença de “reis e deuses” é, na cena trágica grega, um aspeto fulcral e obrigatório, do mesmo modo que a inclusão de figuras representativas de uma condição inferior, como o escravo, se torna gradualmente num requisito indispensável ao universo dramático da comédia, dado o seu elevado potencial.¹³ Assim sendo, pode dizer-se que a primeira “definição” que se tem da tragicomédia é aquela que Mercúrio enuncia no prólogo da peça plautina: “faciam ut commixta sit”, expressão que, à letra, significa

¹¹ Para o texto latino, segue-se a edição de F. Leo 1895.

¹² Segue-se a tradução portuguesa de Carlos Alberto Louro Fonseca, edição atualizada por Aires Pereira do Couto.

¹³ Consulte-se, a propósito, Silva 2007 e Faria 2024.

“farei com que seja mista” e o tradutor verte, com originalidade, como “farei uma comédia com uma pitada de trágico.”

Apesar de alguns estudiosos referirem que a tragicomédia foi um género dramático com franca produção em Portugal no século XVIII,¹⁴ apontando António José da Silva como o seu principal cultor, não nos podemos esquecer de que, já no século XVI, o termo era usado pelos dramaturgos portugueses, como Gil Vicente, para determinar a natureza genológica de um certo auto ou peça de teatro.¹⁵ Embora Camões não tenha manifestado, ao que parece, preocupações a este nível, há que tentar enquadrar a sua produção no cânone dramático. A tragicomédia é o género que mescla elementos da tragédia com elementos da comédia e, mesmo que Aristóteles não tenha teorizado explicitamente sobre esta “espécie de imitação” híbrida, há exemplos no teatro grego antigo que ilustram esse cruzamento estético-literário, em particular a obra dramática de Eurípides.¹⁶

O mesmo sucede com os autos camonianos. Os *mythoi* desenvolvem-se em torno de motivos universais que são submetidos a tensões que se constroem a partir das emoções das personagens que desafiam normas e entidades rumo ao clímax. Uma vez atingido o ponto alto da tensão aparentemente trágica, dá-se uma cena de reconhecimento que não conduz a ação a um desenlace catastrófico, mas antes a um *happy end*. Identificam-se, portanto, na obra dramática de Camões elementos que tanto a aproximam da tragédia euripídiana como da comédia menandrina, como também os há que a aparentam com a produção teatral dos poetas trágicos e cómicos da literatura latina.

1.2. Os temas

Se é, então, possível determinar, à luz dos modelos antigos, a categoria genológica em que podem enquadrar-se as três peças de Camões, i.e., no género da tragicomédia, torna-se de igual modo evidente a recuperação de temas do teatro antigo por parte do dramaturgo português na sua produção. Embora sujeito a variantes, é o amor o filão estruturante dos autos camonianos.

¹⁴ Cf. Rosa 2018 e Denipoti 2020.

¹⁵ Atente-se, por exemplo, em títulos como a *Tragicomédia de Dom Duardos*, de 1525, ou a *Tragicomédia Pastoril da Serra da Estrela*, de 1527.

¹⁶ Eurípides desafiou as fronteiras rígidas entre os géneros da tragédia e da comédia, ao incorporar nas suas peças elementos que comprometiam a natureza trágica do drama. A peça *Helena*, representada em 412 a.C., é talvez o melhor exemplo. Vide Silva 2005; Alfonso 2017.

À semelhança do que se verifica na obra lírica, onde a temática amorosa é cantada nos mais diversos aspetos, Luís de Camões transpõe para o teatro o sentimento que é, por natureza e segundo as suas palavras, “tão contrário a si [...] mesmo” e fá-lo através do reaproveitamento e da recriação de *mythoi* que remontam à Antiguidade Clássica.

Na introdução ao volume III das *Obras Completas de Luís de Camões*, volume este consagrado aos Autos e Cartas, Hernâni Cidade, tendo em conta o que até à data da 2.^a edição se publicara sobre o teatro camoniano, refere o seguinte:

São conhecidas as obras que sugeriram a Camões estes autos. Os *Enfatriões* imitam, mas com grande liberdade de criação pessoal, a comédia de Plauto – *Amphitruo*. [...] O *Auto del-Rei Seleuco* teatraliza o episódio, contado por Plutarco, sobre a paixão de Antíoco por Estratonice, mulher del-Rei Seleuco, seu pai. [...] Pelo que respeita ao *Auto de Filodemo*, que a crítica, não sem razão, chama comédia novelesca, ainda não se sabe se é de criação alheia a novela ou romance teatralizado pelo Poeta.¹⁷

Passadas cerca de sete décadas, as considerações sobre os temas recriados por Camões nos seus autos não têm diferido muito do que aponta Hernâni Cidade. Na recente edição da obra completa de Camões, publicada em 2020, Maria Vitalina Leal de Matos, que se encarrega das introduções às peças do autor, pouco acrescenta. Relativamente ao *Auto Chamado dos Enfatriões*, a camonista reconhece que se trata de uma “obra de conteúdo clássico”¹⁸ e, “em termos de relações intertextuais e antecedentes textuais, este auto não deriva diretamente da versão de Plauto, mas sim da comédia *Amphitrión*, do espanhol Fernán Pérez de Oliva”¹⁹, secundando o seu parecer numa afirmação que cita de Maria Idalina Resina Rodrigues: “Camões acompanhou Pérez de Oliva praticamente em todos os seus desvios do modelo latino.”²⁰

Quanto à *Comédia d’El-Rei Seleuco*, a investigadora assinala que “o tema deste auto remonta à Antiguidade: Camões aproveita uma história muito popular na sua época, a de Seleuco, rei da Síria, e da paixão de seu filho, Antíoco, pela madrasta, a mulher de Seleuco, Estratónica.” (2020:

¹⁷ Cidade 1956: XV; XIX; XXI-XXII.

¹⁸ Leal de Matos 2020: 103.

¹⁹ Leal de Matos 2020: 103.

²⁰ Leal de Matos 2020: 103.

183)²¹ Já em relação a *Filodemo* – e tal como Hernâni Cidade –, Maria Vitalina Leal de Matos não identifica de forma clara a recuperação de temas clássicos no auto. Começa por dizer que

a peça dramatiza uma intriga de enganos num contexto literário que decorre quer da herança vicentina, quer da influência do teatro italiano, que, na época da redação deste e dos outros textos dramáticos de Camões, se fazia sentir acentuadamente na cultura portuguesa, como atestam as obras de Sá de Miranda e de António Ferreira²²

para, depois, indicar que “o auto vai desenvolver-se em torno dos amores de dois irmãos, criados e educados pelo pai adotivo, e, portanto, num ambiente modesto e rústico.”²³ Esquece-se a camonista da influência da *Nea*, que, mesmo não se tendo processado de forma direta, foi assimilada e recriada pelo comediógrafo latino Plauto. Na base da suposta “herança vicentina” ou da “influência do teatro italiano” estão, afinal, muitos dos temas teatralizados por Menandro, que é, para nós, o representante da Comédia Nova. Na verdade, as linhas em que se enreda a ação de *Filodemo* recuperam aspetos que evocam as intrigas de enganos e o carácter novelesco da *Nea*, ao nível, por exemplo, da proveniência e da condição social das personagens; do(s) espaço(s) físico(s) em que as mesmas se movimentam; ou, ainda, do(s) sentimento(s) que as aproximam ou, pelo contrário, as afastam.

Além do amor e temas afins, como a paixão, o sofrimento e a *philia*,²⁴ o reconhecimento associado à busca ou ao reencontro da identidade perdida é outra temática recuperada por Camões nas suas peças. Enquanto no *Auto Chamado dos Enfatriões* o tópico é retomado naturalmente, uma vez que é sobre reconhecimento e identidade que se constrói o enredo da peça plautina que Luís de Camões imita,²⁵ em *Filodemo* e na *Comédia d’El-Rei Seleuco* a anagnórise desenvolve-se e decorre do facto de o dramaturgo ter investido na construção de uma ação dramática complexa. Ainda que o

²¹ Para um estudo mais sistematizado e profundo sobre a figura de Seleuco na literatura greco-latina e sobre a tradição clássica da história de amor entre Antíoco e Estratónica no auto camoniano, vide Silva 2004.

²² Leal de Matos 2020: 9.

²³ Leal de Matos 2020: 10.

²⁴ Para um conceito de *philia* na Antiguidade Clássica, vide Oliveira 1973/1974.

²⁵ Leia-se, a propósito, Anastácio 1991; Castro Soares 2011.

reconhecimento se dê na *Comédia d'El-Rei Seleuco* ao nível da revelação do sentimento amoroso, em *Filodemo* recupera-se e recria-se todo um motivo clássico que remonta à tradição homérica.

Na *Poética*, Aristóteles concebe a anagnórise como um elemento ou parte que torna o *mythos* complexo. Segundo o Estagirita, “o reconhecimento, como o nome indica, é a passagem da ignorância para o conhecimento, para a amizade ou para o ódio entre aqueles que estão destinados à felicidade ou à infelicidade”²⁶. Mas quando o reconhecimento é “acompanhado de peripécia suscita ou a compaixão ou o temor (e a tragédia é, por definição, a imitação de ações deste género), pois que desse reconhecimento e dessa peripécia depende o ser-se infeliz ou feliz.”²⁷ Nas peças camonianas, o tema do reconhecimento obedece, pois, ao preceituado por Aristóteles.

No caso de *Filodemo*, a ação desenvolve-se a partir da perda de identidade dos irmãos protagonistas – o que causa, desde logo, compaixão – e soluciona-se, depois de uma série de peripécias, quando se dá a anagnórise. Na *Comédia d'El-Rei Seleuco* o conhecimento do motivo da doença de Antíoco leva a que a própria Estratónica recupere a sua verdadeira identidade emocional, pois corresponde de imediato ao amor do enteado. Em *O Auto Chamado dos Enfatriões*,

perante a desordem instalada, as personagens humanas empenham-se em deslindar a meada que os deuses enredaram para seu prazer. Esse deslinde assume uma forma filosófica, centrada no tema da identidade: conhecimento, desconhecimento e reconhecimento são questões constitutivas do auto.²⁸

Uma vez desveladas as identidades de uns e de outros, tudo resulta no *happy end*, e até Sósea deixa uma reflexão pertinente sobre este tema estruturante da peça: antes ter sido duplicado do que desaparecer. O mesmo é dizer que ele não terá perdido ou recuperado a sua identidade dramática, mas tê-la-á passado, isso sim, a um duplo que a assimilou, Mercúrio. O criado de Enfatrião parece recordar que, no universo teatral, tudo se sujeita à metamorfose, mas nunca se perde a identidade.

²⁶ *Po.* 1452a 11.30.

²⁷ *Po.* 1452b 11.35.

²⁸ Leal de Matos 2020: 110.

1.3. As personagens

Para além dos temas, também a galeria de personagens dos autos camonianos recorda figuras do teatro greco-latino e não estamos a referir-nos às claramente decalcadas das peças imitadas pelo dramaturgo português. De facto, tanto a tragédia como a comédia antigas elaboraram tipos humanos que se tornaram em *personae dramatis* populares, as quais acabaram por ser adotadas pela tradição teatral e persistiram – e persistem – ao longo dos tempos. Excetuando os casos mais evidentes das famílias aristocratas, como sucede em *Filodemo*, das histórias de reis e rainhas, com jovens apaixonados à mistura, de que a *Comédia d'El-Rei Seleuco* é exemplo, ou das patranhas divinas de Júpiter na figura de pinga-amor compulsivo, como se vê em *O Auto Chamado dos Enfatriões*, Camões não despreza o potencial dramático das personagens do criado e da criada, as quais detêm protagonismo na tradição teatral da Antiguidade Clássica.

Tanto na peça *Filodemo* como na *Comédia d'El-Rei Seleuco*, há um criado (“moço”) gracioso para auxiliar o protagonista na concretização do namoro; trata-se, pois, de um modelo recuperado do teatro cómico da *Nea*. Apesar de Vilardo e Leocádeo desempenharem a função de cúmplices e confidentes dos respetivos amos em matéria amorosa, Camões configura-os de modo diferenciado. O moço de *Filodemo* é mais gracioso do que o pajem do príncipe Antíoco e tem uma maior presença no enredo cómico. Talvez por ser o serviçal de um membro da realeza, Leocádeo apresenta-se em cena de modo mais comedido e recatado (vv. 61-91). Considerando as palavras com que Antíoco se dirige ao pajem, fica-se com a ideia de que o príncipe toma o criado por alguém “avisado” e com “saber”, ou seja, reconhece-lhe siso e eventualmente experiência em questões do foro amoroso, daí perguntar-lhe que fim se reserva a quem “ama desesperado”. No breve diálogo entre as duas personagens, sentem-se os ecos dos enredos menandrinhos, nos quais o jovem amo, entregue à paixão, procura conselhos junto do fiel escravo.

Leocádeo, porém, não se mostra capaz de auxiliar o príncipe da Síria. Por duas vezes, o pajem afirma não ter resposta a dar ao seu senhor. Das duas uma: ou Camões não dota esse moço da destreza cognitiva que veremos, por exemplo, em Vilardo, ou, então, opta por um tipo ético ilustrativo da prudência ou do zelo, traços que se encontram também na caracterização do escravo da tradição greco-latina, sobretudo da *Nea*. O jovem príncipe, por sua vez, mesmo não obtendo do pajem ajuda para o seu drama amoroso, não se coíbe de lamentar o infortúnio que lhe causa a paixão de que padece,

porque vê em Leocádeo a figura do cúmplice e confidente. Neste papel, o de ouvinte dos queixumes do amo, o moço cumpre a missão que lhe é atribuída no enredo cómico, processando-se, assim, uma *imitatio* cautelosa, sem perspectiva de emular os modelos clássicos. Aliás, a pouca intervenção que o dramaturgo lhe dá leva a questionar o seu relevo na peça. Estará Camões a reduzir quase à função de figurante o companheiro fiel do jovem amo enamorado da antiga tradição cómica, e que era, também, matreiro e gracioso?

Certo é que, além da presença pouco significativa que tem no diálogo antes transcrito, ao moço Leocádeo o dramaturgo reserva outras duas intervenções, relativamente mais extensas, que aparentam ser, na nossa hermenêutica, de maior importância. Perante a maleita de amor que vitima Antíoco, o pajem limita-se a dar conta dos pedidos do amo e, num breve diálogo com um dos músicos da corte real, informa do estado em que se encontra o príncipe (vv. 278-295). Aqui, o moço assume o papel de informante, procurando esclarecer, dentro do que lhe é possível pelo seu entendimento, a doença que assola Antíoco. O seu discurso é neutro, isto é, não revela indícios judicativos ou marcas de comicidade. Em concomitância, a linguagem não apresenta duplos sentidos ou sentidos jocosos implícitos, como poderia ser expetável de um serviçal que, embora confidente dos infortúnios amorosos do amo, zombasse da situação que relata ao(s) seu(s) interlocutor(es), como sucede na comédia greco-latina.

É, todavia, na sua última intervenção, a qual ocorre já no final da peça, que o moço Leocádeo não deixa de evidenciar alguns traços graciosos, a tocar o cómico, semelhantemente ao que era habitual identificar nos discursos ou apartes do escravo cúmplice e confidente do antigamente ou nas réplicas dos escudeiros vicentinos (vv. 670-702). Talvez por estar a dialogar com o porteiro, personagem que se lhe aproxima em termos de estatuto ou condição social, Leocádeo é gracioso no modo como explica ao outro criado da casa de que maneira se deu a cura da estranha doença do seu senhor, o príncipe Antíoco. Aí, por momentos recorda-se a atuação da dupla de escravos cómicos da produção aristofânica, sobretudo no que diz respeito ao teor da conversa que o pajem e o porteiro têm um com o outro: a decisão dos senhores. Assim, se, por um lado, Camões parece descurar a natureza cómica do pajem, enquanto personagem próxima do criado da tradição greco-latina, atribuindo-lhe apenas o papel de confidente e cuidador dedicado da infortunada paixão de Antíoco, por outro lado, o dramaturgo português poderá estar a recuperar, ainda que involuntariamente,

um paradigma convencional da comédia antiga, que se traduz no recurso à dupla dos serviçais/escravos que dialogam, com alguma comicidade, sobre a vida quotidiana, os problemas e a atuação dos nobres patrões.

Já Vilardo, o moço de *Filodemo*, reúne, no retrato que dele faz o poeta, uma série de traços convencionais sobre os quais interessa deter a atenção. A cena de abertura desse auto de Camões é um diálogo animado entre o protagonista e o seu moço que lembra alguns prólogos das produções cómicas de antanho (vv. 1-41). O amo chama pelo criado que vem ao seu encontro, rezingando e queixando-se de que ainda é cedo para estar a pé. Vilardo recorda, nesta linha de atuação, o criado preguiçoso da *Archais*. Faz por manter-se silencioso – e provavelmente longe do alcance do olho do seu amo –, porque “quando dorme não fala”. Este tipo de comportamento – convencional, é certo – vale ao moço Vilardo um conjunto de chamadas de atenção e/ou reprimendas. Filodemo chama-lhe “vilão” – que aqui significa “rústico” –, “vilão roim” e lamenta o facto de ele, o criado, pouco lhe servir: “Que moço pera servir!/Quem tem as tristezas minhas,/ Quem podesse assim dormir!” Toda esta cena inicial da peça *Filodemo* evoca episódios da tradição cómica greco-latina: por um lado, há o amo a repreender o criado e, pelo outro, há o criado a tentar furtar-se das suas responsabilidades.

A graciosidade de Vilardo persiste e o seguimento do diálogo assim o comprova. Enquanto Filodemo expõe o que lhe vai na alma, o moço vai gracejando de forma subtil acerca dos desamores do jovem amo. Maria Vitalina Leal de Matos assinala, não especificamente em relação a esta passagem, mas considerando toda a peça *Filodemo*, que se verifica, “como acontece habitualmente neste tipo de dramaturgia”²⁹ – a comédia, portanto – o recurso ao

contraste entre a fala dos protagonistas, de registo sério, e a dos criados, que gracejam das afeições dos amos, e parodiam, em tom jocoso e prosaico, as emoções, a finura dos seus sentimentos e a sua linguagem afetada, num “discanto” ou numa “derivação” que funciona como comentário divertido ao tema.³⁰

Ora, o processo sobre o qual recaem as considerações da camonista é quase tão antigo quanto o género cómico, que praticamente sempre contou

²⁹ Leal de Matos 2020: 131.

³⁰ Leal de Matos 2020: 131.

com a relação contrastante entre amos e escravos, mesmo quando estes últimos desempenhavam o papel de cúmplices e confidentes dos primeiros.

O facto de Vilardo gracejar das afeições do amo e parodiar as emoções e/ou a finura dos sentimentos de Filodemo não o destitui da função de cúmplice e confidente do senhor. Será, aliás, graças a esta função, a que se alia naturalmente o papel de ouvinte atento, que o moço gracioso se converte, também ele, num “pinga-amor” capaz de encetar um jogo de galanteios com vista a seduzir Solina, a criada de Dionisa, a amada de Filodemo (vv. 1485-1523). Embora tomado pela moça por um “parvo”, “que sempre d’amores [lhe] fala”, Vilardo veste a pele do “amador”, na cena transcrita. Há paródia das afeições do amo, uma espécie de caricatura à coita causada pelo amor cortês, mas a atuação do moço de Filodemo não deixa de demonstrar o efeito que em si têm os desabafos e/ou os infortúnios do amo.

Na conversa que tem com Solina, Vilardo reproduz um conjunto de declarações de amor que até superam os suspiros que o seu amo alimenta por Dionisa – pelo menos em termos de cómico de linguagem. Se correspondem à autenticidade do que ele de facto sente pela criada da amada do seu senhor ou se são puro jogo de sedução – a ver se lhe cai em graça a jovem moça –, a verdade é que todo o discurso de Vilardo se reveste de interesse e merece um comentário.

Tal qual um poeta enamorado, o moço dirige-se, inicialmente, a Solina através de uma linguagem muito próxima daquela que se regista no lirismo palaciano e, nalguns casos, chega até a tocar a produção lírica de Camões. Versos como “Que desde que esses olho[s] vi” ou “E mais eu sofrer não posso” reenviam, quase de imediato, para a expressão de um lirismo amoroso como o que se encontra nas cantigas de amor trovadorescas, nos vilancetes ou nos sonetos camonianos. O recurso a versos em castelhano, igualmente imbuídos de uma carga semântica do domínio amoroso, não só parece enfatizar a aproximação do moço à figura do poeta, do trovador ou do escudeiro galanteador da produção vicentina, como também mostra que o mesmo tem entendimento em matéria de jogos poéticos de sedução e de paixão amorosa. Tê-lo-á adquirido – o entendimento, recorde-se – por influência e via do jovem amo enamorado de quem é cúmplice e confidente, ou será este moço gracioso com dotes de poeta uma recriação camoniana que supera a *imitatio* do antigo escravo cómico? A continuação do diálogo com Solina tende a excluir a segunda hipótese, isto porque Vilardo logo passa de poeta galanteador a poeta zombeteiro, de cariz popular (vv. 1524-1538).

Como se pode verificar, Camões imita a personagem do companheiro cúmplice e fiel do jovem protagonista apaixonado, o mesmo é dizer o seu escravo amigo e confidente, e recupera, em paralelo, outros traços que o recriam, também, como figura amplamente cómica, como o carácter zombeteiro e brincalhão.

Do mesmo modo, o dramaturgo português não fica indiferente às potencialidades dramáticas da versão feminina do companheirismo e da cumplicidade. Por isso, nos seus autos, a criada é uma figura que não passa despercebida. Nas três peças, embora as serviçais desempenhem funções semelhantes, devem ser igualmente considerados os aspetos que as distinguem.

No atinente à presença em cena, há diferenças significativas que importa aqui destacar. Na *Comédia d'El-Rei Seleuco*, a criada Floralta intervém numa única cena, em diálogo com a sua senhora, cabendo-lhe apenas cinco réplicas, duas delas com o máximo de cinco versos. Pelo contrário, a Moça camareira de Antíoco integra duas cenas seguidas, sendo que na primeira dá voz a um monólogo – enquanto está “a fazer a cama” do jovem príncipe –, o qual conta com dezoito versos, número que, de uma só vez, ultrapassa a totalidade dos versos que, em falas diferentes, perfazem a intervenção da criada da Rainha. Além disso, a Moça da casa real de Seleuco parece ter justificada a sua presença em cena sozinha, pois denuncia, através do solilóquio, em jeito de desabafo, que bem poderia ser equiparado a um aparte, caso estivessem em cena outras personagens, a vida que leva o príncipe – e, por extensão, os nobres e aristocratas na sua generalidade –, uma vida de ócio e luxo que, ironicamente, não os impede, com sucede com Antíoco, de adoecer (vv. 137-154), como ela faz questão de mencionar. Na cena que se segue (vv. 155-242), a Moça dialoga com “um Porteiro de cana”. Aí a sua presença não é residual, porque intervém em cerca de duas dezenas de falas, o mesmo número de intervenções da personagem masculina.

Em relação a Solina, criada da peça *Filodemo*, e Brómia, do *Auto Chamado dos Enfatriões*, ambas têm uma franca presença em cena, destacando-se, contudo, a primeira, que detém uma participação ativa em todo o enredo cómico, a qual pode corresponder a cerca de 25% da totalidade de versos que compõem a peça. Brómia, embora tenha uma presença significativamente menor, quando comparada com Solina, também regista intervenções pertinentes no âmbito da ação dramática do auto. A sua presença ocorre em momentos relevantes, muito à semelhança da sua homóloga da peça de Plauto.

É em contexto de interação com outras personagens que a criada camoniana vai revelando certos traços caracterizadores que a tradição naturalmente lhe impôs – cumplicidade, dedicação e fidelidade para com a senhora, por exemplo – e o dramaturgo vai recriando e reconfigurando essa *persona dramatis*, sobretudo em termos de cómico, ao nível do carácter. À exceção de Floralta, que intervém apenas em um diálogo com a sua ama, no qual evidencia os elementos convencionais do seu papel – i.e. confidente leal dos desabafos da rainha e intermediária de informações que insinuam, de certa forma, as causas da estranha doença de Antíoco –, as interações em que participam a Moça, Brómia e Solina revestem-se de particular importância para se proceder ao retrato cómico da figura da criada no teatro de Camões.

Apesar de desempenharem as funções de cúmplice das suas senhoras (em matéria de honra e desonra, de paixão e de amor ou desamor), como sucede com Solina e com Brómia, ou o papel de tarefas domésticas, como acontece com a Moça da *Comédia d'El-Rei Seleuco*, essas três criadas são reconfiguradas como mulheres que, à semelhança das patroas, estão igualmente sujeitas ao olhar sedutor do elemento masculino. No caso da Moça, o Porteiro aborda-a no sentido de lhe dar a conhecer o interesse e o afeto que por ela nutre (vv. 154-171). Também Brómia não escapa às investidas dos congêneres masculinos – dois, pelo menos. Feliseu, o criado da casa de Almena, e Mercúrio, na pele de Sósea, bem tentam obter os favores da criada (vv. 75-91; vv. 597-614). Mantendo o padrão, Solina desperta, de igual modo, a atenção e o interesse de dois pretendentes: Duriano, por quem ela manifesta sentimentos de afeição, e Vilardo, o moço de Filodemo (vv. 596-630; vv. 1486-1499).

Em todos esses diálogos é possível denotar o jogo de sedução que as diferentes figuras masculinas procuram desencadear nas criadas. Como reagem elas à prosápia sedutora dos homens? Ora, qualquer uma delas manifesta o mesmo tipo de atitude perante os elogios que lhe dirigem os galanteadores. Espertas e experientes – mais não seja por causa dos amores e desamores das respetivas patroas, aos quais elas assistem –, nem a Moça, nem Brómia, nem Solina cedem às “cóprinhas” que lhes lançam os sedutores. Elas tratam-nos com rispidez e algum desdém; até mesmo Solina em relação a Duriano. Criam-se momentos cómicos e saem as criadas vitoriosas, porque não se deixam apanhar pelas garras “mansas” dos homens que tentam seduzi-las com o objetivo de se aproveitarem sexualmente delas. Fingem elas, pois, no fundo, sentem-se desejadas e queridas pelo elemento

masculino; e fingem eles, como se pode deduzir das palavras de Feliseu, mal Brómia sai de cena (vv. 187-201).

Neste aspeto – o da sujeição das próprias criadas a jogos de sedução –, Camões afasta-se dos modelos convencionais das produções cómicas greco-latinas. Ao que se pôde apurar, nos testemunhos conservados da *Archaia*, da *Nea*, do teatro de Plauto e do de Terêncio, não há evidências claras quanto ao assunto. O dramaturgo português recria, portanto, com inovação a figura da criada nas suas peças, seguindo, muito provavelmente, os modelos em voga na sua época, como as comédias europeias de feição italianizante, os modelos espanhóis e a produção de Gil Vicente.

Ainda ao nível da interação com as outras personagens, impõe-se um comentário relativamente a Solina, a criada que, da galeria camonianiana de tipos, mais se destaca. Com efeito, a personagem intervém significativamente no enredo da peça e interage com os protagonistas de modo pertinente, o que lhe confere até um maior protagonismo. O primeiro diálogo em que ela participa, que constitui uma das primeiras cenas da peça, desenrola-se com Filodemo, a personagem masculina que dá o nome ao auto. A conversa que ambos têm mostra como Solina é uma peça-chave da trama dramática (vv. 175-199). Investida na função de intermediária dos amores entre Filodemo e Dionisa, sua ama, Solina age sem o conhecimento desta última. Sabendo dos sentimentos que o criado protegido de Dom Lusidardos tem para com a respetiva filha e sabendo da correspondência que esta tem para com aquele nessa mesma matéria, a criada procura, de manhã cedo, Filodemo para lhe dar conta de que a sua senhora “como despida em camisa/Se ergueo por [o] escutar” (vv. 198-199). Esta informação causa um impacto relevante em Filodemo. Não só o enamorado vê confirmado o interesse de Dionisa por ele, como se sente provocado pelo modo como a jovem se predispôs em ouvi-lo a cantar, “como despida em camisa”. Solina tem noção de que está a despertar no rapaz desejos e impulsos que vão para além do mero sentimento amoroso, atitude que põe em evidência o seu carácter de mulher esperta e industriada.

Na verdade, este diálogo não tem como objetivo único intermediar os amores entre Dionisa e Filodemo. Matreira e calculista, Solina sabe que o seu interlocutor é amigo de Duriano, o homem por quem ela tem interesse. Depois de ver Filodemo rendido à paixão pelas informações que ela lhe dá, Solina inverte o jogo (vv. 255-273; vv. 280-321). Fica-se com a ideia de que o assunto que inicia o diálogo entre eles é, afinal, um pretexto para a criada obter do interlocutor as informações que pretende relativamente a Duriano. Mostra-se falsamente avessa às intenções do amigo

de Filodemo, como maneira de salientar que ela é, apesar da sua condição de criada, uma mulher honrada e não está à espera de que Duriano lhe faça a corte, quando, no fundo, é precisamente isso o que ela quer. Solina é uma mulher inteligente. O monólogo que profere, depois de ter conversado com Dionisa acerca de Filodemo (vv. 471-550), revela que ela tem consciência da condição e do papel a que está sujeita a mulher, não só em matéria de amores e desamores, mas também em termos de figura social, enquanto representativa do género feminino (vv. 551-595).

Conclusão

À semelhança dos seus contemporâneos, Camões segue e imita os modelos da Antiguidade Clássica nos seus autos. Segundo Vanda Anastácio,

as atenções da crítica, polarizadas geralmente em torno da figura de Gil Vicente têm marginalizado uma grande parte do teatro quinhentista. Exemplo desta subalternização é a obra dramática de Camões, muitas vezes considerada de qualidade duvidosa, e secundária, se não subsidiária, do resto da produção camoniana.³¹

Ora, o facto de não se reconhecer o mesmo valor estético-literário como o que é atribuído à épica e à lírica não deve levar à “subalternização [da] obra dramática de Camões.” Impõem-se, por isso, estudos mais aprofundados das três peças de Camões, estudos não só ao nível da herança clássica que ilustram, mas também enquanto obras representativas do teatro português do século XVI.

No que à genologia literária diz respeito, é legítimo integrar os autos de Camões numa tipologia canónica e a nossa proposta é a tragicomédia. Evitam-se classificações múltiplas, muitas delas sem um enquadramento fundamentado. As fixações textuais da obra têm vindo a promover esse cenário. Ora se integra o termo “auto” numa ou nas três peças, ora se inclui a palavra “comédia”, não há um critério consensual a este respeito. Talvez se revelasse proveitoso intitular as três obras sem recurso a vocábulos que pudessem indiciar confusamente a respetiva classificação genológica, como *Filodemo*, *Enfatriões* e *El-Rei Seleuco*. Não nos esqueçamos de que dos títulos das comédias, tragédias, dramas satíricos, tragicomédias da literatura greco-latina não constam termos que predigam a sua categoria teatral. Por isso, fará sentido apresentar as peças de Camões destituídas de terminologia a este nível.

³¹ Anastácio 1991: 519.

Quanto aos temas e às personagens, a tradição clássica está manifestamente presente no teatro camoniano. A imitação processa-se de acordo com os preceitos renascentistas e, nalguns casos, a recriação a que Camões submete os modelos antigos revela originalidade, como pensamos ter conseguido demonstrar. O amor e as suas vicissitudes, o reconhecimento da identidade e a busca da felicidade são as temáticas que o dramaturgo recupera e transpõe para as suas peças, nas quais intervêm personagens convencionais, umas sujeitas a cambiantes diversas, outras fiéis aos paradigmas do antigamente.

Bibliografia

Edições, traduções e comentários

- Anastácio, V. (2005), *Teatro Completo de Camões*, Porto: Caixotim.
- Camões, L. de (1956), *Obras Completas. Volume III. Autos e Cartas* (com prefácio e notas do Prof. Hernâni Cidade). Lisboa: Livraria Sá da Costa.
- Camões, L. de (2020), *Obras Completas de Luiz Vaz de Camões. III Volume. Teatro*. (organização, introdução e notas de Maria Vitalina Leal de Matos, e fixação de texto e glossário de Vanda Anastácio). Silveira: E-Primatur.
- Leo, F. (1895), *T. Maccius Plautus. Plauti Comoediae*. Berlin: Weidmann.
- Louro Fonseca, C. (2006), *Anfitrião*. In A. Pereira do Couto (Coord.). *Plauto. Comédias I*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Rocha Pereira, M. H., Valente, A. M. (2015), *Poética. Aristóteles*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Estudos

- Alfonso, A. S. (2017), “Helena de Eurípides: entre lo cómico y lo trágico”, *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica* (8) 16: 102-116.
- Almeida Pavão, J. (1984), *Temas Camonianos*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores.
- Anastácio, V. (1991), “Aparência e identidade nos *Enfatições* de Camões.” In *Estudos Portugueses: Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*. Lisboa: Difel, 519-568.
- Braga, T. (1870), *História do Theatro Portuguez*. Porto: Imprensa Portuguesa Editora.
- Campato Júnior, J. A. (2009), “Auto”. In Carlos Ceia, *E-Dicionário de Termos Literários*.
- Cardoso Bernardes, J. A. (1995), “Auto em Portugal.” In *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Verbo, vol. I.

- Cardoso Bernardes, J. A. (2011), “*Auto dos Anfatriões*”. In V. Aguiar e Silva (Coord.), *Dicionário de Luís de Camões*. Lisboa: Caminho, 52-53.
- Cardoso Bernardes, J. A. (2011), “*Auto d’El-Rei Seleuco*”. In V. Aguiar e Silva (Coord.), *Dicionário de Luís de Camões*. Lisboa: Caminho, 53.
- Cardoso Bernardes, J. A. (2011), “*Auto de Filodemo*”. In V. Aguiar e Silva (Coord.), *Dicionário de Luís de Camões*. Lisboa: Caminho, 53-54.
- Castro Soares, M. L. (2011), “Do *Amphitruo* de Plauto ao *Auto dos Anfatriões* de Camões: paragramatismo e originalidade”, *Humanitas* 63: 451-471.
- Denipoti, C. L. (2020), “Tragicomédia, tradução e percursos do livro em Portugal no final do século XVIII. A tradução de *O pastor fiel*, de Giovanni Guarini”, *Varia Historia* 36 (71): 475-498.
- Estébanez Calderón, D. (2006), *Dicionário de Términos Literários*. Madrid: Alianza Editorial.
- Faria, R. T. (2024), *O Escravo na Comédia Grega*. Ponta Delgada: Edição do Autor.
- Leal de Matos, M. V. (2020), “Sobre a comédia de *Filodemo*”. In L. de Camões (2020), *Obras Completas de Luiz Vaz de Camões. III Volume. Teatro*. Silveira: E- Primatur, 9-17.
- Leal de Matos, M. V. (2020), “Sobre o *Auto Chamado dos Anfatriões*”. In L. de Camões (2020), *Obras Completas de Luiz Vaz de Camões. III Volume. Teatro*. Silveira: E- Primatur, 103-115.
- Leal de Matos, M. V. (2020), “Sobre a *Comédia d’El-Rei Seleuco*”. In L. de Camões, *Obras Completas de Luiz Vaz de Camões. III Volume. Teatro*. Silveira: E- Primatur, 183-189.
- Oliveira, F. (1973/1974), “O conceito de ΦΙΛΙΑ de Homero a Aristóteles”, *Humanitas* 25-26: 217-235.
- Prado Coelho, J. do (1993), *Dicionário de Literatura*. Porto: Figueirinhas.
- Rodrigues, J. M. (1930), “Os Autos”, in A. Forjaz de Sampaio. *História da Literatura Portuguesa Ilustrada*, Vol. II. Paris-Lisboa: Aillaud e Bertrand.
- Rosa, C. G. (2018), “A tragicomédia na Europa e o que chegou a Portugal.” *Dramaturgia em foco* 2 (1): 25-44.
- Serrão, J. V. (1994), *Figuras e Caminhos do Renascimento em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Silva, M. F. (2004), “Tradição clássica no Auto de Camões *El-Rei Seleuco*”, *Humanitas* 56: 461-484.
- Silva, M. F. (2005), *Ensaios sobre Eurípides*. Lisboa: Cotovia.
- Silva, M. F. (2007), *Ensaios sobre Aristófanes*. Lisboa: Cotovia.

