

UNIVERSIDADE DE ÉVORA

MESTRADO EM LITERATURAS E POÉTICAS COMPARADAS

**TEATRO E MUNDO EM TRADUÇÃO:
GOLDONI E A COMÉDIA EM PORTUGAL (1750 – 1775).
ESTUDO DE CASO.**

por

Maria Noémia Ferreira Pires

sob a orientação da Professora Doutora Christine Zurbach

e

a co-orientação do Professor Doutor Hélio Alves

“Esta dissertação não inclui as críticas e sugestões feitas pelo júri.”

Évora, 2003

**TEATRO E MUNDO EM TRADUÇÃO:
GOLDONI E A COMÉDIA EM PORTUGAL (1750 – 1775).
ESTUDO DE CASO.**

por

Maria Noémia Ferreira Pires



sob a orientação da Professora Doutora Christine Zurbach

e

a co-orientação do Professor Doutor Hélio Alves

“Esta dissertação não inclui as críticas e sugestões feitas pelo júri.”

Universidade de Évora, 2003

Resumo

No domínio dos Estudos de Tradução aliados aos de Recepção, interessam-nos as investigações que se fundam em abordagens descritivas do fenómeno da tradução e que o perspectivam como actividade e produto sócio-cultural, condicionado por factores literários e extraliterários que se manifestam num determinado momento e num determinado espaço, aquando da sua recepção.

Resultado de um processo de reescrita aferido por normas do contexto cultural que lhe subjaz, o texto traduzido pode apresentar, perante a dinâmica do sistema da literatura de chegada, um carácter inovador ou conservador, o que nos remete para a função literária da tradução, para o papel da tradução na evolução da literatura de chegada.

Estudo de caso, a pesquisa centra-se na descrição de duas traduções portuguesas setecentistas de *Il Padre di Famiglia* de Goldoni, as quais evidenciam, *mutatis mutandis*, comportamentos do funcionamento do sistema literário/teatral português da época e da sua convivência com a literatura estrangeira.

Summary

In the translation studies' field, as well as in the reception ones, we are dealing with investigations based on descriptive approaches of the translation phenomenon, considering this one as a socio-cultural activity and product. This phenomenon is conditioned by literary and extra-literary factors that occur in a certain moment and place of the reception field.

The translated text results from a certain kind of rewriting that is conditioned by norms imposed by the cultural context. It can reveal innovating or conservative marks when confronted with the dynamics of the target literary system. This is related with the literary function of translation, that's to say, to the translation role in the target literature's history.

In this case study, the research is focalized on the description of two 18th century portuguese translations of the source text – *Il Padre di Famiglia*, a Goldoni's comedy – that show, *mutatis mutandis*, some tendencies of the portuguese literary/dramatic system of that time, as well as the contact with the foreign literature.

Ao Feliciano

Aos meus pais e à minha irmã

Agradecimentos

São sempre poucos os agradecimentos que poderei endereçar àqueles que me ajudaram a superar dificuldades nesta travessia académica que, antes de mais, representa para mim um grande enriquecimento pessoal e profissional.

Não encontro palavras que revelem, com rigor, a minha profunda dívida de gratidão.

À Professora Doutora Christine Zurbach, porque aceitou a tarefa árdua e difícil de me orientar a dissertação e de me acompanhar neste percurso acidentado, sempre com uma palavra amiga de estímulo e de crítica construtiva; ao Professor Doutor Hélio Alves, que co-orientou parte deste trabalho e que, pelos sábios conselhos e sugestões, me incentivou a prosseguir a tarefa; ao Doutor José Alberto Ferreira, pela ajuda preciosa no processo de transcrição do manuscrito; à Doutora Paola Valpreda, pelo apoio prestado em questões de variantes linguísticas dos textos italianos; a todos eles quero apresentar, ainda que de uma forma muito simples, o meu público e sentido reconhecimento.

O meu “muito obrigada” também à Biblioteca Pública de Évora, sobretudo nos anos de maior afã, de 2001 e 2002, em especial ao pessoal das salas de Cimélios, Leitura Geral e Hemeroteca e bem assim ao então director, pela disponibilidade que sempre demonstraram face às minhas solicitações.

Devo ainda o meu enorme agradecimento à invulgar e persistente capacidade de colaboração da minha família e a todos os meus amigos que insistiram em me acompanhar neste caminho.

A todos agradeço, reconhecida.

ÍNDICE GERAL

<i>Resumo</i>	2
<i>Dedicatória</i>	3
<i>Agradecimentos</i>	4
Índice Geral	5
Introdução	7
Parte I – Goldoni e a comédia em Itália: o caso de <i>Il Padre di Famiglia</i>	11
1. Goldoni, protagonista da reforma da comédia italiana	12
2. A comédia <i>Il Padre di Famiglia</i> e as suas várias edições	22
Parte II – A comédia e a tradução em Portugal:	
o caso de Goldoni e de <i>O Pai de Família(s)</i>	62
1. A comédia no panorama sócio-cultural português (terceiro quartel de Setecentos)	63
1.1. Gostos e hábitos teatrais, espaços e públicos	63
1.2. O papel das instituições e a comédia	70
1.2.1. A Censura, a Arcádia Lusitana e as comédias de Goldoni	70
1.2.2. As casas de edição e as comédias de Goldoni	81
2. A tradução em Portugal	85
2.1. O lugar das traduções na comédia portuguesa setecentista: o caso de Goldoni	85
2.2. Poéticas de tradução	87

3. <i>Os pais de familia(s)</i> portugueses	92
3.1. Fixação do <i>corpus</i>	92
3.2. Finalidades do estudo das traduções	95
3.3. Recurso aos Estudos de Tradução: aspectos teóricos e metodológicos	96
3.4. Descrição comparativa das traduções portuguesas com as versões Paperini e Pasquali de <i>Il Padre di Famiglia</i>	99
3.4.1. Dados preliminares	99
3.4.1.1. Indicações paratextuais e metatextuais	99
3.4.2. Elementos de ordem macrotextual	104
3.4.2.1. Actos, cenas e réplicas	104
3.4.2.2. Indicações cénicas	105
3.4.3. Elementos microtextuais	107
3.4.3.1. Domínio lexical	107
3.4.3.2. Formas de tratamento	116
3.4.3.3. Níveis de língua	118
3.4.3.4. Supressões, adições e aspectos de dramaturgia	119
 Conclusão	 125
 Bibliografia	 130
 Anexos	
I – Transcrição do manuscrito da BPE (cód. CXIV/2-11, nº 12) Cópia do Impresso da BNL (H.G. 6671//9v.)	I
II – Elementos Macrotextuais	LXXXV
III – Indicações Cénicas do Acto I	XCII

INTRODUÇÃO

O título “Teatro e Mundo em tradução: Goldoni e a comédia em Portugal (1750 a 1775). Estudo de caso”, sob uma aparência relativamente genérica, reenvia, com justa propriedade, para o cerne do trabalho de investigação, para uma série de questões e de hipóteses, que teremos oportunidade de apresentar no decurso desta exposição.

O Teatro e o Mundo, percebidos em correlação, como leques de espelhos que interagem continuamente, ao mesmo tempo que nos convidam a entrar no universo dramaturgico de Carlo Goldoni, onde o Teatro se revela como a tradução crítica do Mundo, incitam-nos a procurar noutros mundos do teatro ou noutros teatros do mundo páginas dispersas daqueles dois livros tão caros a Goldoni, luz e reflexo da sua mundividência. Encontrar excertos da poética de Goldoni num campo literário¹ distinto daquele para o qual e no qual foi concebida, implica investigar a forma como as obras agora se apresentam, o que nos fornece elementos quer sobre o funcionamento do contexto de recepção quer sobre o papel que a tradução pode assumir na relação entre literaturas.

Traduzir Goldoni num tempo e num espaço determinados, como é o caso de Portugal, seu contemporâneo, pressupõe circulação de bens culturais e afirmação de contactos entre distintos sistemas literários. O estudo do fenómeno traduzido reveste-se de capital importância para a literatura comparada, porquanto permite discernir a função desempenhada pelas traduções nos contactos culturais entre vários espaços, num tempo determinado, possibilitando, em simultâneo, um maior conhecimento do funcionamento e da evolução da própria história literária. Descrever traduções portuguesas setecentistas de uma comédia de Goldoni afigura-se tarefa relevante; dado permitir a recolha de dados culturais que se poderão configurar como pertinentes para o estudo da história literária em Portugal ou mesmo no campo da evolução dos modelos da própria tradução. Tal exercício implica o recurso a uma abordagem teórica que privilegie o estudo da literatura

¹ Cf. Alain Viala, *Naissance de l'écrivain, Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985; Pierre Bourdieu, *As regras da arte. Gênes e estrutura do campo literário*, trad. Miguel Pereira, Editorial Presença, Lisboa, 1996, “Le marché des biens symboliques”, in *L'année sociologique*, III^e série, PUF, Paris, 1971, pp. 49-126 e “Le champ littéraire”, in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n^o 89, Éditions de Minuit, Paris, 1991, pp. 3-46.

e, nomeadamente, da literatura traduzida em interacção com coordenadas e condicionantes de ordem extra-literária.

Assim, a tradução, ainda que passível de relação com Goldoni², assume particular relevância nesta pesquisa, porquanto os Estudos de Tradução, na sua vertente descritiva, são a *alma mater* desta investigação, quer do ponto de vista teórico quer, coerentemente, no que respeita a aspectos metodológicos e de trabalho de campo (reservámos a explanação desta matéria, por nos parecer uma opção coerente, em termos de organização textual, para os pontos que antecedem, no imediato, a descrição das duas traduções portuguesas).

Interessam-nos, naquela disciplina, as investigações que postulam que “the part played by translations in a literature is inherently connected with the historical evolution of that literature”³, que perspectivam a literatura “comme un ensemble de systèmes qui s’interpénètrent et qui sont soumis à des tensions et, dès lors, à des changements”⁴ e que se preocupam em descrever e analisar as relações (de poder) entre o fenómeno literário traduzido e o polissistema literário de recepção, historicamente determinado.

No domínio dos Estudos de Tradução aliados aos de Recepção, importam-nos as investigações que se fundam em abordagens descritivas e explicativas do fenómeno da tradução e que o perspectivam como actividade e produto sociocultural, condicionado por factores literários e extraliterários que se manifestam num determinado momento e num determinado espaço, aquando da sua recepção.

Produto de um processo decisório por parte de alguém que reescreve um texto em função de normas do contexto sócio-cultural que lhe subjaz, o texto traduzido pode apresentar, perante a dinâmica do sistema da literatura de chegada, um carácter inovador, conservador ou de compromisso entre estas duas tendências, o que nos remete para a função literária da tradução, isto é, para o papel da tradução na evolução da literatura de chegada.

Atentaremos em aspectos das investigações desenvolvidas por Even-Zohar que colocam a ênfase no papel da cultura de recepção, com as suas normas sociais e convenções estéticas influenciadoras das tomadas de posição por parte do tradutor que se reflectem na tradução. Recorreremos também a Gideon Toury, a quem iremos colher as

² A parte I da dissertação procura evidenciar a poética de Goldoni e bem assim analisar as diferentes edições da comédia *Il Padre di Famiglia*.

³ Romy Heylen, *Translation, Poetics and the stage: six french Hamlets*, Routledge, London, 1992, p. 6.

⁴ José Lambert, *Plaidoyer pour un programme des études comparatistes. Littérature comparée et théorie du polysystème*, Actes du XVI Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, Tome I, Montpellier III, 1980, p. 63.

normas⁵ que orientam a cultura de recepção (normas literárias e socioculturais) e que interferem no trabalho do tradutor. Ancoramo-nos ainda em José Lambert, que igualmente chama a atenção para a interligação entre a literatura traduzida e o sistema literário⁶ de chegada. Inspirou-nos a sua proposta de modelo de análise descritiva da tradução⁷, pelo que a adoptaremos na nossa metodologia, ainda que com algumas adaptações.

As reflexões de Alain Viala e de Pierre Bourdieu, acerca da constituição do campo literário e das relações possíveis entre este, o campo do poder e o espaço social afiguram-se-nos de extrema eficácia para a percepção das coordenadas que poderão interferir na circulação dos bens culturais e na definição dos contornos do próprio campo literário. Factores como poder político, instituições de consagração e mercado de bens simbólicos desempenham papel importante e deverão, por isso, ser tidos em conta, numa reflexão que se debruça sobre a circulação de bens culturais, numa época de grandes transformações.

A pesquisa funda-se num estudo de caso, centrada na descrição de duas traduções portuguesas da segunda metade do século XVIII de *Il Padre di Famiglia* de Goldoni e visa pôr em destaque as linhas de força actuantes nos textos traduzidos, quer ao nível da tradução quer em termos dramaturgicos. É indiscutível que, e por força da constituição limitada do *corpus*, as conclusões não poderão ser demasiado abrangentes. No entanto, pela análise de um caso particular, pela descrição detalhada dos textos, são evidenciados comportamentos que poderão remeter, num movimento de extrapolação, *mutatis mutandis*, para a função da literatura traduzida num determinado contexto de recepção e, em simultâneo, para aspectos do funcionamento do sistema literário setecentista português e da sua convivência com a literatura estrangeira.

O objecto de estudo desta investigação é constituído por três eixos fundamentais: a dramaturgia de Goldoni, as poéticas teatrais e de tradução em Portugal (terceiro quartel do século XVIII) e as traduções portuguesas de uma comédia goldoniana.

⁵ Op. cit., pp. 52-57.

⁶ Este autor considera “[...] la littérature, ou mieux: les systèmes littéraires, comme un ensemble de relations hiérarchiques qui n’est jamais tout à fait stable et qui entretient toujours des relations avec les systèmes littéraires voisins. Selon cette optique, les littératures dites nationales deviennent simplement des systèmes littéraires (plus ou moins) nationaux.” Cf. “La traduction, les genres et l’évolution de la littérature: propositions méthodologiques” in Anna Balakian, James Wilhelm et alii (ed), *General Problems of Literary History*, vol. 1, Actes du X^e Congrès de l’Association Internationale de Littérature Comparée, Garland, New York, 1985, p. 127.

⁷ Ibidem, pp. 52-53.

O primeiro respeita ao travejamento dos elementos essenciais da poética de Goldoni e à análise da peça *Il Padre di Famiglia* nas suas várias reelaborações, momento que contempla um esboço acerca da relação de parentesco entre *Il Padre di Famiglia* e *Le Père de Famille* e a dramaturgia de Diderot.

O segundo apresenta traços do panorama sócio-cultural português da segunda metade do século XVIII, com relevo especial para as poéticas dominantes da literatura, do teatro e da tradução. Parece ser pertinente esboçar um quadro que permita percepcionar os ambientes culturais desta época, com os seus espaços de sociabilidade, os seus hábitos culturais/teatrais, os seus gostos, as suas referências de cultura. Veremos também, no decurso da investigação, o papel do público e das instituições, como as “officinas”/casas editoriais, a Arcádia Lusitana ou a Real Mesa Censória, na sua relação com o bem cultural que é o texto literário. Porque esta é uma época de transição onde paradigmas poéticos (literários e da tradução) diferentes, e até opostos, coexistem, o estudo das poéticas que imperavam na segunda metade do século XVIII em Portugal constitui peça-chave desta investigação, porquanto importa definir se os textos traduzidos intervieram na sua renovação ou se contribuíram para a sua cristalização. Importa saber, em suma, se os textos traduzidos foram adaptados à mentalidade e “ao gosto português” ou se influíram na mudança dos modelos.

O terceiro incide no estudo descritivo de duas traduções portuguesas de *Il Padre di Famiglia*, no sentido de tentar discernir a função dos textos traduzidos no quadro do sistema literário português.

Afigura-se importante saber como (e para quê) os textos de Goldoni foram traduzidos, saber em que sentido foram manipulados. Neste contexto, o trabalho visa reconstruir as (hipotéticas) estratégias de tradução adoptadas, com vista à produção de textos teatrais orientados para um contexto de recepção com características específicas e determinadas. O estudo descritivo dos textos a analisar pretende observar as manipulações operadas naquelas comédias de Goldoni, a nível macro e micro-textual, incluindo meta e para-textos, didascálias, diálogos e progressão dramática, perseguindo simultaneamente uma reflexão sobre as normas dominantes (aceitabilidade ou adequação) e o papel desempenhado pelas traduções na poética de recepção.

Quanto às traduções, refira-se que de uma delas, a manuscrita, é apresentada, em anexo, a sua transcrição, no sentido de permitir uma melhor legibilidade, guardando, tanto quanto possível, o seu carácter de texto dramático setecentista.

PARTE I

GOLDONI E A COMÉDIA EM ITÁLIA:

O CASO DE *IL PADRE DI FAMIGLIA*

1. Goldoni, protagonista da reforma da comédia italiana

“Era infatti corrotto a segno da più di un secolo nella nostra Italia il Comico Teatro [...]. Non correvano su le pubbliche Scene se non sconce Arlecchinate, laidi, e scandalosi amori, e motteggi, Favole mal inventate, e peggio condotte, senza costume, senza ordine, le quali, anzichè correggere il vizio, come pur è il primario, antico, e più nobile oggetto della Comedia, lo fomentavano, e riscuotendo le risa dalla ignorante plebe, dalla gioventù scapestrata, e dalle genti più scostumate [...]”¹

É assim que Goldoni (1707-1793) nos descreve a comédia italiana do seu tempo. Refere-se aos exageros em que caíra a *commedia dell'arte*, que havia dominado os palcos do teatro cómico italiano durante cerca de dois séculos².

O fenómeno da *commedia dell'arte*, *commedia a soggetto* ou *all'improvviso* assume a sua forma definitiva na segunda metade do século XVI, tendo atingido pleno desenvolvimento e conseguido as realizações mais completas e brilhantes no século seguinte³.

Para Laura Mangini⁴, o factor determinante que está na origem da *commedia dell'arte* é o nascimento de um núcleo de actores liberais, cómicos de profissão (o que, aliás, explica o vocábulo latino “ars”, usado no sentido de “profissão”, “corporação”) que a representavam nas praças e nas cortes da Europa.

Três elementos fundamentais concorrem para a sua caracterização: a técnica do improvisado, os jogos cómicos e as máscaras⁵.

¹ In *L'autore a Chi Legge*, p. viii. Prefácio de *Le Comedie* del Signor Avvocato Carlo Goldoni, Tomo Primo, Terza Edizione, S. Tommaso d'Aquino, Bologna, 1762. Este prefácio, que apresenta variações mínimas relativamente ao da primeira edição, a Bettinelli (Veneza, 1750), é o que será utilizado para as citações.

² O domínio da *commedia dell'arte*, em Itália, estende-se à comédia dita literária, na tradição de Plauto ou Terêncio. Cf. Paul Arrighi, *La Littérature Italienne*, PUF, Paris, 1974, pp. 40 e 62. No presente trabalho, não se incluem considerações sobre o domínio da *commedia* nos palcos europeus nem sobre as suas influências em autores como Molière ou Beaumarchais. A este propósito, *vide*, por exemplo, Gérard Sablayrolles, *L'École des Femmes*, “Les sources”, Larousse, Paris, 1970, p. 13 e Marie-Dominique Boutilié, *Le Barbier de Séville*, “Dans les coulisses de l'oeuvre: influences et invention”, Pocket Classiques, Paris, 1999, pp. 137-138.

³ Cf. Laura Mangini, *La Commedia dell'Arte*, Filippi Editore Venezia, 1984, p. 5.

⁴ *Ibidem*, p. 6.

⁵ *Ibidem*, p. 8.

Os actores improvisavam a partir de “soggetti” ou “scenari” previamente fixados pelos autores. Estes guiões da *commedia dell'arte*, hoje coligidos, indicavam os traços gerais da intriga e algumas réplicas essenciais.⁶ Os temas eram extraídos das literaturas antigas e modernas, eruditas ou populares: comédias, romances, pastorais, contos...⁷ “Facevano parte poi del repertorio tradizionale tutta una serie di «dialoghi», «soliloqui», «tirate», «concetti», «chiusette», che gli attori sapevano a memoria e veniva introdotti di proposito a seconda delle situazioni.”⁸ O próprio Goldoni afirma, nas suas *Mémoires*, possuir “un manuscrit [...] très bien conservé, et relié en parchemin, contenant cent vingt sujets ou canevas de Pieces Italiennes, que l'on appelle Comédies de l'art [...]”⁹

A arte do actor manifestava-se no conseguir compor um mosaico de recitações, cujo fundo pertencia em parte à memória,¹⁰ que adaptava de acordo com os jogos cénicos, o público e o contexto envolvente, tirando partido da sua natural veia cômica. Daqui se infere que a mesma comédia poderia ter duas, três ou mais versões.

No repertório da *commedia dell'arte*, os jogos cômicos ou “lazzi”, segundo elemento característico, assumiam várias formas, indo dos gracejos verbais ou canoros aos de mímica ou de disfarce. Dançando, cantando, com pantomimas ou acrobacias, “I comici, non dimentichi del loro passato clownesco, si esibivano in cadute spettacolari, correvano sui cornicioni del teatro, si davano schiaffi coi piedi, compivano acrobazie da un lato all'altro del palcoscenico.”¹¹ Eram números de comicidade, que visavam apenas provocar a hilaridade do público¹² e que interrompiam a peça em representação, geralmente constituída por três actos, precedidos de um prólogo, sem qualquer relação com aquela¹³.

As máscaras, terceiro elemento caracterizador, a par do vestuário e da linguagem própria de cada personagem contribuíram para a fixação de tipos cômicos. Os actores especializavam-se numa dada “máscara” e exploravam traços comportamentais, psicológicos ou de linguagem da personagem. De entre as máscaras mais importantes destacam-se: os criados, Arlecchino, ingénuo, preguiçoso, comilão e Brighella, insolente e astuto; o primeiro velho, Pantalone, pai de família, negociante, avaro e dado, por vezes, a paixões; o segundo velho da comédia, o Doutor, pai de família também, reincarna o homem de leis, pedante, num claro jogo de contraste entre o homem instruído e o homem

⁶ Vide Paul Arrighi, *La Littérature Italienne*, p. 62.

⁷ In Robert Pignarre, *Histoire du Théâtre*, PUF, Paris, 1999, p. 68.

⁸ Cf. Laura Mangini, *La Commedia dell'Arte*, p. 8.

⁹ In *Mémoires*, Aubier, Paris, 1992, p. 348. A introdução e as notas são de Norbert Jonard.

¹⁰ Cf. Laura Mangini, op. cit., p. 8.

¹¹ Cf. Laura Mangini, op. cit., p. 9.

¹² Ibidem, p. 10.

¹³ Cf. Robert Pignarre, op. cit., p. 68.

comerciante; o Capitão, soldado vaidoso e fanfarrão; Pulcinella, melancólico e despreocupado. Os Apaixonados (cujos nomes variavam de comédia para comédia e de época para época: Lelio, Florindo, Ottavio, Angelica, Isabella, Rosaura) e a Criada, maliciosa e resoluto, ainda que pertencentes à galeria dos tipos cómicos, não eram representados com máscara¹⁴.

As máscaras foram, nos tempos áureos, vivíssima sátira aos costumes da época e aos defeitos humanos universais. Algumas delas inspiraram-se em situações históricas e sociais determinadas. Criaram-se grandes companhias de cómicos *dell'arte*. Porém, inversamente à evolução própria da sociedade e dos costumes, as máscaras cristalizaram nas suas fórmulas fixas, nas suas tramas complicadas e inverosímeis, perdendo, ainda que não a popularidade, muita da sua eficácia inicial¹⁵.

“Le masque doit toujours faire beaucoup de tort à l'action de l'Acteur, soit dans la joie, soit dans le chagrin; qu'il soit amoureux, farouche ou plaisant, c'est toujours le même *cuir* qui se montre; et il a beau gesticuler et changer de ton, il ne fera jamais connoître, par les traits du visage qui sont les interpretes du coeur, les différentes passions dont son ame est agitée. [...] on veut aujourd'hui que l'Acteur ait de l'ame, et l'ame sous le masque est comme le feu sous les cendres.

Voilà pourquoi j'avois formé le projet de réformer les masques de la Comédie Italienne, et de remplacer les Farces par des Comédies.”¹⁶

Dupla revolução se adivinha: se, por um lado, Carlo Goldoni preconiza o fim das máscaras e, portanto, da *commedia dell'arte*, deixa antever, por outro, o nascimento de uma comédia que substitua a farsa, com uma finalidade que não se esgota no divertimento, e o surgir de uma nova dramaturgia, ao dar relevância ao trabalho do actor sem máscara, que expressa diferentes sentimentos e individualiza caracteres, o que a máscara não permitia, por ser imutável e universalizante.

É no interior do teatro que se opera, paulatinamente, a reforma de Goldoni.

Homem de teatro, antes de mais: dramaturgo, encenador, actor¹⁷, crítico teatral, desde cedo revela interesse pelo mundo do espectáculo, em particular pelo da comédia,

¹⁴ Cf. Laura Mangini, op. cit., p. 33-43. Vide Robert Pignarre, op. cit., pp. 69-71. Cf. Goldoni, *Mémoires*, op. cit., pp. 348-349, sobre a origem das máscaras de Pantalone, Doutor, Brighella e Arlecchino.

¹⁵ Cf. Laura Mangini, op. cit., pp. 16-17 e 33.

¹⁶ In *Mémoires*, op. cit., p. 349.

¹⁷ “*J'y joue la Comédie*.”, “[...] Je fournissois de petits canevas; mais je n'avois jamais osé y jouer. Des Dames qui étoient de la partie, m'obligerent à me charger d'un rôle d'amoureux; [...] et elles eurent de quoi rire et de quoi s'amuser à mes dépens. J'en étois piqué; j'ébauchai le jour suivant une petite Piece intitulée *la Foire*; et au lieu d'un rôle pour moi, j'en fis quatre: un *Charlatan*, un *Escamoteur*, un *Directeur de Spectacle* et un *Marchand de Chansons*.” Cf. Goldoni, in *Mémoires*, op. cit., pp. 358-359.

ainda que, por vicissitudes várias, só se tenha tornado autor profissional de comédias em 1748, prestando serviço nos teatros de Veneza, Sant'Angelo (1748-1753) e San Luca (1753-1762)¹⁸. Anteriormente havia trabalhado para outros dois teatros venezianos, San Samuele e San Giovanni Grisostomo¹⁹. Goldoni, nas *Mémoires*²⁰, recordará os sete teatros de Veneza, “car il n’y en a pas un seul qui n’ait eu de mes Ouvrages, et qui n’ait contribué à mon profit et à mon honneur.”

A reforma preconizada por Carlo Goldoni, não teria ele mais de dezasseis anos²¹, efectiva-se a partir de *Momolo Cortesan*²² (1738), uma comédia de carácter²³, que conheceu um sucesso admirável, e que apenas tinha escrita a parte correspondente ao papel do actor principal. “Tout le reste étoit à canevas”²⁴. Data de finais de 1742 ou início de 1743²⁵ a primeira inteiramente escrita, *La Donna di garbo*, comédia de carácter em três actos e em prosa. É que o autor-encenador, conhecendo intimamente os actores e o gosto de um público “accoutumé aux hyperboles, aux antitheses et au ridicule du gigantesque et du romanesque”²⁶, longe de confrontar os hábitos adquiridos, optou por introduzir alterações progressivas às convenções da *commedia*, incitando os actores a aprenderem os seus textos e levando o público a desabituar-se das farsas e dos excessos barrocos. Processo nem sempre contínuo e linear, como afirma Goldoni: “[...] je me soumis à produire quelques pieces à canevas, sans cesser de donner mes Comédies de caractere. Je fis travailler les masques dans les premieres, j’employai le comique noble et intéressant dans les autres; chacun prenoit sa part de plaisir; et avec le tems et de la patience, je les mis tous d’accord, et j’eus la satisfaction de me voir autorisé à suivre mon goût, qui devint, au bout de quelques années, le goût le plus général et le plus suivi en Italie.”²⁷

O projecto encetado por Goldoni visa construir uma comédia fundada na realidade e na natureza humana, como se o palco cénico fosse espelho do mundo. Teatro do mundo, não de elites, teatro que manifesta a sua simpatia pelas classes sociais historicamente menos favorecidas – o povo e a burguesia. Dois elementos essenciais concorrem para a

¹⁸ Cf. Ginette Herry, *Goldoni à Venise*, Honoré Champion Éditeur, Paris, 2002, p. 17.

¹⁹ Ibidem, p. 17.

²⁰ Op. Cit., p. 36.

²¹ Ibidem, p. 40.

²² Posteriormente publicada com o título *L'uomo di mondo*. Cf. *Mémoires*, op. cit., p. 185.

²³ Cf. Goldoni, *Mémoires*, op. cit., p. 185. Para Norbert Jonard, in *Mémoires*, op. cit., p. 629, nota 3 da p. 185, “Plus qu’une comédie de caractère, *Momolo Cortesan* était et est restée une comédie d’intrigue, voire une comédie de moeurs vénitiennes dont l’action, quelque peu décousue, rappelle les maladresses du débutant”.

²⁴ Cf. Goldoni, *Mémoires*, op. cit., p. 186.

²⁵ Cf. Norbert Jonard, in *Mémoires*, op. cit., p. 633, nota 1 da p. 198.

²⁶ Cf. Goldoni, *Mémoires*, op. cit., p. 163.

²⁷ Ibidem, p. 350.

criação da sua poética, como o próprio autor declara no prefácio das suas obras²⁸: “[...] due libri, fu’ quali ho più meditato, e di cui non mi pentirò mai d’ effermi servito, furono *il Mondo, e il Teatro.*” Do primeiro livro retira o conteúdo para as suas comédias, pois o mundo mostra-lhe os mais reais e variados caracteres das pessoas, fornece-lhe eventos curiosos, informa-o sobre os costumes da época, industria-o sobre os vícios e os defeitos mais comuns do século e da sua nação bem como sobre os meios de que dispõe uma pessoa virtuosa para resistir à corrupção. No segundo, o teatro, encontra a forma para expressar as leituras feitas no livro do mundo, o qual lhe “[...] fa conoscere com quali colori si debban rappresentar sulle Scene i caratteri, le passioni, gli avvenimenti, che nel libro del Mondo si leggono[...]”²⁹.

A leitura destes dois livros fornece-lhe ainda elementos fundamentais para maturar a sua “poétique mise en action”³⁰: o conhecimento do ser humano e da sua reacção adversa, por vezes, à mudança leva-o a agir com prudência, no que respeita à sua relação com o actor e com o público. E talvez não seja exagero afirmar que parte do sucesso que alcançou se tenha ficado a dever ao processo de aprendizagem que continuamente desenvolveu junto dos actores com quem trabalhou e do público para quem operou, no sentido da mudança de mentalidades. “Je n’avois jamais hasardé mes Ouvrages sans connoître les Acteurs, qui devoient les exécuter, [...] pour être instruit du caractere et de l’aptitude des Comédiens qu’on m’avoit destinés”³¹, dirá o próprio Goldoni, da mesma forma que refere a exigência de conhecer o gosto do público, o seu juiz e censor e, quiçá, a personagem mais importante da sua obra: retenham-se, a título de exemplo, as suas palavras, aquando da sua chegada a Paris: “Je demandai quatre mois de tems pour examiner le goût du Public, pour m’instruire dans la maniere de plaire à Paris [...]”³².

Os preceitos da sua poética não poderiam funcionar em aliança com a *commedia dell’arte*, tal como era entendida e representada no período setecentista e é por isso que Goldoni precisa de reformar o teatro cómico.

A comédia de carácter proposta por Goldoni, que pretende explorar psicológica e socialmente as personagens, que visa transferir para a cena, num jogo onde se cruzam o verdadeiro e o verosímil, traços psicológicos reais, colhidos da natureza humana e de

²⁸ In *L’autore a Chi Legge*, p. xii. Prefácio da edição S. Tommaso d’Aquino, Bologna, 1762.

²⁹ *Ibidem*, p. xiii.

³⁰ Cf. Goldoni, *Mémoires*, op. cit, p. 267.

³¹ *Ibidem*, p. 397.

³² *Ibidem*, p. 449.

situações quotidianas, não pode desenvolver-se numa comédia de máscaras, de fórmulas fixas e de personagens estereotipadas.

As personagens, em Goldoni, esquecem as tiradas rebuscadas ou as vulgaridades e servem-se de modelos linguísticos próximos das línguas em uso (sobretudo os dialectos veneziano, toscano e lombardo), capazes de serem compreendidos pelo público. O uso de uma linguagem que, conquanto não seja a reprodução fiel de um determinado dialecto, sirva para chegar a todos os estratos do público (seja qual for a região) é uma finalidade de Goldoni (“[...] il faut écrire pour être compris dans tous les cantons de l’Italie [...]”³³) e constitui um claro afastamento das convenções da *commedia*. A reforma preconizada por Goldoni exige uma língua renovada; da mesma maneira que, em obediência ao natural, as velhas máscaras são investidas de traços sociais ou psicológicos, também os falares veneziano ou toscano vão além dos usos habituais, renovando-se ou recriando-se. As palavras de Norbert Jonard³⁴, em *La Commedia dell’Arte*, confirmam-nos esta especificidade da utilização linguística das personagens goldonianas: “Le réalisme dialectal de Goldoni ne réside donc pas dans une tentative de reproduire exactement tel ou tel parler de la région vénitienne, mais dans la recherche d’une langue adaptée au milieu représenté capable d’être comprise par le public”.

O realismo que este autor pensa incutir às situações cénicas não se compadece com as intrigas inverosímeis da *commedia*. A isto acresce ter Goldoni em vista recuperar “l’emblème de la Comédie, *ridendo castigat mores*”³⁵, numa clara visão pedagógica do teatro cómico, princípio desvalorizado pelos moldes da *commedia dell’arte* setecentista.

Para Ginette Herry³⁶, a Goldoni impunham-se três transformações prévias para realizar a reforma do teatro do seu país, assumindo-se, como Molière, o seu modelo declarado, como Terêncio, o seu modelo mais secreto, um poeta da cena. A primeira transformação dizia respeito à necessidade de substituir a improvisação pela encarnação de caracteres originais, dando as máscaras lugar a personagens que seriam construídas a partir da realidade³⁷ circundante (Veneza, de acordo com as lições extraídas de Molière). Em segundo lugar, deveriam os actores substituir as intrigas romanescas e mirabolantes por uma acção regulada pela verosimilhança e pelo útil (segundo Aristóteles) e pela

³³ *Mémoires*, op. cit., p. 384.

³⁴ Citado por Michel Corvin, *Lire la Comédie*, Dunod, Paris, 1994, p. 121.

³⁵ In *Mémoires*, op. cit., p. 193.

³⁶ In Ginette Herry, op. cit., pp. 23-24.

³⁷ Dirá o próprio Goldoni in *Mémoires*, op. cit., p. 123: “En traversant le pays des Arlequins [Bérgamo], je regardois de tous les côtés si je voyois quelque trace de ce personnage comique qui faisoit les délices du Théâtre Italien; je ne rencontrai ni ces visages noirs, ni ces petits yeux, ni ces habits de quatre couleurs qui faisoient rire [...]”.

experiência que os venezianos têm da vida em sociedade na sua própria cidade (segundo Terêncio). Por último, Goldoni devia apropriar-se, em conjunto com os seus actores e para o seu público, das palavras de ordem da simplicidade, do natural e do útil, ideais que a Arcádia havia já lançado, em finais de seiscentos, à poesia italiana, numa tentativa de aproximação da Europa e, em particular, de França. Citando ainda G. Herry³⁸, Goldoni “[...] élargit les frontières de la comédie, débordé la leçon de Molière et des Anciens, et invente sur place un réalisme théâtral [...]. Son maître-mot est en effet la vérité.” Aquela verdade que se descobre ao ler-se o livro do mundo e que o teatro deve examinar sem restrições e mostrar sem preconceitos, onde cada um é chamado a reconhecer-se pessoalmente nas ficções da cena teatral³⁹.

Segundo Mario Baratto⁴⁰, Goldoni manifesta “[...] une conscience lucide de sa position. Il sait parfaitement, en tant qu’homme du théâtre, qu’il se trouve au confluent de deux courants proprement italiens: de nouvelles données historiques et culturelles (la montée de la bourgeoisie, le goût du concret et du réel) et une tradition artistique dont le contenu s’épuise, mais qui offre encore des instruments souples et variés de technique et d’expression théâtrales [...]”.

O percurso da obra goldoniana é reflexo daquelas duas correntes. Desde os anos de aprendizagem (1716-1738)⁴¹, que se assiste a um progressivo depuramento das obras em favor de aspectos inovacionais, isto é, partindo da comédia tradicional mas inscrevendo-se nos ideais já manifestados pelos árcades, que aspiravam à simplicidade, à ordem racional e ao bom gosto, o espírito reformista de Goldoni irá ensaiar outras formas, introduzir outros conteúdos, impondo, pouco a pouco, o seu “modus operandi”, agindo não só ao nível da modificação de um género literário, mas incidindo também sobre as relações do espectáculo com a vida social envolvente.

No seu repertório incluem-se comédias, “intermezzi” para farsas, tragédias, tragicomédias, “canovacci”, obras de oratória, libretos para melodramas sérios e jocosos, poesia⁴². Todos os géneros teatrais em moda foram experimentados; a comédia sê-lo-á, de forma decisiva, a partir de 1738⁴³. Para Siro Ferrone⁴⁴, a “commedia goldoniana constitui

³⁸ In Ginette Herry, op. cit., p. 24.

³⁹ Ibidem, p. 24.

⁴⁰ Cf. Mario Baratto, *Sur Goldoni*, L’Arche, Paris, 1971, p. 16.

⁴¹ In *Carlo Goldoni – vita, opere, attualità*, a cura di Nuccio Messina, Viviani Editore, Roma, 1993, p. 84. A expressão é de Siro Ferrone. Este autor inclui o ano de 1716, neste aprendizado, por corresponder ao ano em que Goldoni escreveu a primeira comédia.

⁴² Ibidem, pp. 82 e 142-143.

⁴³ Ibidem, p. 84.

⁴⁴ Ibidem, pp. 83-84.

quindi il punto di compromesso fra il gusto del pubblico pagante⁴⁵, il mondo dei professionisti del mestiere e le esigenze dell'avanguardia intellettuale riformista”.

Se a reforma empreendida por Goldoni não se pode conceber numa linha diversa da da vanguarda intelectual reformista, que contribuiu para a sua formação e para a explicitação teórica do seu teatro⁴⁶, também não se poderá conceber sem a presença da burguesia veneziana do seu tempo: “ Di fatto, i borghesi veneziani costituirono la condizione necessaria della riforma del Goldoni, assolvendo rispetto alle sue commedie il duplice ufficio di ispiratori e di destinatari, di protagonisti e di pubblico.”⁴⁷

Activo quer economica quer culturalmente, acreditando firmemente em valores como o bom senso, a natureza e a razão, num mundo inteiramente laico, é este grupo social que irá permitir a introdução de um teatro que se interessa pelos seus valores e ideias, que expressa os problemas do seu quotidiano⁴⁸. A cultura europeia, sobretudo a influência das Luzes, os condicionalismos históricos que abrem caminho à afirmação da burguesia, põem em causa o mundo tal como até aí era percebido. O cidadão, “[...] *l'omo civil* assume la propria esperienza come metro per giudicare il passato, in una spontanea polemica contro *i pregiudizi*. Abitudine e istituzioni [...] non sono più ereditate passivamente dalla tradizione, ma discusse nel nome di una regola di vita più semplice, fondata sul buon senso, sulla *natura*.”⁴⁹

Neste sentido, o teatro cómico de Goldoni, agora numa fase de depuração das máscaras, que visa transportar para a cena o mundo que a suporta, atento observador da realidade do seu tempo e assistindo à progressiva ascensão da burguesia, ao explorar os caracteres, os ambientes e os costumes, reflectirá, numa primeira fase, ideais burgueses como a franqueza e a moderação, a pontualidade, a economia, o bom nome, o exercício quotidiano e honesto do trabalho mercantil, o patriotismo, exemplos de virtude e

⁴⁵ “I Teatri d’Italia sono frequentati da tutti gli ordini di persone; e la spesa è sì mediocre, che il bottegaio, il servitore ed il povero pescatore possono partecipare di questo pubblico divertimento... Io aveva levato al popolo minuto la frequenza dell’Arlecchino; sentivano parlare della riforma delle Commedie, voleano gustarle; ma tutti i caratteri non erano adattati alla loro intelligenza: ed era bem giusto, che per piacere a quest’ordine di persone, che pagano come i Nobili e come i Ricchi, facessi delle Commedie nelle quali riconoscessero i loro costumi e i loro difetti, e, mi sia permesso di dirlo, le loro virtù. (*Le baruffe chiozotte*, L’Autore a chi legge)”, citado em Franco Fido, *Nuova guida a Goldoni*, Einaudi, Torino, 2000, p. 45.

⁴⁶ Cf. Mario Baratto, op. cit., pp. 25-27. Cf. também Siro Ferrone, *Carlo Goldoni*, la Nuova Italia Ed., Firenze, 1975, citado em *O Amante Militar*, de Carlo Goldoni, Centro Cultural de Évora, Évora, 1981, pp. 23-24. Refira-se sobretudo a aceitação moderada dos preceitos éticos e literários da Arcádia e os trabalhos de Gravina, Zeno, Metastásio, Maffei, Fagioli, Rapin, Muratori que o ajudaram a conceptualizar o quadro das suas comédias.

⁴⁷ Vide Franco Fido, op. cit., p. 8.

⁴⁸ Ibidem, pp. 7-9.

⁴⁹ Ibidem, p. 12.

civilidade⁵⁰. O protagonista é agora o mundo concreto e real, sem transcendências nem metafísicas, é a vida, é a relação entre os homens, cidadãos que participam material, moral e intelectualmente na evolução da sociedade. Não será também de estranhar a inclusão, nas comédias goldonianas, de excertos críticos à nobreza ociosa e depauperada, improdutiva, que não contribui para a prosperidade económica do estado e para o bem de todos⁵¹ ou àqueles que compram títulos de nobreza, aspirando à promoção social⁵². Porém estas críticas ou a defesa dos humildes e dos oprimidos não implicam necessariamente, segundo Franco Fido⁵³, uma condenação das formas sociais vigentes. Trata-se sobretudo de acreditar que os nobres, como todos os outros, devem contribuir para a “publica felicità”⁵⁴ e de que é possível criar laços de solidariedade entre as classes, alicerces da construção da cidade perfeita⁵⁵ que, numa visão optimista de um defensor moderado de ideais iluministas⁵⁶, surgirá em Veneza.

A fundação da cidade perfeita, alicerçada em valores como a entreajuda, a solidariedade e a paz, implica mudança ao nível do instituído. É necessário que esta mentalidade cresça e se afirme, expandindo-se depois aos vários níveis de actividade cidadina, num movimento de pequenos microcosmos que, posteriormente, agirão a um nível global. É neste contexto que a temática da família, do núcleo familiar burguês, assume particular relevância na obra dramática de Goldoni⁵⁷. A família é o emblema dos valores que se procuram afirmar e, por conseguinte, a educação familiar (ou realizada sob os preceitos dos pais de família) constitui peça fundamental enquanto veículo transmissor de determinados ideais que norteiam a vida do burguês, por oposição à educação institucional jesuítica e aos ensinamentos da sociedade corrupta. Este modelo educacional, inspirado em valores revolucionários da ordem estabelecida pela Escolástica, ajudaria a cimentar este grupo social, contribuindo simultaneamente para a mudança de mentalidades. São de Mario Baratto⁵⁸ as palavras que explicam este tema recorrente: “Voilà l’optimisme fondamental du marchand: il croit à la possibilité de résister au monde extérieur, d’isoler son noyau familial, d’en faire une citadelle de moralité solide autant que

⁵⁰ Ibidem, pp. 10-12.

⁵¹ Ibidem, p. 15.

⁵² Ibidem, p. 15.

⁵³ Ibidem, p. 23.

⁵⁴ Ibidem, p. 17.

⁵⁵ Ibidem, p. 9.

⁵⁶ Cf. Norbert Jonard, “Goldoni et les Lumières, Positions et Propositions”, in *Goldoni et l’Europe*, numéro spécial, Filigrana, Université Stendhal – Grenoble III, 1995, pp. 256-257.

⁵⁷ Cf. Franco Fido, op. cit., 25-27.

⁵⁸ Cf. Mario Baratto, op. cit., p. 61.

de travail assidu. Et quand la société agit sur la famille, elle ravive le vieux conflit entre pères et fils débauchés, entre maris et femmes légères et ambitieuses [...].” A família seria o símbolo dos valores positivos, aqueles que, num mundo perfeito, seriam as dominantes sociais; a sociedade representa o velho paradigma que importa reformar, os valores negativos, como se fosse “o outro lado do espelho”. A corrupção, o jogo ou a usura são temas abordados nas peças de Goldoni que concorrem para a descrição social.

Na fase final da obra de Goldoni e até à sua partida para Paris, o optimismo pelo papel da burguesia atenua-se e o mundo que agora se espelha é o conflito interior vivido na própria burguesia, as divergências entre sexos e gerações, os seus vícios e defeitos, as fraquezas deste grupo social que não foi capaz de se afirmar⁵⁹. Como se, e ao contrário do que seria de crer, esta tivesse absorvido os males e as crises da sociedade e não tivesse sabido impor os seus princípios. Os valores positivos são agora levados ao extremo e transformam-se em negativos⁶⁰. Deverá o burguês adquirir novas virtudes, como sociabilidade, liberalidade, humanismo⁶¹. O núcleo familiar continua a ser o cerne destas contradições e “cela signifie que la réalité échappe à une norme morale précise, que la vie de la famille est le reflet d’une vie sociale plus étendue.”⁶²

Numerosos obstáculos encontrou Goldoni em levar a cabo o seu empreendimento: o gosto do público, que foi necessário moldar; a aristocracia, por se ver ridicularizada; os próprios actores, acostumados à improvisação e à máscara; mas sobretudo as críticas de Pietro Chiari⁶³, de Carlo Gozzi e dos seus adeptos que reclamavam o retorno à comédia popular, com a inclusão de elementos da ordem do fantástico e do maravilhoso⁶⁴.

A peça de que nos ocuparemos em particular, a comédia *Il Padre di Famiglia* plasma cenicamente a euforia do dramaturgo quanto ao papel que atribui à burguesia para a mudança da sociedade e das mentalidades. Fruto de várias remodelações, esta comédia espelha a relação sempre presente do autor com o público e é marca do labor continuado de vigilância auto-crítica do autor.

⁵⁹ Ibidem, pp. 120-123.

⁶⁰ Ibidem, pp. 120-121: “[...] on dirait qu’il ne reste au bourgeois que le goût d’une solitude mesquine, ou la ridicule ambition de singer la mode des nobles”; “[...] ils nomment économie l’avarice, amour-propre l’orgueil, exactitude l’obstination.” (Marcolina, *Sior Tondero brontolon*, II, 14)

⁶¹ Cf. Franco Fido, op. cit., p. 40.

⁶² Ibidem, p. 124.

⁶³ In *Mémoires*, op. cit., pp. 262-263.

⁶⁴ Eduardo Iáñez, *As literaturas no século XVIII*, Planeta Editora, Lisboa, 1994, p. 162.

2. A comédia *Il Padre di Famiglia* e as suas várias edições

A comédia *Il Padre di Famiglia* centra a sua acção no seio de uma família burguesa, explorando quer as relações interpessoais e profissionais quer as dos elementos da família com o contexto envolvente.

Levada à cena no Carnaval de 1749-50, teve um sucesso mediano e é pela decisão do público, personagem sempre presente nas comédias de Goldoni, que o autor afirma só a poder “placer dans la seconde classe de mes Comédies.”⁶⁵ Embora seja o próprio a afirmar que “si je me permettois de prononcer sur la valeur de mes Pièces, d’après mon sentiment, je dirois bien des choses en faveur du *Pere de famille* [...]”⁶⁶.

Peça moral e crítica⁶⁷, para usar as mesmas palavras de Goldoni, não conheceu um sucesso tão grande como outras encenadas na mesma época ou no ano seguinte, como é o caso de *La Figlia obbediente*. Para o autor, a explicação de um menor sucesso da obra radica no abrandamento da utilização do cómico e “cela prouve qu’en général on aime mieux s’amuser que s’instruire”⁶⁸.

Aquando da sua fixação em texto para publicação e à semelhança de muitas outras comédias do nosso dramaturgo, *Il Padre di famiglia* apresenta alterações introduzidas pelo autor, seja em relação ao texto representado⁶⁹ seja nas distintas versões de várias casas editoriais. Reportamo-nos às três redacções da peça, correspondentes às edições Bettinelli (Veneza, 1751, tomo segundo), Paperini (Florença, 1754, tomo sétimo) e Pasquali (Veneza, 1764, tomo sétimo), editoras com as quais Goldoni trabalhou em Itália para a divulgação da sua vasta obra⁷⁰.

⁶⁵ *Mémoires*, op. cit., p. 298.

⁶⁶ *Mémoires*, op. cit., p. 298.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 299.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 301.

⁶⁹ Goldoni adverte que, já na sua primeira transposição editorial, a peça havia recebido “delle essenzialissime mutazioni”, “de’ cambiamenti, che la migliorano senza dubbio”. Cf. Anna Scannapieco, *Carlo Goldoni, Il padre di famiglia*, Marsilio Editori, Venezia, 1996, Introdução, p. 10 e nota 5, p. 39.

⁷⁰ Goldoni refere um outro editor que contribuiu para a promoção da sua obra, “[...] le Libraire Pitteri de Venise, qui se chargea, pour son compte, de cette Edition *in-octavo*, sous le titre de *Nouveau Théâtre de M. Goldoni*[...]”. Este trabalho editorial integra produções do Teatro San Lucca, é composto por quarenta comédias e foi publicado em Veneza entre 1757 e 1763. Cf. *Mémoires*, op. cit., p. 345 e sua nota 2, p. 664.

Em 1750, Goldoni havia autorizado Giuseppe Bettinelli⁷¹ a publicar quatro comédias por ano mas, depois das doze primeiras, o acordo foi extinto graças à intervenção de Medebach, director do teatro de Sant'Angelo, que, sob o pretexto de ter comprado as obras de Goldoni, lhe contestava os direitos de autor⁷². O negócio editorial continuará sem a presença de Goldoni.

As edições Paperini (1753-1757) compreendem cinquenta comédias, distribuídas por dez volumes.

Os dezassete volumes das edições Pasquali foram publicados entre 1761 e 1768⁷³.

Estas edições deram azo a sucessivas reimpressões por parte de outros livreiros, o que atesta o acolhimento favorável do público face à obra de Goldoni. Foram encontradas, até ao momento, seis reedições da comédia *Il Padre di Famiglia* que adoptam o texto proposto pela editora Bettinelli, “[...] Bologna, Pissari-Primodi, 1752 e 1753; Napoli, Venaccia, 1757; Venezia, Savioli, 1772; Roma, Puccinelli, 1787; Bologna, San Tommaso d’Aquino, 1792 [...]”⁷⁴; quatro reproduções Paperini, “[...] Pesaro, Gavelli, 1754; Bologna, Corciolani, 1756⁷⁵; Torino, Fantino-Olzati, 1757; Bologna, San Tommaso d’Aquino, 1766 [...]”⁷⁶; três reimpressões Pasquali, “[...] Torino, Guibert e Orgeas, 1773; Livorno, Masi, 1788; Lucca, Bonsignori, 1789 [...]”⁷⁷. Por razões de proximidade com as traduções portuguesas setecentistas compulsadas, interessam-nos sobremaneira os textos que secundam as edições Paperini⁷⁸ e Pasquali.

Há notícia de um outro *Padre di famiglia*, publicado no terceiro volume de *Commedie in prosa*, em 1789, pelo veneziano Antonio Zatta que, embora sob o patrocínio de Goldoni, “ha in realtà completamente obliterato qualsiasi cura autoriale: si configura infatti come impoverita descriptio della precedente Pasquali, la cui redazione è oltretutto ricevuta attraverso la mediazione della torinese Guibert e Orgeas.”⁷⁹ A editora veneziana Garbo, em 1794, republicou o texto das edições Zatta⁸⁰.

⁷¹ Ibidem, p. 318 e respectiva nota, p. 658.

⁷² Ibidem, p. 294.

⁷³ Ibidem, nota 1. da p. 6, p. 607.

⁷⁴ Cf. Anna Scannapieco, op. cit, p. 93.

⁷⁵ É a este texto que recorreremos, a par dos fixados por Anna Scannapieco, op. cit., para as citações da peça. Existe um exemplar na Biblioteca Pública de Évora.

⁷⁶ Cf. Anna Scannapieco, op. cit, p. 93.

⁷⁷ Ibidem, p. 93.

⁷⁸ É sobre esta redacção que surge a tradução desta peça em países como Inglaterra (Londres, 1757), França (Paris, 1758) ou Grécia (uma versão manuscrita). Cf. Anna Scannapieco, op. cit., pp. 684, 686, 689 e 695.

⁷⁹ Ibidem, p. 92.

⁸⁰ Ibidem, p. 93.

Merece ainda menção uma outra edição, esta crítica e já não datada do século XVIII, pela importância que assume ao longo deste trabalho, seja por integrar os textos Bettinelli, Paperini e Pasquali, seja pelas preciosas informações que reúne e que presidiram ao labor analítico tecido sobre a peça: referimo-nos à edição, já citada, a cargo de Anna Scannapieco, por Marsilio Editore, Venezia, 1996, integrada na “edizione nazionale” da obra de Goldoni e que contou com o patrocínio do Comitato Nazionale per le Celebrazioni Goldoniane e do Comitato Regionale per le Celebrazioni del Secondo Centenario della Morte di Carlo Goldoni.

2.1. Os paratextos

As modificações operadas em *Il Padre di famiglia*, que se reflectem nas versões expostas por Bettinelli, Paperini e Pasquali, são sinal da própria mudança efectuada, ao longo dos anos, nas comédias de Goldoni. Assiste-se a um progressivo abandono dos modelos da *commedia dell'arte*, cujo exemplo mais flagrante se concretiza na eliminação da figura de Arlequim (Pasquali).

Na edição Bettinelli, a comédia é precedida de dois paratextos⁸¹ epistolares: uma carta dedicatória endereçada “ALL ILLUSTRISSIMO SIGNOR FRANCESCO HIARCA SEGRETARIO DELL'ECCELLENTISSIMO SENATO, E PER LA SERENISSIMA REPUBBLICA DI VENEZIA RESIDENTE IN MILANO”⁸² e uma carta “DELL'AUTORE ALLO STAMPATORE”⁸³.

Nas edições Paperini, a dedicatória é mantida quase inalterada (exceptuando a supressão da data, as únicas variantes são de tipo formal); o texto que figura em Pasquali é uma reprodução paperiana.

⁸¹ Na acepção de J.-M. Thomasseau in Patrice Pavis, *Diccionario del Teatro*, Nueva edición revisada y ampliada, trad. 3ª ed. francesa por Jaume Melendres, Paidós, Barcelona, 1998, p. 327. Cf. também Gérard Genette, *Palimpsestes*, Éditions du Seuil, Paris, 1982, pp. 7-10.

⁸² Anna Scannapieco, op. cit., p. 121. Sobre esta personalidade e a estratégia dedicatória de Goldoni, ibidem, pp. 265-272.

⁸³ Cf. Goldoni, *Lettera dell'autore allo stampatore*, in Anna Scannapieco, op. cit., p. 125.

A segunda epístola assume particular relevância, pois Goldoni anuncia aqui alguns traços daquilo que, mais tarde, Denis Diderot definirá como “genre sérieux”⁸⁴: “La commedia, che al presente vi mando, intitolata il *Padre di Famiglia*, non ha in sé molte di quelle facezie, e di que’ sali, che movano altrui a ridere; ma bensì è piena di morale. Mi parve, che un argomento di tale importanza, dovesse piuttosto essere trattato in forma, da far qualche giovevole impressione nell’animo degli spettatori, che da dar loro diletto [...]”⁸⁵, sobrevalorizando o carácter eminentemente utilitário e moralista da peça face ao divertimento que esta pudesse provocar ⁸⁶. Em termos de estética teatral, uma comédia que se orienta para o patético, “ce qu’il faut bien appeler un drame domestique puisque, pour la première fois, non seulement il n’y a plus de nobles mais il n’y a même pas de quoi rire”⁸⁷.

O argumento da comédia, a exploração do carácter (de virtude) e da condição⁸⁸ da figura do pai de família⁸⁹, em resposta antecipada e quase perfeita à sugestão de Diderot

⁸⁴ A propósito de uma peça de Terêncio, dirá Dorval: “Je demande dans quel genre est cette pièce? Dans le genre comique? Il n’y a pas le mot pour rire. Dans le genre tragique? La terreur, la commisération et les autres grandes passions n’y sont point excitées. Cependant il y a de l’interêt; et il y en aura, sans ridicule qui fasse rire, sans danger qui fasse frémir, dans toute composition dramatique où le sujet sera important, où le poète prendra le ton que nous avons pour les affaires sérieuses, et où l’action s’avancera par la perplexité et par les embarras. Or, il me semble que ces actions étant les plus communes de la vie, le genre qui les aura pour objet doit être le plus utile et le plus étendu. J’appellerai ce genre *le genre sérieux*.” E acrescenta: “Faites des comédies dans le genre sérieux, faites des tragédies domestiques, et soyez sûr qu’il y a des applaudissements et une immortalité qui vous sont réservés. Surtout, négligez les coups de théâtre; cherchez les tableaux; rapprochez-vous de la vie réelle [...]”. Diderot, “Troisième entretien sur le Fils Naturel”, 1757, in *Diderot, Paradoxe sur le comédien, précédé des Entretiens sur le Fils Naturel*, prefácio de Raymond Laubreaux, Flammarion, Paris, 1967, pp. 80 e 91, respectivamente.

⁸⁵ Cf. Goldoni, *Lettera dell’autore allo stampatore*, in Anna Scannapieco, op. cit., p. 125.

⁸⁶ “Goldoni individua con netezza i contorni del genere che di lì a poco avrebbe rivoluzionato i canoni della dramaturgia europea: quello del genre sérieux o della “tragedia domestica” (più che della comédie larmoyante, che è altra cosa ancora), verso cui la maggiore speculativa di un Diderot sarà non di poco debitrice.” Cf. Anna Scannapieco, op. cit., p. 16.

⁸⁷ Cf. Norbert Jonard, in *Mémoires*, op. cit., p. 652, nota 1 da p. 298.

⁸⁸ Afirma Dorval: “Jusqu’à présent, dans la comédie, le caractère a été l’objet principal, et la condition n’a été que l’accessoire; il faut que la condition devienne aujourd’hui l’objet principal, et que le caractère ne soit que l’accessoire. C’est du caractère qu’on tirait toute intrigue. On cherchait en général les circonstances qui le faisaient sortir, et l’on enchaînait ces circonstances. C’est la condition, ses devoirs, ses avantages, ses embarras, qui doivent servir de base à l’ouvrage. Il me semble que cette source est plus féconde, plus étendue et plus utile que celle des caractères. Pour peu que le caractère fût chargé, un spectateur pouvait se dire à lui-même, ce n’est pas moi. Mais il ne peut se cacher que l’état qu’on joue devant lui, ne soit le sien.” Diderot, “Troisième entretien sur le Fils Naturel”, op. cit., p. 96.

⁸⁹ As intervenções de Dorval a este respeito são claras: “[...] mais le père de famille n’est pas fait. En un mot, je vous demanderai si les devoirs des conditions, leurs avantages, leurs inconvénients, leurs dangers ont été mis sur la scène. Si c’est la base de l’intrigue et de la morale de nos pièces [...]”, adiantando, “Ajoutez à cela, toutes les relations: le père de famille, l’époux, la soeur, les frères. Le père de famille! Quel sujet, dans un siècle tel que le nôtre, où il ne paraît pas qu’on ait la moindre idée de ce que c’est qu’un père de famille!”. Diderot, “Troisième entretien sur le Fils Naturel”, op. cit., p. 97. Ainda sobre este assunto, cf. Diderot, *Discours sur la poésie dramatique*, BNF de l’édition de Amsterdam, 1758, in <http://gallica.bnf.fr>, p. 6: “Si les conditions des hommes nous fournissent des pièces, telles par exemple que les *Fâcheux* de Molière, c’est déjà quelque chose: mais je crois qu’on en peut tirer un meilleur parti. Les obligations & les inconvénients d’un état ne sont pas tous de la même importance. [...] C’est ce que je me suis proposé dans le *Père de*

no “Troisième Entretien sur le Fils naturel” (1757), a par da temática transversal da educação, é exposto também neste texto: “[...] e dovendo io perciò immaginare un padre, che fosse pieno di prudenza, e di massime giudiziose, e gravi [...] con due figliuoli, l’uno d’una prima moglie acquistato, l’altro della seconda, che seco vive; trattare con un maestro, che i figliuoli gli alleva, e con altri personaggi non meno a lui attenenti [...] Avrei tratto della mia fatica frutto maggiore, che il dilettere altrui, se avesse potuto con essa dimostrare quali persone sieno atte all’educazione d’una famiglia [...]”⁹⁰.

A inovação dramaturgica ora proposta levaria Herbert Dieckmann a afirmar que “la Prefazione all’edizione Paperini”⁹¹ dimostra che già prima dell’ultima e decisiva revisione la considerava una commedia seria. [...] Con perfetta rispondenza alle teorie di Diderot, Goldoni há substituito alla commedia di caratteri la “condition” del «père de famille»⁹². Da mesma maneira que Norbert Jonard vislumbra uma melhor realização do princípio teórico da “condição” de Diderot no texto goldoniano do que no próprio texto dramático de Diderot: “Ce qui est commun, c’est le milieu, une certaine atmosphère et le didacticisme qui fait que le père de famille n’agit pas, n’est pas le moteur de l’action, mais se contente de prendre position en proclamant sententieux ses principes d’éducation. Paradoxalement, on peut même dire que c’est la comédie de Goldoni qui répond le mieux aux idées affirmées dans le *Troisième entretien sur le Fils naturel*”⁹³.

A última informação fornecida pelo autor neste paratexto respeita à importância que o mundo assume no seu trabalho dramaturgico, reiterando simultaneamente a ideia da finalidade pedagógica e útil do seu teatro⁹⁴: “[...] io componeva la presente commedia, nella quale io attesi continuamente a ricopiare quanto nelle faccende del mondo, a questo proposito avea prima notato, ch’è quel fecondissimo libro, da cui prendo la materia per dar corpo alle mie invenzioni. Vorrei di buon cuore aver fatto, e poter tuttavia fare con le opere mie qualche frutto, indirizzando io tutti i miei pensieri non solamente a dilettere [...], ma a far ancora qualche giovamento”⁹⁵.

Famille [...]. La fortune, la naissance, l’éducation, les devoirs des peres envers leurs enfans & des enfans envers leurs parens, le mariage, le célibat, tout ce qui tient à l’état d’un pere de famille, vient amené par le dialogue.”

⁹⁰ Cf. Goldoni, *Lettera dell’autore allo stampatore*, in Anna Scannapieco, op. cit., pp. 125-126.

⁹¹ Ou Bettinelli, porquanto estes paratextos são muito semelhantes.

⁹² In *Il realismo di Diderot* [1961], Bari, Laterza, 1977, pp. 81-82, citado em Anna Scannapieco, op. cit., p. 281.

⁹³ In “*Goldoni et le drame bourgeois*”, *Revue de littérature comparée*, LI, 1977, pp. 547-548, citado por Anna Scannapieco, op. cit., p. 281.

⁹⁴ Cf. Goldoni, *Mémoires*, op. cit., p. 193: “[...] partant de l’emblème de la Comédie, *ridendo castigat mores*, je crus que le Théâtre pouvoit s’ériger en licee pour prévenir les abus, et en empêcher les suites.”

⁹⁵ Cf. Goldoni, *Lettera dell’autore allo stampatore*, in Anna Scannapieco, op. cit., p. 126.

Salvo algumas alterações pontuais, como a eliminação de “che al presente vi mando” e do último parágrafo, o qual não tinha relação com a peça, o enunciado de *L'AUTORE A CHI LEGGE* da Paperini é similar ao segundo paratexto da Bettinelli. Pasquali reformulará substancialmente esta parte prefacial, tendo “completamente obliterato lo slancio teorico dell'antica *Lettera allo stampatore* [...]: única sopravvivenza, relegata nei confini di un'incidentale, la definizione incipitaria di «commedia, più morale assai, che ridicola»”⁹⁶. Além disso, o autor induz o leitor a pensar que o sucesso desta peça fora grande⁹⁷, facto apenas entendível do ponto de vista editorial ou da persuasão, pois que colide com o testemunho das *Mémoires*⁹⁸. Esta tendência a dissimular um menor êxito da peça, faz parte de uma estratégia de Goldoni: de acordo com as palavras de Anna Scannapieco, “la nuova strategia apologetica è senz'altro funzionale alla necessità di mettere in rilievo la significatività della positiva risposta del pubblico: che è a sua volta passaggio argomentativo indispensabile per accampare, amabilmente e tra le righe, il motivo del proprio fondamentale apporto alla *renovatio* drammaturgica nazionale [...]”⁹⁹. É também neste *L'AUTORE A CHI LEGGE* que Goldoni confessa ter efectuado, para esta nova edição, “moltissimi cambiamenti, forse più, che in ogni altra. Mi parve, rileggendola, avervi riconosciuto alcune cose non necessarie, che la guastavano per abbondanza, e parmi ora di averla ridotta a migliore semplicità. Fra le cose, che vi ho levato, evvi il personaggio dell'Arlecchino, affatto inutile alla commedia [...]”¹⁰⁰.

A edição Paperini, que será secundada pela Pasquali, introduz um novo paratexto relativamente à Bettinelli: a indicação relativa à primeira representação da comédia (Veneza, Carnaval de 1750).

Na edição Bettinelli, logo a seguir à relação das personagens, encontra-se a seguinte informação: “*La scena si rappresenta in Bologna*”. Esta indicação não existe na edição de Florença, constando, na Pasquali, com uma mutação: “*La scena si rappresenta in Venezia*”, o que confere maior coerência e verosimilhança ao texto, considerando a presença de determinados objectos culturais que reenviam para a realidade veneziana.

A primeira edição de Veneza estava destinada a sofrer profundas alterações. O novo contexto, Florença, intervirá não só a nível editorial mas também de espectáculo,

⁹⁶ Anna Scannapieco, op. cit., p. 644.

⁹⁷ “Questa commedia [...] ha avuto più partigiani, ch'io non credeva.”, *L'autore a che legge*, in Anna Scannapieco, op. cit., p. 537.

⁹⁸ Op. cit., p. 298.

⁹⁹ Anna Scannapieco, op. cit., p. 644.

¹⁰⁰ Goldoni, *L'autore a chi legge*, in Anna Scannapieco, op. cit., p. 538.

pois, como defende Anna Scannapieco¹⁰¹, *Il Padre di Famiglia* paperiniano parece reflectir uma adaptação a novas coordenadas de fruição de texto, surgindo “in una nuova veste linguistica e strutturale, che situa la commedia tanto lontano dall’originale redazione quanto vicino alla realtà (spettacolare ed editoriale) fiorentina”. É em nome deste novo público que são transpostas para língua ou para dialecto toscano as numerosas intervenções dialectais venezianas da redacção Bettinelli (exceptuando as réplicas de Arlequim, personagem que conserva a antiga fisionomia linguística veneziana).

O que imediatamente atrai a atenção quando se compara a relação de personagens, em Bettinelli e Paperini, é a transfiguração operada na onomástica:

Bettinelli ¹⁰²	Paperini ¹⁰³
PANTALONE DE’ BISOGNOSI	PANCRAZIO
BEATRICE	BEATRICE
LELIO	LELIO
FLORINDO	FLORINDO
DOTTOR BALANZONI	GERONIO
ELEONORA	ELEONORA
ROSAURA	ROSAURA
OTTAVIO	OTTAVIO
COLOMBINA	FIAMMETTA
ARLECCHINO	ARLECCHINO
BRIGHELLA	TRASTULLO
TIBURZIO	TIBURZIO
BARGELLO	∅
SBIRRI	∅.

É lícito inferir que esta transformação signifique um afastamento de Goldoni face aos tipos fixos da *commedia dell’arte*. Porém, será também de admitir, como o concebe Scannapieco¹⁰⁴, que, mais do que uma libertação dos modelos preconizados pela *commedia* e longe de comprovar o axioma de *nomina sunt consequentia rerum*, na linha de evolução do cânone, a onomástica paperiana (não só a do *Il Padre de Famiglia*) reflectiria sobretudo uma aproximação ao público florentino e à realidade toscana, recorrendo a nomes que, por associação mnemónica, se encontrariam bem radicados na

¹⁰¹ Ibidem, p. 20.

¹⁰² Goldoni, *Il Padre di Famiglia*, in Anna Scannapieco, op. cit., p. 128.

¹⁰³ Goldoni, *Il Padre di Famiglia*, in Anna Scannapieco, op. cit., 382.

¹⁰⁴ Cf. Anna Scannapieco, op. cit., pp. 23-27.

tradição teatral toscana. Esta investigadora demonstra como a “nova” onomástica já havia anteriormente surgido em espectáculos toscanos, o que facilitaria a adesão do público a um autor que pretendia agora alargar os seus horizontes.

2.2. Análise da peça

2.2.1. Questões linguísticas

As redefinições textuais são de ordem tanto linguística como estrutural.

As primeiras transformam em língua as partes dialectais venezianas ou evoluem para formas dialectais toscanas, parecendo ser marcas operantes de uma deliberada vontade estilística do autor, que procura captar o novo contexto comunicativo de recepção. Da forma veneziana passa-se com naturalidade à respectiva toscana: a frequente conversão de *anca* em *anco* (I, 18) ou *pol* para *puol* (II, 16) ou *manco chiacole* transformada em *manco parole* (I, 15).

As opções tomadas neste processo de autotradução¹⁰⁵ parecem indicar que o resultado final pretendido será o de tornar o texto mais próximo da leitura do que do espectáculo, ou seja, um texto que visa, mais do que a representação, a edição, em contexto toscano.

O módulo interrogativo, que em veneziano se apresenta com sujeito enclítico, ocorre, no texto paperiniano, com a combinação verbo-pronome, de evidente matriz literária, o que comporta uma elevação no registo e que normalmente não é usada no italiano de Goldoni: *vustu > vuoi tu* (I, 15); *diséu > dite voi* (I, 16); *Avéu > Avete voi* (II, 8); *Savéu > Sapete* (III, 2).

¹⁰⁵ Convirá frisar que este movimento autotradutivo que se revela nas peças impressas não é necessariamente idêntico ao utilizado pelo autor nos textos representados: nestes últimos, e citando o artigo de Ginette Herry, “Goldoni, o teatro e nós”, in Adágio nº 12, Centro Dramático de Évora, 1994, p. 44, “Goldoni inventa um italiano teatralmente cada vez mais eficaz, feito não para ser lido mas para ser dito em cena como se fosse de improvisado”. O que é comum nos textos destinados quer à representação quer à edição é a ideia que lhes subjaz: “[...] o aperfeiçoamento dum novo dispositivo linguístico com base na língua italiana escrita dos letrados e nas línguas faladas reais das pessoas”, um italiano que fosse percebido sem esforço pelas pessoas simples, um suporte linguístico que pudesse ser entendível pelo público, entidade sumamente importante no que respeita à avaliação do trabalho do autor, que lhe professa um reverendíssimo respeito. Cf. também Jonathan Steinberg, “O historiador e a *questione della lingua*”, in Peter Burke e Roy Porter, *História social da linguagem*, UNESP/Cambridge University Press, São Paulo, 1997, pp. 235-248.

Assiste-se, por vezes, a uma perda da densidade conotativa original, ligada a um exercício frequente de expansão perifrástica e sintáctica: *sabion da lustrar > titoli vani* (I, 6); *boteghieri > quelli, che vendono* (I, 7); *sarè stà a baronando > stare forse stato co' vostri compagni, e il ciel sa dove* (II, 8), ou *Colombina xe resarcia > Fiammetta è risarcita de' suoi danni* (III, última). Porém, há casos em que as soluções encontradas, através de recursos sinonímicos, se revelam particularmente expressivas: *Mo, no i xe vegnui > Ma che non son tornati* (II, 4); *ma per parlarve col cuor in boca > ma per parlarvi col cuore in mano* (II, 4); *Anca mi, che son vecchio, magno el calisson. Tiorò st'altra ala per mi > Bravo! Piace ancora a me* (II, 16); *tante strucsie > tante pene, tanti sudori* (III, 17).

As intervenções florentinas também tendem a remover a construção nominal e as frases concisas da edição Bettinelli: *Zà me l'aspeto, dopo tre zorni niora, e madona pezo de can, e gato > Già me l'aspetto, dopo tre giorni, la suocera, e la nuora hanno da esser peggio, che cani, e gatti* (II, 4); *Siora Beatrice, in cerchi, patrona? > Che novità è questa, signora Beatrice, di venire a tavola in guardinfante?* (II, 16); *Gnanca un prindese, sior Ottavio? > Signore Ottavio, non ci fate nemmeno un brindisi?* (II, 17); *Ben, cazzarla via > Avete fatto bene a mandarla via* (III, 12).

Muito frequentemente, o movimento justapositivo é substituído por uma explicação lógica intencional e por uma procura de uma maior sobriedade formal: *che se maridasse Lelio, che xe el più grando, e che me pareva non butasse mal > che si accasasse Lelio come maggiore, e che mi pareva di maggior condotta, e giudizio* (III, 2); *l'onor xe offeso, avé da esser mariò, e muggier > l'onor è offeso; bisogna dunque per ripararlo, che vi sposiate assieme* (III, 21); *mettela int'una sedia, e fé, che per amor, o per forza, la sia serrada > Mettetela o per amore, o per forza in una sedia, condutecela dalla sua zia, e fate, che si eseguisca quanto decretai* (III, 21); *El povero Lelio strapazzà > Il povero Lelio sempre strapazzato, e calunniato* (III, 22). A justaposição frásica é resolvida pela opção da vírgula, num *continuum* sintáctico que parece contemplar sobretudo as pausas de tipo lógico-gramatical, não atendendo tanto ao preenchimento pelo gesto ou ao valor expressivo do silêncio:

Signora no; per ora avete da restar qui (I, 21)

Lelio vide una truppa di vagabondi; li saluta; lo chiamano; ci lascia; con essi si accompagna, e mi sparisce dagli occhi. (II, 2)

Signora no, per ora avete da restar qui

Lelio vide una truppa di vagabondi, gli saluta, lo chiamano: ci lascia, con essi s'accompagna, e mi sparisce dagli occhi.

È vero, che son un poco avanzato nell'età; che
non son ricco, ma son un uomo da bene.

(III, 12)

Date ad intendere di essere un uomo da bene ai
creduli; non a me, che ne soi quanto voi.

(III, 12)

È vero, sono un poco avanzato nell'età,
non son ricco, ma son un uomo dabbene.

Date ad intendere di essere un uomo
dabbene ai creduli, non a me che ne soi
quanto voi.

A pontuação paperiana visa uma maior e mais regular escansão sintáctica e uma simplificação da dinâmica da dicção cénica: o ponto final (e a ambiguidade de entoação que ele pode comportar) é substituído pelo ponto de exclamação ou de interrogação. Os dois pontos, que a redacção Paperini intensifica, são utilizados não tanto como atributo de pausa forte da codificação gramatical mas como pausa lógico-deítica, progressivamente em moda no decorrer do século¹⁰⁶.

As modificações operadas quer ao nível da expansão semântica quer da pontuação induzem a pensar que a revisão florentina persegue uma orientação frutiva afastada do texto cénico, maturada “secondo canoni che non possono più essere quelli dell'espressività, ma – solo, o preminentemente – di consequenzialità e di correlazione logico-sintattica”¹⁰⁷.

A edição Pasquali retoma a lição Bettinelli, restituindo o relevo expressivo próprio da linguagem teatral e da mimesis do acto de fala. Volta a surgir uma constante do *usus punctandi* goldoniano, o emprego da vírgula a seguir a conjunções (quase sempre o *che*); recupera-se o valor expressivo da pausa intermédia (ponto e vírgula), descurando-se a utilização puramente gramatical prevista para a vírgula; procura-se restabelecer uma escansão mais ritmada do período, que reabsorve as microescansões internas da frase; mais importante, sobretudo, a redacção Pasquali tende, pelo recurso a sinais discursivos, movimentos vocativos e interactivos, a fixar um texto cénico, que se afirma em nome “dell'espressività e quindi di una riconsiderazione delle dinamiche proprie della dizione scenica. È la rivalutazione di un altro sistema, dopo la provvisoria sospensione della redazione fiorentina, che nulla ha a che vedere con quella ridefinizione, letteraria o grammaticale che dir si voglia, operada nell'edizione Paperini”¹⁰⁸.

No plano linguístico, “la nuova redazione della commedia documenta chiaramente una volontà di innalzare il registro linguistico [...] e di uniformarlo ai canoni della lingua

¹⁰⁶ Ibidem, p. 73.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 73.

¹⁰⁸ Ibidem, pp. 74 e 85.

letteraria contemporanea [...]”¹⁰⁹ já que a “mediazione fiorentina aveva mostrato di non saper tener fede ad un intento di normalizzazione linguistica nel segno della medietà nazionale, preservando o inaugurando occorrenze regionalmente connotate. In questo senso sicuramente depongono le rimozioni, operate dalla Pasquali, di alcuni connotati dialettali che ancora punteggiavano la redazione fiorentina [...]”¹¹⁰. São raríssimas as ocorrências dialectais, como são os casos de *No va (non va)*, *precepitato (precipitato)*, em I, 10 e III, 20, respectivamente, que figuravam em italiano nas edições anteriores.

2.2.2. Aspectos de dramaturgia

Em termos estruturais, a reescritura florentina define-se por uma maior concentração dramática, que se concretiza na redução do texto.

Esta nova dimensão textual tem por objectivo dotar as cenas de um maior equilíbrio (é o caso de III, 2, com a supressão de quinze réplicas, catorze das quais reduzem, significativamente, uma longa sequência que desenvolvia o tema do filho inocente) e irá conferir, pela simplificação, uma maior verosimilhança às personagens e às situações (em II, 19, os traços maniqueístas de Beatrice, na tentativa de “dar estado” ao filho, são atenuados e o perfil psicológico de Eleonora é simplificado. A sequência ganha verosimilhança com a extinção de oito réplicas). O trabalho reelaborativo manifesta-se também na eliminação de intervenções que se configuram pleonásticas e que contribuem para a ênfase melodramática e patética da peça (a remoção das últimas dez réplicas de III, 11 redefine o equilíbrio textual e restringe a demonstração pleonástica dos efeitos perniciosos da deseducação maternal), ao mesmo tempo que visa suavizar comentários ou expressões, em prol da moralidade (em II, 5 a supressão de seis réplicas visa refrear a lógica donjuanesca de Florindo, demasiado expressiva em Bettinelli). Assiste-se ainda a um progressivo desvio dos traços canónicos próprios da *commedia* (em I, 6, extinguem-se oito réplicas, numa tentativa de revisão da figura do criado vigarista e da sua relação com o patrão, tópicos da *commedia*; Pasquali aprofundará ainda mais o afastamento daqueles modelos, com a remoção de outras oito réplicas). Por vezes, colhem-se zonas não

¹⁰⁹ Ibidem, pp. 90-91.

¹¹⁰ Ibidem, p. 91.

secundárias, o que implica um precipitar demasiado repentino da situação (as duas últimas réplicas de II, 16 ou a perda de três réplicas em II, 17), prejudicando-se a vivacidade narrativa, facto que a Pasquali tentará corrigir.

A redacção Pasquali apresenta uma grande reestruturação da peça e revela, da parte do autor, uma vontade de aperfeiçoar o seu trabalho e de o concatenar com novas coordenadas frutivas. Esta tarefa reelaborativa, que expressa “un’indubbia capacità de auscultazione critica”¹¹¹, culmina com a publicação, em 1764, da versão Pasquali, praticamente dois anos depois da chegada de Goldoni a Paris.

É provável que a evolução dramática do texto não esteja ligada apenas à determinação do autor em abolir as formas codificadas da antiga *commedia* e em construir um novo paradigma da comédia; poderá traduzir também um propósito firme do autor relativamente à sua afirmação num novo contexto de recepção; daí que pareça reflectir uma adaptação a modelos estético-literários europeus, designadamente às tendências teóricas manifestadas por Denis Diderot acerca da comédia. Este ponto de vista é anunciado por Scannapieco: “[...] la definitiva formulazione Pasquali intese con ogni probabilità riflettere nell’antico organismo le risorse del diderotiano *Père de famille* [...]. La cura, decisamente particolare, che l’autore volle dedicare a questo testo sembra insomma configurarsi come causa ed effetto assieme della varia fenomenologia con cui una *commedia* capace di dischiudere nuove prospettive drammaturgiche seppe attraversare alcune fasi cruciali della cultura del secolo, situandosi all’incrocio di suggestioni europee e tradizioni locali”¹¹². Particular interesse assume este movimento de influências, se se relembrar a polémica em torno de Goldoni e de Diderot, a propósito das duas peças do autor francês *Le fils naturel* (1757) e *Le père de famille* (1758), ambas acusadas de plágio das comédias *Il vero amico* (1750) e *Il padre di famiglia* (1750) de Goldoni¹¹³. É uma espiral de influências recíprocas, na base da qual se encontram os enunciados prefaciais Bettinelli e Paperini e, sobretudo, a comédia *Il Padre di Famiglia* Paperini, sobre os quais Diderot poderia eventualmente ter reflectido e maturado os seus conceitos; no topo, novamente a presença de Goldoni, com o *Il Padre di famiglia* Pasquali, acusando uma depuração da peça, no sentido da eliminação dos traços burlescos, o que se pode ligar aos preceitos diderotianos. É que os textos de Diderot expõem, na teoria,

¹¹¹ Ibidem, pp. 34-35.

¹¹² Ibidem, pp. 681-682.

¹¹³ É o próprio Goldoni, in *Mémoires*, op. cit., p. 457, que revela que M. Diderot publicou “[...] un Pere de Famille qui n’avoit aucune analogie avec le mien. [...] Je rendis justice à M. Diderot, je tâchai de désabuser ceux qui croyoient son Pere de Famille puisé dans le mien; mais je ne disois rien sur le Fils Naturel.” Sobre a polémica e as acusações de plágio, cf. Norbert Jonard, *Mémoires*, op. cit., nota 1 da p. 456, pp. 683-684.

princípios que Goldoni, de certa maneira, já congeminara e aplicara, na prática, e que irá aperfeiçoar, em Pasquali. A posição conciliatória de Franco Fido, que não exclui a ideia de que Goldoni pudesse ter lido a obra de Diderot, *Entretiens sur le fils naturel*, ou que tenha havido influência “del *Vero amico sul Fils naturel*”, constata uma direcção comum na poética dos dois autores (ainda que Fido se reporte à questão do verosímil/verdadeiro, é possível extrapolar), na medida em que ambos motivaram “il passaggio da un teatro di caratteri monologanti, a un teatro di condizioni, di dialogo tra i personaggi e tra questi e il pubblico”¹¹⁴.

Para Anna Scannapieco, na génese desta reformulação textual e das próprias palavras de Goldoni em *L'AUTORE A CHI LEGGE*¹¹⁵, que precede a peça editada, andaria ainda o eco de uma crítica feroz, proferida pouco tempo antes (Fevereiro de 1763) por Grimm, aquando da representação de *L'Amour Maternel*, a primeira comédia de carácter que Goldoni havia composto para a Comédie Italienne de Paris: «Cette pièce [...] est remplie de bassesses et de compliments fades pour le public de Paris, et c'est d'ailleurs un mélange monstrueux de pathétique et de bouffonnerie. On ne peut disputer à M. Goldoni beaucoup de talent; mais je crois qu'il a fait trop ou trop peu pour le théâtre de son pays. En se donnant la peine d'écrire des pièces régulières, il fallait en bannir les masques: on ne s'accoutume pas à voir à tout moment une scène de bouffonnerie succéder à une scène de comédie véritable»¹¹⁶.

Na verdade, a redacção Pasquali prima pelos “moltissimi cambiamenti”¹¹⁷, dos quais o mais evidente é o desaparecimento de Arlequim, “affatto inutile alla commedia”¹¹⁸, uma vez que, como o autor declara, agora escreve mais “per la stampa, che per il teatro”¹¹⁹, não estando já, portanto, sujeito a constrangimentos de natureza profissional. Mas todo o tecido textual denuncia uma cuidada remodelação, no sentido de se encontrar um maior reequilíbrio compositivo e uma maior simplicidade. Anna Scannapieco sintetiza os tópicos fundamentais que presidiram a esta redacção: “enfasi patetico-affettive, compiacimenti melodrammatici, inclinazioni caricaturali [...], ridondanze logico-didascaliche, espansioni narrative – tutto ciò che poteva allontanare dal *focus* drammaturgico, viene disciplinato e costretto in una misura di ricercata asciuttezza e

¹¹⁴ Cf. Franco Fido, op. cit., p. 100.

¹¹⁵ Goldoni, *L'autore a chi legge*, in Anna Scannapieco, op. cit., p. 538.

¹¹⁶ *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, Garnier, Paris, 1879, t. V, p. 276, citado por Norbert Jonard, in *Mémoires*, op. cit., p. 683, nota 1 da p. 452.

¹¹⁷ Goldoni, *L'autore a chi legge*, in Anna Scannapieco, op. cit., p. 538.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 538.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 538.

insistita concentração; quell'umanità un po' *noir* che popolava la "scena" Bettinelli viene sospinta verso a più regulata e anodina luce della verosimiglianza psicologica"¹²⁰. É a continuação, ou melhor, o aperfeiçoamento de um trabalho que havia sido empreendido no processo reelaborativo da Paperini.

A redacção Pasquali irá suprimir os traços que persistiam da *commedia dell'arte*¹²¹: a "chiuette" (seis versos, I, 4), desaparece. A relação patrão-criado reconfigura-se (menos oito réplicas em I, 6), dando agora lugar a um simples diálogo, onde o amo se limita a dar ordens ao servo e deste apagam-se as linhas que poderiam ser o motor de um possível desenvolvimento da sua faceta astuciosa e desonesta (I, 7). Arlequim, o outro criado, é retirado do novo texto e, com ele, as cenas 10 e 11 do I acto, enquanto as outras cenas em que a personagem surgia (II, 14 e a III, 26) são reorganizadas. Desaparece o discurso do doutor que intercalava latinismos (apenas uma ocorrência na Paperini, em III, 2).

Também se amenizam os traços caricaturais de Beatriz (em I, 8; I, 10, sobretudo; também em I, 12; II, 4; II, 18 e III, 11) "[...] della madre irresponsabile: del primitivo personaggio violento e immorale non rimane pressoché nulla in una Beatrice ridisegnata come semplice figura di madre apprensiva e dall'amore per il figlio accecata sì, ma pur sempre in misura ragionevole e moralmente verosimile"¹²².

Interessa sobremaneira a análise da redacção Paperini, em aliança circunstancial com o texto Pasquali, pelas similitudes que mantém com as traduções portuguesas que constituem o *corpus* deste trabalho, a saber:

O Pay de Familia, uma tradução manuscrita anónima, pertença da Biblioteca Pública de Évora, inscrita sob o código CXIV/2-11, nº 12 e, segundo identificação de Heliodoro da Cunha Rivara¹²³, com letra de Francisco Luiz Ameno;

O Pai de Familias, uma tradução impressa, também anónima, existente na Biblioteca Nacional de Lisboa, com a cota HG 6671//9 V, datada de 1775 e publicada, em Lisboa, pela Officina de Manoel Coelho Amado.

¹²⁰ Anna Scannapieco, op. cit., pp. 35-36.

¹²¹ "C'est généralement dans le sens d'une atténuation, voire d'une suppression, de la tonalité de *Commedia dell'arte* qui apparaissait dans le texte Bettinelli, que s'opère la transformation." Gérard Luciani, "De la scène à l'imprimerie, ou comment Goldoni réécrit ses comédies", in *Goldoni, la scène, le livre, l'image*, Chroniques Italiennes, nº38, Colloque organisé par le Centre de Recherche sur l'Italie Moderne et Contemporaine, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1993, p. 89.

¹²² Anna Scannapieco, op. cit., p. 37.

¹²³ In *Catálogo dos Manuscritos da Bibliotheca Publica Eborensis*, ordenado com as descrições e notas do bibliothecario Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara, e com outras proprias por Joaquim Antonio de Sousa Telles de Mattos. Tomo II, Litteratura, Imprensa Nacional, Lisboa, 1869, p. 139.

Na edição Paperini, Pancrazio é a personagem principal e a responsável pelo título da obra¹²⁴. A peça explora a condição e o carácter desta figura, nas suas relações familiares (com a esposa, a segunda, e os filhos, um desta, outro do primeiro casamento) e institucionais (quer ao nível do núcleo familiar, com os criados e o preceptor dos filhos, Ottavio; quer numa extrapolação dos intramuros domésticos, com personagens das suas relações de negócios ou de amizade).

A comédia inicia-se com um tópico caro à dramaturgia de Goldoni: o papel da educação. Com grande eficácia dramática, a cena inicial orienta o texto para um debate de ideias que coloca a polémica educativa e anticlerical no centro das atenções. Pancrazio opta por educar os dois filhos, Lelio (do primeiro casamento) e Florindo (do segundo), em casa¹²⁵, recorrendo a um preceptor (Ottavio), ao invés de frequentarem um colégio (jesuítico¹²⁶). Ottavio é a personagem que mais se destaca (num universo de 47 réplicas, 23 são de Ottavio, 9 de Lelio e 15 de Florindo), introduzindo “um mundo às avessas”, ainda que verosímil, no desenvolvimento do tema da educação “ao contrário” ou da figura do anti-preceptor. O trabalho de que se ocupa Florindo, conquanto decorra em tempo curricular, assume uma vertente claramente extra-curricular e orientada para a ligação à comunidade. Trata-se de aprimorar uma carta de amores e, não sendo embora uma tarefa imposta pelo mestre, o que já de si é significativa, pois revela uma atitude de laxismo por parte deste, a quem incumbe a organização do estudo, Ottavio ir-lhe-á dedicar uma

¹²⁴ O pai de família não surge ligado a nenhuma adjectivação, ao contrário de outras peças de Goldoni, como, por exemplo, *L'uomo prudente*, *La moglie saggia*, *La buona moglie* ou mesmo de *Buon padre di famiglia*, de Pietro Chiari ou de *O melhor pai de família*, uma tradução portuguesa citada por Rossi, o que pode constituir indício de que se procurará explorar a condição do pai de família, o seu estatuto social, a sua ideologia, e não tanto a sobrevalorização de aspectos do seu carácter. Cf. Anna Scannapieco, op. cit., p. 697 e Giuseppe Carlo Rossi, “Il Goldoni nel Portogallo del Settecento”, in *Annali dell'Istituto Universitario Orientale Sezione Romanza*, IX, 2, 1967, p. 253.

¹²⁵ “[...] e finalmente far comprendere, che le fanciulle oneste, e di buon costume si possono educar molto bene anche nella casa paterna”. Goldoni, *L'autore a chi legge*, in Anna Scannapieco, op. cit., p. 379.

¹²⁶ As novas coordenadas económico-sociais impunham conhecimentos técnico-científicos descurados pela pedagogia institucional dominante, a jesuítica: “Per quanto attiene il contesto veneziano, se è vero che il forte orientamento pragmatico della tradizione pedagogica cittadina era stato tra gli elementi determinanti che avevano concorso, nel tempo, alla «sfortuna» dei gesuiti a Venezia (cfr. G. Cozzi, *Fortuna, e sfortuna, della Compagnia di Gesù a Venezia*, in *I Gesuiti e Venezia. Momenti e problemi di storia veneziana della Compagnia di Gesù*, a cura di M. Zanardi, Giunta Regionale del Veneto-Gregoriana Libreria Editrice, 1994, pp. 59-88, part. pp. 68-70), è anche vero che bisognerà aspettare il dibattito politico della seconda metà del secolo per veder finalmente realizzato, nelle scritture riformistiche di Gasparo Gozzi, un affrancamento dal «modello – puntualmente riproposto, fino a non molti anni prima, in tutti gli scritti di privati o uomini politici – di una educazione che mirava al conseguimento di una “astratta” virtù: la nuova scuola [...] doveva rivolgersi ai bisogni, alle inclinazioni, agli ideali della società e della vita di tutti coloro che ad essa accedevano» (G. Gullino, *La politica scolastica veneziana e l'età delle riforme*, Venezia, Deputazione di Storia Patria per le Venezie, Miscellanea di Studi e Memorie, Vol. XV, 1973, p. 55)”. Cf. Anna Scannapieco, op. cit., p. 295.

atenção extremosa. O cuidado e a ternura que revela com Florindo (“Sì, caro Florindo mio, sì, fidatevi di me, e non temete.”¹²⁷ ou “Oh bravo il mio ragazzo! Via ditemi il vostro bisogno.”¹²⁸ ou “Sì, figliuolo mio, la correggerò.”¹²⁹) situam-se nos antípodas da antipatia e da desatenção que concede a Lelio (“Te[sta] dura, durissima come un marmo.”¹³⁰ ou “[...] non mi scacciate di più.”¹³¹ ou “Ora non posso badare. Sto rivedendo la lezione di Florindo.”¹³²). A sequência de réplicas respeitantes a este filho de Pancrazio contribui para reforçar o procedimento anti-pedagógico do pedagogo, porquanto este recusa ajudar o aprendiz nas suas dificuldades, ao mesmo tempo que coloca em cena o preceito iluminista da educação útil e moderna, adequada aos interesses emergentes do mercantilismo burguês (“Convertire le lire di banco di Venezia in scudi di banco di Genova con l’aggio, e per’aggio a ragguglio delle due pezze, non è cosa ch’io sappia fare”¹³³, Lelio, I, 1).

As personagens dos dois irmãos são apresentadas por contraste, quase bíblico, numa parábola de Abel e Caim, que apresenta os pólos do Bem (Lelio) e do Mal (Florindo). No final e após sérios confrontos, decorrentes da educação perniciosa de Florindo, que moldou a sua personalidade e orientou os seus interesses e as suas acções, como o pendor para o jogo, a não hesitação em roubar dinheiro ou uma rapariga (Rosaura), a proposição quase simultânea de casamento a duas mulheres (a Rosaura e a Fiammetta, a criada), assiste-se à punição do Mal e à exaltação do Bem (Lelio, a vítima, Eleonora, a simples e honesta irmã de Rosaura), num repôr clássico deste mundo instituído dramaturgicamente e coerente com o percurso de Goldoni que, nesta fase, parece partilhar do optimismo dos valores burgueses¹³⁴.

O contraste, que será utilizado para caracterizar personagens quer nas suas múltiplas relações quer quanto a diferentes situações, poderá ser considerado como uma estratégia do teatro de Goldoni que, como diria Mario Baratto¹³⁵, “[...] se veut donc transcription du *contemporain*, et d’un *contemporain national*: transcription *critique* (et

¹²⁷ Goldoni, *Il Padre di Famiglia*, Corciolani, Bologna, 1756, I, 1, p. 6.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 6.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 6.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 5.

¹³¹ *Ibidem*, p. 5.

¹³² *Ibidem*, p. 7.

¹³³ *Ibidem*, p. 7.

¹³⁴ “Voilà l’optimisme fondamental du marchand: il croit à la possibilité de résister au monde extérieur, d’isoler son noyau familial, d’en faire une citadelle de moralité solide autant que de travail assidu.” In Mario Baratto, *op. cit.*, p. 61.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 29.

non *satirique*, précise-t-il [Goldoni] dans *Le Théâtre Comique*), dans laquelle une catégorie «universelle» (la corruption) et typique (les vices et les défauts les plus répandus) rencontre la résistance d'un élément positif, de nature clairement morale (une personne vertueuse)".

No capítulo da educação, intervém uma outra família burguesa, a do doutor, viúvo, e das suas duas filhas, Eleonora e Rosaura (a partir da cena 18 do I acto). A primeira foi educada na casa paterna, a segunda em casa de uma tia, "qui fait l'allégorie du couvent, ne pouvant pas en Italie prononcer ce mot sur la scène"¹³⁶, assumindo a educação doméstica um valor claramente positivo face à negatividade e permissividade que o outro tipo de educação demonstra.

Em *Mémoires*, as palavras do autor revelam uma das finalidades da comédia: "Mon intention étoit de donner la préférence à l'éducation domestique, et le Public la comprit très bien, et y donna son approbation"¹³⁷.

A segunda cena do I acto aprofunda a temática da anti-educação, dando agora relevo a um outro tópico polémico da crítica goldoniana – a figura antipedagógica da mãe. Pertence a Beatrice a maioria das réplicas (das 21 réplicas que compõem a cena, 8 são de Beatrice, 5 de Florindo e 5 de Lelio, 3 de Ottavio), o que confirma o papel principal e a função charneira de que se reveste a personagem em cena. O carácter da mãe (e madrasta) é explorado caricaturalmente, multiplicando Beatrice carinhos e desvelos a Florindo e saturando Lelio de injúrias e desprezos ("Via, via, baſta così, non ſtudiar tanto, non ti affaticar tanto, caro il mio Florindo: poverino, ti ammalerei ſe ſtarai tanto applicato. Signor Maeſtro ve l'ho detto, non voglio, che s'ammazi: il troppo ſtudio fa impazzire. Caro amor mio, levati, levati da quel tavolino."¹³⁸ ou "Caro amor mio, ſei ſtracco? Ti ſei affaticato? Vuoi niente? Vuoi caffè? Vuoi roſoglio?"¹³⁹ ou ainda o toque melodramático de " [...] Caro mio Florindo vien quà vita mia, laſcia ch'io ſenta ſe ſei sudato."¹⁴⁰, Beatrice a Florindo, II, 2. Repare-se agora na mudança de tratamento, quando a personagem se dirige a Lelio ou a ele se refere: "Oh diſgrazia, poverino! È grande, e grosso com'un ſomaro, e

¹³⁶ Goldoni, *Mémoires*, op. cit., p. 299. Norbert Jonard elucida ainda que "si Goldoni fait parfois allusion au couvent (cf. *I Rusteghi*) le mot n'est jamais prononcé. L'absence, par ailleurs, de religieux dans son théâtre s'explique par l'interdiction faite à Venise de les porter à la scène". Cf. *Mémoires*, op. cit., p. 652, nota 1. da p. 299.

¹³⁷ In *Mémoires*, op. cit., p. 299.

¹³⁸ Goldoni, *Il Padre di Famiglia*, Corciolani, Bologna, 1756, I, 2, p. 7.

¹³⁹ Ibidem, p. 7.

¹⁴⁰ Ibidem, p. 8.

vorrebbe fì face[ss]ferro anche a lui le carezze.”¹⁴¹ ou “[...] quel co[st]olone.”¹⁴² ou “Uh che lingua maledetta! [...]”¹⁴³).

É somente em I, 3 que entra em cena o protagonista. É o contraponto de Ottavio e de Beatrice, em termos de concepção e praxis educacionais. Segundo Scannapieco¹⁴⁴, numa das réplicas de Pancrazio (“[...] Il Maestro è una persona, che fì cpmprende nel numero de’ maggiori, e bisogna rispettarlo, e obbedirlo quanto il Padre, e la Madre.”¹⁴⁵) é observável a memória cultural de Goldoni em relação ao pensamento pedagógico do empirista John Locke¹⁴⁶ (traduzido em Itália desde 1735) e que a cena seguinte irá confirmar, desta feita contra o autoritarismo e as punições corporais¹⁴⁷ (“[...] Sentite, caro Signor Maestro, colla gioventù è necessario qualche volta il rigore. Ma la buona maniera, la pazienza, e la carità è più infinuante per fare approfittare. Se fì vede, che nello scolaro vi fìa dell’ostinazione, e che non s’approfitti per non volere applicare, fì adopra con discretezza il bastone; ma se il difetto viene dall’ignoranza, dal poco spirito, e dalla poca abilità, bisogna aiutarlo con amore, bisogna assisterlo com carità, consolarlo, animarlo, dargli coraggio, e fare, che fì adopri per acquistarfi la grazia d’un amoroso maestro, e non pel spavento d’un auguzzino.” Pancrazio, I, 4¹⁴⁸). É também nesta cena que Pancrazio partilha da reflexão pedagógica e laica das Luzes, quanto à finalidade social da educação (“[...] In questa maniera i figliuoli s’innamorano della virtù, studiano con più piacere, e imparano piu facilmente. I maestri ne hanno onore, i Padri consolazione, le famiglie profitto, le Città s’arricchiscono, il Mondo fì popola di gente virtuosa e dabbene.”¹⁴⁹).

A parte final desta cena, que se define pelo uso da “chiusette” em verso para realizar a saída de uma personagem (Ottavio), constitui reminiscência da tradição da *commedia dell’arte* e será eliminada pela redacção Pasquali, em nome da concentração dramaturgica e da supressão dos elementos burlescos, porquanto a sua função não era susceptível de contribuir para a eficácia dramaturgica da comédia.

¹⁴¹ Ibidem, p. 8.

¹⁴² Ibidem, p. 8.

¹⁴³ Ibidem, p. 8.

¹⁴⁴ Anna Scannapieco, op. cit., pp. 13-14, 42 e 298.

¹⁴⁵ Goldoni, *Il Padre di Famiglia*, Corciolani, Bologna, 1756, I, 3, p. 9.

¹⁴⁶ “Non permettete mai ed in nessun caso che il precettore lo [vostro figlio] batta senza il vostro ordine [...]. Però, per mantenerne alto il prestigio di fronte al suo alunno, oltre a non lasciar sapere a quest’ultimo che egli non ha il potere di frustrarlo, dovete sempre trattarlo con grande rispetto”, citado por Anna Scannapieco, op. cit., p.298.

¹⁴⁷ cf. Anna Scannapieco, op. cit., p. 299.

¹⁴⁸ Goldoni, *Il Padre di Famiglia*, Corciolani, Bologna, 1756, I, 4, pp. 10-11.

¹⁴⁹ Ibidem, p. 11.

A cena 5 do I acto, um monólogo de Pancrazio, aprofunda traços do carácter do protagonista, que se configuram como recorrentes nesta fase da dramaturgia de Goldoni: é a caracterização do mercador burguês e o enaltecimento da sua virtude, através da valorização da sua reputação, da sua prudência, da sua sagacidade e do seu conhecimento do valor das coisas (“[...] Son uomo, che paga; òn uomo, che òpende, ma che òa òpendere: òe egli è Maèstro di òcuola, io òn Maèstro d’economia [...]”¹⁵⁰); é também, ao mesmo tempo, uma revelação de que, em matéria de natureza humana, o conhecimento adquirido quanto ao negócio e ao “valor das coisas” pode vir a ser um logro (a referência de Pancrazio à “minchioneria” do seu segundo casamento e ao dote avultado da esposa que, afinal, lhe tem custado muito¹⁵¹).

A cena 6 do I acto é responsável pela introdução de um novo confronto, agora entre o patrão e o criado, Trastullo. Através desta relação dialógica, ainda que emergente dos moldes da antiga *commedia*, desenvolve-se, de forma clara, a função anti-nobiliária da comédia (que, aliás, não conta com nenhuma personagem oriunda desta classe social) – o motivo cómico do (*il*)*lustrissimo* chama à cena a relação tradicional criado – amo, que procura méritos em seu favor, pela lisonja, ao mesmo tempo que institui a vontade, por parte de alguns burgueses, em ascender à classe aristocrata, fosse pela compra de títulos, fosse, ao menos, pela ostentação das formas de tratamento normalmente usadas por essa classe social. O *lustrar* serviria bem a todos: aos patrões burgueses que, orgulhosa e ilusoriamente, exibiriam traços de nobreza; aos criados que, “lustrando” os patrões, visavam o lucro, tirando partido de situações de adulação. Pancrazio demarca-se inequivocamente desta posição: rejeita “titoli vani”¹⁵², “superlativi”¹⁵³, basta-lhe “aver de’ danari in òcarfella. Con i danari òi mangia, e con titoli tante, e tante volte òi digiuna”¹⁵⁴. Relevante também, nesta cena, o carácter de equidade de Pancrazio, traço da sua humanidade, no que respeita à sua desaprovação em ser tratado de forma distinta, por ser pai de família. Ainda que se refira à alimentação (“[...] manzo, che farà buon brodo, e queòto servirà per voi altri.”¹⁵⁵ ou “[...] quel che mangio io, mangiano tutti. In tavola il

¹⁵⁰ Ibidem, I, 5, pp. 12-13.

¹⁵¹ Cf. Goldoni, *Il Padre di Famiglia*, Corciolani, Bologna, 1756, I, 5, p. 13.

¹⁵² Ibidem, I, 6, p. 15.

¹⁵³ Ibidem, I, 6, p. 14.

¹⁵⁴ Ibidem, I, 6, p. 14.

¹⁵⁵ Ibidem, p. 15.

Padre non ha da mangiare meglio de' figliuoli [...]”¹⁵⁶), parece evidente o cunho de igualdade que atravessa o discurso do protagonista.

A cena afigura-se importante não só por trazer ao palco relações sociais instituídas (e a respectiva crítica) como também por ser marcadamente realista, com referências retiradas directamente do quotidiano, como seja a menção ao dinheiro, ao mercado ou aos bens de consumo a adquirir: “[...] Prendete, queſto è un mezzo zecchino: andate a ſpendere, comprate un cappone con tre libbre di manzo, che farà buon brodo, e queſto servirà per voi altri. Prendete un pezzo di vitella di latte da fare arroſto, e un par di libre di frutti. In caſa c'è del ſalame, e del preſciutto. Pane, e vino ce n'è per tutto l'anno. Le mineſtre le prendo all'ingroſſo [...]. Voglio, che ſi mangi, non voglio che la famiglia patiſca; ma non voglio che ſi butti via”¹⁵⁷ (Pancrazio, I, 6). Esta cena irá ser substancialmente reduzida, em Pasquali (menos oito réplicas), por forma a atenuar a convencionalidade do diálogo patrão-criado, inerente à *commedia* (advertência de Pancrazio a Trastullo sobre o conhecimento que detém face à actuação pouco séria dos criados quanto às compras).

Pancrazio é a personagem positiva, por excelência, da comédia, encarnando, nesta fase da dramaturgia de Goldoni, as virtudes da burguesia, como a justiça, a honestidade, a honra, a reputação, a pontualidade e a organização financeira quer no foro privado quer a nível profissional.

A cena 7, com o monólogo de Trastullo, deixa o leitor/espectador na expectativa do desenvolvimento dos traços de malícia e de intrujice, típicos do primeiro criado da *commedia*. O artifício engendrado habilmente por Trastullo que, em sociedade com os feirantes, pretende enganar o patrão, não chega, afinal, a concretizar-se, embora ainda subsistam marcas de ganância com Florindo (II, 12). Nas restantes cenas em que a personagem intervém, o seu papel é identificado com o de um criado – tipo e, responsável por, em termos cénicos, fornecer informações sobre acções que se situam “hors scène”¹⁵⁸.

A cena 8, com a mudança de espaço cénico, anuncia a segunda macrosequência do I acto, entrando em cena a criada Fiammetta que, enquanto passa camisas, critica o carácter frívolo e galanteador de Florindo e a permissividade de Beatrice (“[...] Quel Florindo non lo poſſo vedere; mi viene intorno a fare il galante, e la Signora Padrona lo vede, lo ſa, e ſe ne ride; ma io non ſon di quelle Cameriere, che ſervono ad alcune Padrone

¹⁵⁶ Ibidem, p. 15.

¹⁵⁷ Ibidem, p. 15.

¹⁵⁸ Ibidem, III, 24, p. 85.

per tenere i figliuoli in ca[sa], acciò non periscano fuori di ca[sa] [...]”¹⁵⁹). Fiammetta reclamará a presença de Arlecchino, por necessitar de um outro ferro e por não querer ir à cozinha, temendo o assédio dos outros criados.

Com Arlecchino em palco (cenas 9 e 10), que contrasta em simplicidade e tolice com a esperteza e astúcia de Trastullo, desenrolam-se situações cómicas que exploram as características convencionais desta figura (na cena 9, o cómico é conseguido devido ao desenvolvimento, inclusivé de conotação sexual¹⁶⁰, do tópic do “queimar/abrasar”; com a ambivalência cómica que assume a expressão “la gh’ha fina mezzo maneghetto de merlo fin, che se suppia via”¹⁶¹, é o aspecto da pobreza e da miséria que é realçado, na cena 10, expandindo o tema da camisa esfarrapada¹⁶²). Na reelaboração Pasquali, com a supressão desta personagem, reorganiza-se o final da cena 8, por forma a dar uma continuidade lógica ao assunto da cena seguinte (9, em Pasquali, correspondente à cena 11, em Paperini).

A cena 11 da redacção Paperini tem a função de actualizar a evocação de Fiammetta (I, 8) sobre o carácter negativo de Florindo, que expulsa Arlecchino da cena, a pontapés, apressando-se (cena 12), com o mesmo vigor, a obter a simpatia de Fiammetta, numa nítida atitude contrastiva com a que manifestara anteriormente com Arlecchino. De patrão prepotente¹⁶³, passa a “lustrar” Fiammetta (“Brava la mia cara Fiammetta; Siete veramente una giovine di garbo”¹⁶⁴), qual serviçal que procura vir a desfrutar da situação com as suas palavras de adulação. Esta cena põe em contraste dois caracteres: os galanteios de Florindo que visam dar asas à sua sexualidade e a atitude de distanciação de Fiammetta, que procura frear os avanços do suposto apaixonado. A superioridade com que Fiammetta trata Florindo, coloca a serva no plano de ama, atribuindo à relação afectiva um papel inversamente proporcional ao da realidade social. A personagem feminina sai claramente vencedora da contenda, impondo-se ostensivamente a sua rigorosa moralidade (aliás, já presumida em I, 8) que, recorrendo ao ferro, o objecto que havia servido para despoletar o mote do Arlequim “abrasado”, vai agora calmar o ânimo de Florindo.

¹⁵⁹ Ibidem, I, 8, p. 16.

¹⁶⁰ “Cagna, fassina, no basta, che m’avi brusà el cor; me voll anca brufar i dei”. Ibidem, I, 9, Arlecchino, p. 17.

¹⁶¹ Ibidem, I, 9, Arlecchino, p. 18.

¹⁶² “Questo è uno straccio”. Ibidem, I, 10, Fiammetta, p. 18.

¹⁶³ Curiosamente, esta cena radicaliza a crueldade de Florindo no tratamento com Arlecchino, o que parece incoerente face ao processo reelaborativo das edições Paperini que procura atenuar extremismos. Veja-se a expressão Bettinelli “Va’ via, o ti do delle botte” que surge agora “Va’ via, o ti dò un piè nella pancia”. Cf. Goldoni, *Il Padre di Famiglia*, Corciolani, Bologna, 1756, I, 11, p. 19 e em Anna Scannapieco, op. cit., pp. 150 e 509.

¹⁶⁴ Goldoni, *Il Padre di Famiglia*, Corciolani, Bologna, 1756, I, 12, p. 19.

Na cena 13, com a entrada de Beatrice, aliada à presença de Florindo, assiste-se à prevalência do mal sobre o bem, representado por Fiammetta, cujo reequilíbrio é proposto na cena 14, quando surge Lelio que, ao confrontar o comportamento imoral de Beatrice (que incita o contacto físico de Fiammetta e Florindo), confirma a sua verosimilhança psicológica de pessoa não excessivamente vítima ou mártir da situação familiar em que vive.

A cena 15 põe em evidência a perversidade de Beatrice, que não perde oportunidade para desprestigiar Lelio, aos olhos de Pancrazio, mesmo que a ocorrência se revista de elementos fantásticos ou inverosímeis (como é o facto de Beatrice relatar que Fiammetta está ocupada com os afazeres domésticos, nos seus aposentos, para escapar às perseguições de Lelio, ao mesmo tempo que a cena mostra que é Florindo que, fisicamente, está próximo de Fiammetta), acentuando, em simultâneo, quer a hipocrisia de Florindo para com o seu pai (“Io altro non defidero, che obbedire il Signor Padre”¹⁶⁵ ou “Mi preme unicamente il vostro amore”¹⁶⁶) quer o traço histérico da protecção desmedida e incomensurável da sua mãe (“Sentitelo, je non innamora con quelle parole.”¹⁶⁷ ou a propósito dos pretensos sentimentos de Pancrazio em relação a Florindo: “Già lo jo, che non gli volete bene; non lo potete vedere.”¹⁶⁸) bem como a sua faceta anti-pedagógica que merece a repreensão do protagonista¹⁶⁹. Esta censura, cuja lógica se insere na cosmovisão de Pancrazio, havia sido pré-anunciada por esta personagem, quando sentencia que: “Voi vi dovete impacciar nelle scuffie, e a me me tocca a regolare i figliuoli”¹⁷⁰, delimitando arrogantemente a competência da mãe em matéria de educação dos filhos, a ela cabendo somente ocupar-se de assuntos próprios de mulheres, metonimicamente representados pela “scuffia”, alusiva da limitação e frivolidade de que se revestem as questões femininas.

A cena 16, que contrasta em número de personagens com a precedente, é dominada pelo confronto de ideias entre os dois cônjuges. O discurso sentencioso de Pancrazio apresenta a tese de que os filhos devem respeitar, e temer, os progenitores, não lhes devendo ser dada muita confiança, a qual pode ter efeitos perniciosos, podendo degenerar em insolência e desrespeito para com os seus pais (“Il Padre non deve dar mai confidenza

¹⁶⁵ Ibidem, I, 15, Florindo, p. 23.

¹⁶⁶ Ibidem, I, 15, Florindo, p. 23.

¹⁶⁷ Ibidem, I, 15, Beatrice, p. 23.

¹⁶⁸ Ibidem, I, 15; Beatrice, p. 23.

¹⁶⁹ “Beat. Oh per studiare, studia anche troppo.

Panc. Anche troppo? E lo dite in faccia sua? Senti tu che cosa dice tua madre? Che tu studi troppo.”
Ibidem, I, 15, Beatrice e Pancrazio, p. 23.

¹⁷⁰ Ibidem, I, 15, Pancrazio, p. 23.

ai fuoi figliuoli: non dico però, che gli debba tratar sempre com severità; ma gli deve tenere in timore. La troppa confidenza de' figliuoli degenera in insolenza, mentre avvezzandoli a scherzar col Padre, non fanno poi rispettarlo [...] arrivano a segno di disprezzare, di maltrattare, e forse forse di bastonare anco il Padre”¹⁷¹). Ao contrário do que advoga Beatrice, que crê ser suficiente o inatismo para a formação da personalidade (“[...] È un giovane d' indole buona, e non potrebbe far male ancor se volesse.”¹⁷²), para Pancrazio, o papel da educação é tido como proeminente na felicidade dos filhos e na formação do seu carácter (invocando, com grande probabilidade, autoridades científicas para comprovar o seu ponto de vista¹⁷³): “[...] Sentimento da donna ignorante, che merita correzione. Felice quello, che nasce di buon temperamento, ma più felice chi ha la sorte d' avere una buona educazione!”¹⁷⁴, o que terá repercussões em termos de produtividade social, dimensão laica que caracteriza o pensamento pedagógico iluminista: “Così i figliuoli, per bene che nascono, per buon temperamento, che abbiano, come non si rilevano bene, come non si danno loro de' buoni esempi, e si levano presto i loro difetti, diventano pessimi, dolorosi, gente inutile, gente trista, scorno delle famiglie, e scandalo delle Città”¹⁷⁵.

A expressão metafórica de que se serve Pancrazio, nesta passagem, com a imagem da árvore e dos cuidados a ter para que ela floresça e se fortifique, corrobora a ideia da função correctiva da educação, que contribui para atenuar os traços negativos do indivíduo e que incentiva, simultaneamente, o desenvolvimento das potencialidades positivas (“[...] Un albero nato in buon terreno, piantato in buona Luna, prodotto da una perfetta semente, se non si coltiva, se non gli si leva per tempo i cattivi rami, diventa salvatico, fa pessimi frutti, e resta un legno inutile, e buono solo a bruciare”¹⁷⁶).

Além da informação que comporta, a cena 17 corresponde, segundo Anna Scannapieco, a “[...] un riequilibratore comunicativo specifico della semiotica teatrale”¹⁷⁷, ao permitir à personagem vencida na contenda da cena anterior, Beatrice, agora a sós,

¹⁷¹ Ibidem, I, 16, Pancrazio, p. 24.

¹⁷² Ibidem, I, 16, Beatrice, p. 24.

¹⁷³ “Troppo è la gagliardia dell'Educazione: essa può chiamarsi una *seconda Natura*. Arboscelli teneri crescendo torti, o non mai più, o con troppa fatica si possono raddrizzare. All'incontro se saggiamente sarà allevata la lor puerile età, cioè assistita con avvertimenti salutevoli, e coll'imprimere per tempo in essi delle buone Massime, e l'abborrimento alle Azione malvage [...] belle verranno su quelle piante, e recheranno buon frutto a suo tempo”, Ludovico Antonio Muratori, *La filosofia morale*, Verona, Targa, 1735, p. 428, citado por Anna Scannapieco, op. cit., pp. 314-315, que frisa ser a perspectiva da «seconda natura» “ben lontani dall'empirismo di un Locke, per cui l'uomo anteriormente all'esperienza è un foglio bianco [...]”.

¹⁷⁴ Cf. Goldoni, *Il Padre di Famiglia*, Corciolani, Bologna, 1756, I, 16, Pancrazio, p. 24.

¹⁷⁵ Ibidem, I, 16, Pancrazio, pp. 24-25.

¹⁷⁶ Ibidem, I, 16, Pancrazio, p. 24.

¹⁷⁷ Cf. Anna Scannapieco, op. cit., p. 315.

cativar alguma simpatia do público, pela humildade que mostra ao apresentar as suas próprias razões (“Io non sò tanta dottrina”¹⁷⁸) e expor alguns dos seus mais íntimos pensamentos, quanto ao futuro que ambiciona para Florindo – o casamento, expressando, logo a seguir, preocupação pelo facto de ter de conviver com uma nora (preocupação agravada se, como seria o desejo natural do seu marido, Lelio casasse primeiro): “[...] Non ho altro Figlio, che quello [...]. Se poteffi, vorrei ammogliarlo. Mio Marito vorrà dar Moglie al maggiore, ed io come potrei Joffrire in caſa la Conſorte d’ un mio figliaſtro! [...]”¹⁷⁹.

As cenas 16 e 17 apresentam paralelo de construção com as 6 e 7 deste acto. A uma cena de confronto com o protagonista (na 6, Trastullo; na 16, Beatrice), segue-se um monólogo da parte que saiu vencida. Também as cenas 8 e 18 manifestam ser simétricas, pois com elas abre-se nova sequência do acto, acompanhada de mudança cénica.

A cena 18 poderá corresponder à terceira macrosequência do I acto e introduz a segunda família da peça – a casa do doutor e das suas duas filhas. As irmãs, à semelhança de Lelio e Florindo, entram no tecido textual em simultâneo. Intencional parece ser também, como no recorte dos dois irmãos, o retrato simetricamente oposto que nos é oferecido para estas duas personagens. A indicação cénica “*Rosaura veſtida modeſtamente com qualche affettazione; ed Eleonora.*”¹⁸⁰, sugere, desde logo, algo de ambíguo na aparência de Rosaura (modéstia afectada), o que poderá ter implicações mais profundas, no desenvolvimento da duplicidade de carácter da personagem ou da sua hipocrisia (característica que virá a coordenar a sua actuação). Tal como a cena inicial, também esta explora o tópicos da educação doméstica (com Eleonora) em confronto, agora, com a conventual (a de Rosaura), simbolicamente representada pela “zia”. A educação exemplaríssima aí praticada é caracterizada sob o signo da virtude (“[...] ritrato della vera eſemplarità.”¹⁸¹, “[...] la caſa di noſtra Zia è piena di buoni eſercizj, e di opere virtuoſe [...]”¹⁸²).

A crítica a este modelo educacional adivinha-se já nesta cena e tornar-se-á mais evidente, atendendo aos procedimentos futuros de Rosaura e aos contornos da sua (i)moralidade: a par da informação cénica inicial, registe-se a referência a Ottavio, que Rosaura afirma conhecer bem, por ser aquele homem de bem e exemplar cidadão habitual frequentador da casa da tia, onde lhe ia ministrar, como Rosaura esclarece, ensinamentos

¹⁷⁸ Cf. Goldoni, *Il Padre di Famiglia*, Corciolani, Bologna, 1756, I, 17, Beatrice, p. 25.

¹⁷⁹ Ibidem, I, 17, Beatrice, p. 25.

¹⁸⁰ Ibidem, I, 18, p. 25.

¹⁸¹ Ibidem, I, 18, Rosaura, p. 25.

¹⁸² Ibidem, I, 18, Eleonora, p. 25.

de “ben vivere”¹⁸³, nos seus próprios aposentos. Obviamente que a tia confiava plenamente nos dois, permitindo-lhes encontrarem-se a sós, pois as palavras de um e de outro “[...] erano tutti buoni. Se qualche volta s’alzavano gli occhi, era per pura curiosità, non per immodestia”¹⁸⁴. Eleonora estranha tanta liberdade e atribui a sua admiração ao facto de ter sido educada em casa¹⁸⁵; assinala, contudo, que “[...] nè mia Madre buona memoria, nè mio Padre, che il Cielo confervi, mi avrebbero lasciata sola in una camera con un uomo esemplare”¹⁸⁶, posição contraposta por Rosaura que salienta que “[...] voi altri fate tutto com malizia; ma in casa di mia Zia tutto ji fa a fin di bene.”¹⁸⁷.

Relativamente ao texto Bettinelli, esta cena suprime oito réplicas, respeitantes à posição de Rosaura que punha em causa o papel submisso da mulher no casamento, cuja vontade própria se tinha de identificar com o arbítrio do homem¹⁸⁸, perdendo o texto Paperini algo de inovação¹⁸⁹ que a primeira redacção anunciava, mantendo-se, contudo, o tópico do casamento e da subordinação da mulher ao pai e, posteriormente, ao marido. Eleonora demonstra obediência absoluta ao progenitor, na questão da escolha do marido (“Se mio Padre l’accordasse, lo farei volentieri”¹⁹⁰), limitando-se Rosaura a contestar “E se vi toccasse un marito, che non vi piacesse?”¹⁹¹. Refira-se, no tocante à personalidade desta personagem, a manutenção do seu carácter duplo, como se de duas pessoas se tratasse: uma, que confessa abertamente ter tido lições regulares com o mestre Ottavio e que deixa entrever um grau de maturação do tema, ao questionar o hipotético desagrado da filha quanto à escolha do marido feita pelo pai; a outra, púdica e puritana (“Oh Cielo, cosa sento! Io dovrei accompagnarvi con un uomo?”¹⁹², rematando hipocritamente “Via, via, che le ragazze non parlano di queste cose.”¹⁹³).

¹⁸³ Ibidem, I, 18, Rosaura, p. 26.

¹⁸⁴ Ibidem, I, 18, Rosaura, p. 26.

¹⁸⁵ “Eleonora incarna il modello pedagogico della reclusione e dell’ignoranza, propugnato per l’educazione femminile dai moralisti rigidi (e tuttavia frequentemente condiviso anche dagli interpreti più innovatori della cultura del secolo), presupposte dalle caratteristiche «naturali» del «sesso debole»”. Cf. Anna Scannapieco, op. cit., p. 319.

¹⁸⁶ Cf. Goldoni, *Il Padre di Famiglia*, Corciolani, Bologna, 1756, I, 18, Eleonora, p. 26.

¹⁸⁷ Ibidem, I, 18, Rosaura, p. 26.

¹⁸⁸ Goldoni, *Il Padre de Famiglia*, Bettinelli in Anna Scannapieco, op. cit., p. 162.

¹⁸⁹ Que deveria soar “come scandalosa provocazione per lo spettatore del tempo, per il quale l’invulnerabilità dell’autorità maritale era una specie di verità conclamata. [...] Naturalmente, l’ideazione drammaturgica del *Padre di Famiglia* dovette essere debitrice verso nuove forme di costume e di mentalità che andavano (pericolosamente) diffondendosi [...]”, cf. Anna Scannapieco, op. cit., pp. 319-322.

¹⁹⁰ Cf. Goldoni, *Il Padre di Famiglia*, Corciolani, Bologna, 1756, p. 26.

¹⁹¹ Ibidem, I, 18, Rosaura, p. 26.

¹⁹² Ibidem, I, 18, Rosaura, p. 26.

¹⁹³ Ibidem, I, 18, Rosaura, p. 27.

A cena 19 pode equacionar-se como um desdobramento da anterior. Pelas acções, as duas irmãs expressam particularidades do seu carácter, anteriormente sugeridas pelas palavras: a virtude pacata de Eleonora, que se sente “in un grande imbroglio”¹⁹⁴ contrasta com Rosaura que faz gala descaradamente da sua (i)modéstia (seja pelo à-vontade que demonstra na conversação com Ottavio e Florindo, seja pela atenta audição da leitura de um livro e sugestivos comentários subsequentes que proporcionam situações de corte) e da sua hipocrisia comportamental, que se pressente desde a expressão de valor antifrástico “morigerato di]cepolo” (terceira réplica).

A cena sofreu uma forte reelaboração (das 83 réplicas da versão Bettinelli, surge agora uma composição de 44 réplicas, assim distribuídas: Ottavio, 15; Eleonora, 9; Rosaura, 13; Florindo, 7), no sentido de eliminar a dimensão mais provocatória da cena, conseguida não só pela linguagem verbal, mas sobretudo por reclamar muitos elementos de ordem não-verbal (a linguagem corporal implícita do cortejar). Quanto ao número de réplicas, observa-se quer a preponderância da presença de Ottavio e Rosaura quer a quase similitude do número de réplicas do par Ottavio e Rosaura, de um lado, e do par Eleonora e Florindo, de outro. Assiste-se a um jogo comunicativo entre as personagens, travado entre a esfera do público e do privado. A conversação ora se processa a quatro, social e publicamente, ora *intra* pares, num ambiente mais íntimo e cortês. A comunicação (pública), potenciada pela leitura do terceiro capítulo de uma “operetta grazio]a”, intitulado “Della nece]ssità del matrimonio per la conver]sazione della]pecie umana”, gera a comunicação privada dos pares, que se excluem reciprocamente do jogo comunicativo colectivo, abrindo possibilidade a comentários (e olhares e expressões) do domínio do galanteio.

Com a cena 20, a penúltima do I acto, surge o segundo pai de família, o doutor Geronio, cujo comportamento cénico é similar ao de Pancrazio, o outro pai¹⁹⁵, factor que pode indiciar similitude também ao nível ideológico-cultural. A atitude do doutor, que se apressa a expulsar o mestre e o seu “morigerato” discípulo, “illibato come un innocente colomba”¹⁹⁶ (“Cari Signori, li]upplico, abbiano la bontà di andare a e]sercitar]i in qualche altro luogo”¹⁹⁷), é significativa do ponto de vista da sua rejeição perante os comportamentos que lhe são apresentados.

¹⁹⁴ Ibidem, I, 19, aparte de Eleonora, p. 28.

¹⁹⁵ Ambos observam, tal como o público, o que se passa em cena, antes de entrar na intriga cénica. Cf. Goldoni, *Il Padre di Famiglia*, Corciolani, Bologna, 1756, I, 3, p. 9.

¹⁹⁶ Ibidem, I, 19, Ottavio, p. 28.

¹⁹⁷ Ibidem, I, 20, 4ª réplica de Geronio, p. 29.

A cena conclusiva do I acto produz um novo confronto, este geracional: são as posições do pai e da sua filha Rosaura face ao papel da mulher na sociedade.

“Obbedienza al Padre; amore, e carità colla sorella; attenzione alla casa; poca confidenza colle finestre, e non ricevere alcuno senza la mia permissione”¹⁹⁸ – é esta a filosofia moral e “facile, facilissima” do doutor que sentencia que a formação da mulher deve nortear-se por uma subordinação absoluta ao poder parental, uma total dedicação ao espaço doméstico e uma limitadíssima aspiração ao espaço social. Esta lei de clausura, que Geronio experimentou em Eleonora, implicaria, necessariamente, o respeito pelo pai, a modéstia, a docilidade, a aceitação resignada das coisas e contribuiria, sobretudo, para a formação de um carácter bom e virtuoso (“Mia figlia [Rosaura] è veramente investita del carattere vero della ipocrisia. Eccola qui superba, ambicioza nello stesso tempo, che vanta d’esser modesta, e umile. [...] Eleonora, ch’è stata allevata in casa, non è bacchettona, ma ella porta più rispetto a suo Padre. [...] è docile, è rassegnata”¹⁹⁹). Como se pode observar, é a apologia de um modelo de educação baseado na autoridade (e autoritarismo) do pai, impeditivo da afirmação da individualidade própria de cada um e avesso à mudança, porquanto conservador.

No II acto predomina a polaridade do “vício” na intriga, assistindo-se ao desenvolvimento dos caracteres negativos apresentados no I acto.

Logo na cena 1, deparamos com Florindo e Ottavio que, regressados a casa, evocam num *crescendo* as dívidas de jogo²⁰⁰ que entretanto contraíram, conjecturando soluções para o seu ressarcimento²⁰¹. É neste contexto que se impõe a presença de Beatrice (cena 2) que, com a sua atitude complacente²⁰² (acentuada na cena 3²⁰³), amplifica o princípio da deseducação, já presente na cena anterior no “bravo Maestro”²⁰⁴, com as consequências daí decorrentes: “o perfetto scolaro”²⁰⁵ que persegue a sua degradação. O “bel ventaglio” (cena 3) que Florindo quer comprar para oferecer a Eleonora é pretexto

¹⁹⁸ Ibidem, I, 21, Geronio, p. 30.

¹⁹⁹ Ibidem, I, 21, Geronio, p. 31.

²⁰⁰ Sobre a recorrência deste tema na dramaturgia e na vida de Goldoni, vide “La poetica del gioco fra *vraisemblance* e *vérité*”, in Franco Fido, op. cit., pp. 89-101.

²⁰¹ Soluções que passariam, conjecturalmente, por um casamento por conveniência, numa aliança perfeita do útil e do agradável (Ottavio) e que se resumem, nesta cena, a pedir ajuda a Beatrice, ainda que Florindo simule negar-se.

²⁰² “Se hai perduto pazienza”, “Zitto, zitto, che non lo sappia mio Marito”, Goldoni, *Il Padre di Famiglia*, Corciolani, Bologna, 1756, II, 2, Beatrice, p. 34.

²⁰³ “Poverino”, “Io per sordisfarti mi contenterei”, “Taci cattivello, taci, che mi fai morire”, Ibidem, II, 3, Beatrice, pp. 36-37.

²⁰⁴ Ibidem, II, 1, Florindo, p. 33.

²⁰⁵ Ibidem, II, 1, Ottavio, p. 33.

para introdurre o tema da eleição do estado²⁰⁶, matéria que aborda o problema da autoridade parental e da liberdade de escolha dos filhos, quanto ao casamento e que será amplamente discutida pelos cônjuges na cena seguinte²⁰⁷. A cena 3 reforça quer a subordinação de Beatrice²⁰⁸ aos caprichos de Florindo quer a chantagem emocional de que é alvo, por parte do seu “poverino” filho.

Na cena 4, é Pancrazio que se impõe naturalmente (e autoritariamente), ao defender que a eleição do estado é decisão do filho; no entanto caberá ao primogénito casar-se primeiro²⁰⁹ (noção comumente aceite por Eleonora²¹⁰, por Rosaura²¹¹, o que faz pressupor que seria uma “norma” social enraizada), devendo evitar-se o fraccionamento do património (o que aconteceria com vários casamentos), o que arruinaria as famílias²¹².

Das afirmações proferidas por Pancrazio pode-se inferir que o prestígio social de uma família se fundamentaria na sua riqueza económica, que importaria preservar²¹³.

A figura de Beatrice redimensiona-se, nesta cena: a par da extremosa afectividade pelo seu filho²¹⁴, já demonstrada ao exagero, encontra-se agora uma mulher liberal, que contesta a posição do marido (e da sociedade), revelando capacidades, como a perspicácia, a argúcia e a determinação, de que se serve, na sua argumentação, para defender os interesses do filho²¹⁵.

²⁰⁶ “*Beat.* [tuo Padre] Vorrà ammogliare tuo fratello maggiore. [...]”

Flor. Sta a voi, se volete. Ecco mio Padre, non perdetevi tempo. Parlategli subito, e ricordatevi, che se fra oggi, e domani non mi spojo ad Eleonora, prenderò un laccio, e mi appiccherò.”

Ibidem, II, 3, Beatrice e Florindo, p. 37.

²⁰⁷ “[...] un tema di straordinaria rilevanza, per il suo costituire tanto un ingrediente narrativo facilmente ricorrente nella tradizione teatrale, quanto un problema di notevole attualità politica. [...] La trattazione del tema è peraltro, teatralmente, canonica e la drammaturgia goldoniana indubbiamente la deriva dalle suggestioni di una secolare tradizione.” Cf. Anna Scannapieco, *op. cit.*, pp. 331-333.

²⁰⁸ Ainda que Beatrice reconheça (a personagem está só no *incipit* da cena 4,) o quão prejudicial será esta atitude quer para Florindo, quer para o marido, para a sua casa e para ela própria.

²⁰⁹ “Il privilegio dell’età (privilegio, che per natura conduce più presto alla morte) dà nelle famiglie autorità di preferenza a’ figliuoli. Quello, che è prima nato, primo deve esseri a collocar[si].” Goldoni, *Il Padre di Famiglia*, Corciolani, Bologna, 1756, II, 4, p. 39.

²¹⁰ “Si, maritarvi. Siete la maggiore. Tocca a voi, poi a me.” *Ibidem*, I, 18, Eleonora a Rosaura, p. 26.

²¹¹ “Bella davvero! Mia sorella minore vorrebbe maritar[si] prima di me? Mia zia mi ha detto, che guardi bene, che non mi lasci far questi torti.” *Ibidem*, II, 21, Rosaura, pp. 60-61.

²¹² “[...]La molteplicità de’ matrimonj rovina le famiglie, onde per conservarle, basta, che uno si mariti.” *Ibidem*, II, 4, p. 40.

²¹³ “[...] il borghese che ha costruito da sé la propria fortuna, vede nel guadagno la condizione della sua ascesa, nel possesso dei «bezzi» la prova tangibile del successo, l’unica garanzia del suo nuovo grado sociale.” Cf. Franco Fido, *op. cit.*, p. 11.

²¹⁴ “[...] Maritare il cattivo [Lelio], e non curarvi del buono.” Goldoni, *Il Padre di Famiglia*, Corciolani, Bologna, 1756, II, 4, Beatrice a Pancrazio, p. 39.

²¹⁵ “*Panc.* Signora nò: per ora non s’ha da maritare.

Beat. Questa massima è opposta all’altra di lasciare ai figliuoli l’elezion dello stato.

Panc. Gran donne acute, e sottili, dove si trata del loro interesse! È vero, Signora sì, queste due massime sono contrarie [...] voi altre donne avete spirito, avete talento, e beate voi, se lo volete impiegare in bene.” *Ibidem*, II, 4; Pancrazio e Beatrice, p. 41.

A cena 5 introduz novas coordenadas espaciais (“Altra Camera di Pancrazio”²¹⁶) e acentua a negatividade do carácter frívolo de Florindo, agora consubstanciada na corte feita a Fiammetta²¹⁷, conquanto “innamoratiſſimo”²¹⁸ de Eleonora, culminando com o pedido de casamento e a apresentação do anel de noivado à criada (o anel que ia ser empenhado para pagar as dívidas de jogo e comprar o leque). As cenas 6 e 7 põem em destaque a perversidade de Ottavio²¹⁹: a primeira constitui um logro para Fiammetta: na mira de receber um anel de compromisso, aceita desfazer-se das suas “ſmanigli”²²⁰ (no final, nem um nem outro objecto); a segunda, um ludíbrio para Pancrazio que crê nas palavras capciosas do mestre (“Baſta; appena ſiamo uſciti di caſa, ha veduta una compagnia di perſone, che io non conoſco, ma che giudico vagabondi, ci ha piantati, ed è andato con eſſi, e mai più non l’abbiam veduto.”²²¹), embora este seja desmascarado logo a seguir (cena 8), quer pela versão de Lelio dos acontecimentos (“Sono ſtato al negozio del Signor Fabbrizio Ardenti ad aggiuſtar quel conto delle Lane di Spagna.”²²²) quer pelas provas que aduz (uma bolsa de dinheiro)²²³ e que se encarrega de guardar.

A atitude do mestre é alvo de séria repreensão por parte de Pancrazio, que condena no professor a sua hipocrisia e a sua vertente antipedagógica²²⁴ (curiosamente também Florindo assim o fará em III, 1²²⁵). Na cena 7, é referido por Pancrazio um dos princípios

²¹⁶ Cf. informação cénica, II, 5, p. 42.

²¹⁷ “Il padrone di casa – o ancor più suo figlio – che seduce la domestica, il rituale *iter* del corteggiamento, il riferimento alla promessa di matrimonio come ultima *ratio* dell’aboccamento – poi canonizzata nel paradigma mozartiano del Don Giovanni – è sicura realtà storica, di cui è dato trovare larga messe di testimonianze – straordinariamente consonanti con la situazione definita del Padre de famiglia [...]” cf. Anna Scannapieco, op. cit., p. 339.

²¹⁸ Cf. II, 3, Goldoni, *Il Padre di Famiglia*, Corciolani, Bologna, 1756, p. 36.

²¹⁹ Ainda que esta cena tenha sofrido supressão de cinco réplicas, no sentido de amenizar o carácter cínico e fraudulento de Ottavio.

²²⁰ “[...] gli *smanigli* (in veneziano *manini*) erano «braccialetti in forma di catena d’oro, che le donne veneziane portano a’ polsi delle mani», come spiega Goldoni stesso in una nota alle *Donne gelose* [...] Costituivano elemento indispensabile della dote di qualunque ragazza, anche se di modeste origini [...]” Cf. Anna Scannapieco, op. cit., p. 341.

²²¹ Goldoni, *Il Padre di Famiglia*, Corciolani, Bologna, 1756, II, 7, p. 46.

²²² *Ibidem*, II, 8, Lelio, p. 46. A expressão é também significativa, na medida em que fornece informação sobre os negócios de Pancrazio.

²²³ “Tenete, queſti ſono trecento ſcudi, che egli mi ha dato per reſto, e ſaldo de’ nostri conti.” *Ibidem*, II, 8, Lelio, p. 46.

²²⁴ “Vedete voi? Sempre penſate a male. Sempre mettete degli ſcandali. V’ ho pur ſentito dir tante volte, che non biſogna far giudizj temerari: [...] che del proſſimo biſogna parlar bene: che non biſogna mettere i figliuoli in diſgrazia del Padre: Ma voi caro Signor Maeſtro, che inſegname tutte queſte maſſime, fate peggio degl’altri.” *Ibidem*, II, 8, Pancrazio, p. 47.

²²⁵ “Voi ſiete il Maeſtro, che m’inſegna a giocare, e a ſcrivere le lettere amoroſe.”, “Penſate a riformare i vostri [costumi], che ne avete più biſogno di me.”, *Ibidem*, III, 1, Florindo a Ottavio, pp. 64-65.

basilares da ideologia mercantil: a reputação da família (“[...] la mia reputazione, perchè il buon concetto de’ figli è quello, che onora i Padri, e accredita le famiglie.”²²⁶).

A cena 9, ainda que de reduzida dimensão, é importante porquanto reintroduz a personagem do criado, Trastullo, que fornece informação sobre o decurso temporal (horas de almoço, como se confirmará em II, 10), ao mesmo tempo que insere uma nota de comicidade, jogando com as formas de tratamento usuais entre os esposos (os pronomes pessoais “ello/ella”). Esta cena será removida da reescrita Pasquali, em nome da concentração dramática que visa retirar os desvios que eventualmente pudessem levar ao afastamento do núcleo temático da bolsa do dinheiro e do seu futuro furto, eliminando simultaneamente um tipo de cómico, com Trastullo, onde se poderiam entrever laivos de farsa.

A cena 10 concentra-se no movimento cénico de Lelio que, em obediência ao pai, tranca a porta da sala onde guardou o dinheiro. As cenas 8 e 10 poderão ser consideradas como uma sequência do acto, cujo enfoque se centra no comportamento (de virtude) de Lelio que, como num movimento de uma pintura barroca, contrasta em luminosidade com a atitude obscura do irmão que o envolve (cenas anteriores e posteriores).

Na cena 10, a réplica de Ottavio “Signor Pancrazio, sono due ore, che è sonato mezzo giorno. Non li mangia mai?” é decisiva para a percepção do decurso temporal da acção, permitindo situar referências temporais anteriores, como é o caso de “Se Voignoria comanda, che metta in tavola, è tutto all’ordine” (Trastullo, II, 9) ou de “Sono tre ore, che mi vo dicervellando con questo maledetto conto” (Lelio, I, 2). No último acto, são recorrentes as menções às luzes e lanternas, indícios do findar do dia: “Camera in cafa di Pancrazio, con lumi” (III, 1), “[...] Lumi sul Tavolino” (III, 3), “[...] *Geronio con lanterna, ed Ottavio*” (III, 6), “[...] Notte con Luna” (III, 14), “Pancrazio con uomini armati, e lumi, e detti” (III, 16), “Camera in cafa del Dottore con lumi” (III, 18), o que sustenta a ideia de que, seja pelas indicações cénicas seja pela voz das personagens, a progressão temporal é nítida e evolui no período de um dia, observando-se uma rigorosa unidade de tempo, em termos aristotélicos, já que a intriga se desenrola numa rotação que não vai além da equivalente solar (as didascálias bem como as diferentes acções são indícios claros do respeito por esta norma)²²⁷.

²²⁶ Ibidem, II, 7, Pancrazio, p. 45.

²²⁷ In *Mémoires*, op. cit., p. 254, Goldoni parece revelar discreta aceitação dos preceitos clássicos, ao defender que “les unités requises pour la perfection des ouvrages théâtrales furent de tout tems des sujets de discussion parmi les Auteurs et les Amateurs” e ao acrescentar que os “[...] Censeurs de mes Pièces de

A cena 11 é determinante para a progressão da intriga, podendo definir-se como o desfecho triunfal do desenvolvimento da acção iniciada em II, 6 (já sugerida nas duas primeiras cenas do acto) e focaliza a atenção do receptor para a pintura dos caracteres (de vício) de Florindo e Ottavio, cópia perversa da relação pedagógica: o furto do saco do dinheiro (Florindo), a repartição dos bens entre os dois (ou melhor: entre os três, pois Trastullo, surgindo na cena 12, reclamará astuciosamente uma parte a Florindo, em troca de silêncio, criando-se uma associação “criminosa” do criado com o filho do patrão que age contra a autoridade moral do progenitor), não isenta de desconfiança mútua, a mistificação sugerida por Ottavio (e concretizada na cena 13, que encerra esta sequência destinada a evidenciar os comportamentos ruinosos do mestre e do discípulo) e, sobretudo, a incriminação de outrém (Lelio) pelos feitos praticados, o que culminará com a sua expulsão de casa (cena 18).

A cena 14 introduz novo ambiente (“Sala in casa di Pancrazio con tavola apparecchiata”²²⁸) e é dominada pela gestualidade e pela actuação dos criados: *Arl. porta delle pietanze, principiando dal formaggio, dai frutti, e cose simili, finché Pancrazio s’inquieta. / Trast. porta la minestra, Arlecchino si pone a tavola per mangiare, Pancrazio lo scaccia, Arlecchino parte.*²²⁹, numa “straordinaria testimonianza di persistenza dei modi dell’arte”²³⁰ que a redacção Pasquali se encarrega de reestruturar, eliminando os traços relativos aos “lazzi”: Trastullo (*porta la minestra*)²³¹. À parte estes jogos de comicidade, a cena é relevante, ainda que de reduzida dimensão, não só porque serve de transição para a grande cena de convívio que se aproxima (cena 16) mas sobretudo porque convoca elementos de ordem cultural, importantes ao nível do conhecimento de hábitos, costumes e tradições de uma sociedade, ou melhor, de um certo estrato social, o burguês. Estas informações encontram-se presentes nas didascálias e na única réplica da cena, a de Pancrazio, que acentua, além disso, o seu carácter de honradez, quanto à liquidação atempada e pontual das suas dívidas, já referida em II, 10 (“[...] Quattrocento scudi

caractere n’avoient rien à me reprocher à l’égard de l’unité d’action, rien non plus sur celle du tems; mais ils prétendoient que j’avais manqué à l’unité du lieu”. *Il Padre di Famiglia* confirma as declarações autorais: além da unidade de tempo, também a unidade de acção é mantida escrupulosamente (não é dada sequência à astúcia de Trastullo, confessada em I, 7, nem as palavras de Ottavio a propósito de uma rapariga, em II, 6, têm ulterior desenvolvimento). Posição emancipada e independente manifesta Goldoni na leitura da norma da unidade de lugar.

²²⁸ Goldoni, *Il Padre di Famiglia*, Corciolani, Bologna, 1756, II, 14, p. 51.

²²⁹ *Ibidem*, p. 51.

²³⁰ Cf. Anna Scannapieco, *op. cit.*, p. 352.

²³¹ Goldoni, *Il Padre de Famiglia*, Pasquali in Anna Scannapieco, *op. cit.*, p. 595.

importano i Bulgheri²³², onde gli daremo quei trecento, che vi ha dato il Signor Fabrizio, e cento sono in questa borsa in tanti zecchini.”²³³). A cena 15, também breve, frisa a atitude ávida e famélica de Ottavio, já entrevista anteriormente (II, 10) e é propedêutica à grande sequência da família burguesa reunida para o almoço, onde os graus hierárquicos (familiares a reenviarem para coordenadas de ordem política e social) e as tensões afectivas são particularmente relevantes.

A cena 16 configura-se como um claro recorte das características intrínsecas observadas em cada personagem, salientando os traços de viciosidade das figuras conotadas negativamente ao longo da peça (Beatrice, Florindo e Ottavio) e bem assim realçando as virtudes daquelas (forçosamente em menor número, Pancrazio e Lelio) que se encontram no pólo positivo. A dinâmica que resulta das relações e dos comportamentos entre as cinco personagens confere à cena uma grande vivacidade, onde se intercalam várias possibilidades comunicativas (o diálogo, o aparte, em voz baixa, os silêncios, os gestos), contribuindo para a coesão dramática da peça (o carácter justo e coerente de Pancrazio; a contínua obsessão de Beatrice em satisfazer os caprichos de Florindo e a sua saída intempestiva, prenúncio do desenlace e do futuro desta personagem, no seio familiar; o comportamento hipócrita deste, na primeira réplica, ou o seu carácter sub-reptício e dissimulado que se observa na predominância dos seus “piano” à mãe; as escassas intervenções de Ottavio, mais ocupado em saciar a sua voracidade rapace; o perfil verosímil de Lelio que, embora vítima dos ataques de Beatrice, assume a sua defesa).

De destacar os papéis de Pancrazio e Beatrice²³⁴, que dominam naturalmente a cena, metáfora do microcosmos familiar (das 54 réplicas da cena, 21 são de Pancrazio, 18 de Beatrice, 7 de Lelio e 4 quer de Florindo quer de Ottavio).

A cena 18 introduz uma nova personagem, Tiburzio (réplica de Pancrazio, quanto ao estatuto de negociante honrado e burguês), que, em termos de intriga cénica, estará destinado a acelerar o repentino desenvolvimento da “catástrofe”: a descoberta do roubo

²³² “[...] il «bulgaro» è una qualità di cuoio, la cosiddetta “vacchetta”, secondo una nota goldoniana a *Una delle ultime sere di carnevale* [...]; nella redazione Pasquali il termine sarà sostituito con quello di «cuoi».” Cf. Anna Scannapieco, op. cit., p. 350.

²³³ Goldoni, *Il Padre di Famiglia*, Corciolani, Bologna, 1756, II, 14, p. 51.

²³⁴ Beatrice entra em cena vestida para sair, trajando um “guardiffante”, o que potencia, da parte de Pancrazio, um comentário de admiração sobre a forma incongruente como a esposa se apresenta (elegante) para almoçar (ambiente doméstico). O “guardinfante” seria “accessorio fondamentale della moda femminile del secolo (che, in quanto tale, frequentemente ricorre nelle caratterizzazioni femminili del teatro goldoniano): importato dalla moda francese imperante a Venezia nel XVIII secolo, non v’era donna che non ambisse indossarlo – almeno fra le appartenenti al patriziato ed alla borghesia [...]”. Cf. A. Vitali, *La moda a Venezia attraverso i secoli. Lessico ragionato*, Venezia, Filippi, 1992, p. 135, citado por Anna Scannapieco, op. cit., p. 354.

do dinheiro, a incriminação de Lelio, o “figlio indegno”²³⁵ e a sua consequente expulsão de casa.

A cena 19 apresenta grande simetria com a do acto precedente. Passa-se também em casa do doutor Geronio e desenvolve, tal como a outra, uma sequência que põe em confronto, como num jogo antitético de sombra e de luz, um carácter de vício (Beatrice) e um de virtude (Eleonora). Nela sobressai a determinação de Beatrice em realizar a vontade do filho e, neste sentido, a cena é ampliação lógica e coerente de II, 3-4. O perfil de Eleonora é similar ao de Lelio, quer na obediência aos respectivos progenitores, quer na situação de vítimas do instinto predador de Beatrice.

A maioria das réplicas da cena 20 pertencem a Beatrice e Florindo (num total de sete), o que contribui para acentuar o efeito de superioridade dos predadores sobre Eleonora, a quem cabe uma única réplica.

A cena 21 conclui o 2º acto e é a maior de toda a comédia (103 réplicas: Beatrice 46; Florindo, 15 e Rosaura, 42). O motivo central, com excepção feita ao auto-elogio de Rosaura e depreciação da irmã, é o contrato matrimonial que é proposto por Beatrice a Rosaura (“Sentite, Signora Rosaura, giacchè siete disposta a maritarvi, se il mio figlio non vi dispiace, ve l’offerisco”²³⁶), com o consentimento óbvio dos dois nubentes, numa clara alusão à prática do casamento clandestino²³⁷.

O terceiro e último acto inicia-se com uma cena que apresenta grande simetria com a do acto anterior: de novo Florindo e Ottavio ocupando o espaço cénico mas agora talvez se pretenda uma redefinição no equilíbrio da intriga: a sociedade perversa destas duas personagens ameaça ruir, no momento em que o discípulo anuncia a sua emancipação, quer perante o mestre quer face a Pancrazio, através do casamento com Rosaura (pretendida por Ottavio). A “maturidade” de Florindo, conferida pela perspectiva de a breve termo alcançar autonomia social e financeira, leva-o a colocar-se no mesmo plano do mestre, já não em atitude subalterna, desmascarando a atitude viciosa e antipedagógica do preceptor²³⁸. Segundo Anna Scannapieco, nesta cena verifica-se uma das raríssimas

²³⁵ Cf. Goldoni, *Il Padre di Famiglia*, Corciolani, Bologna, 1756, II, 18, Pancrazio, p. 56. Adjectivação coerente face aos princípios morais proclamados pela ideologia burguesa de Pancrazio.

²³⁶ *Ibidem*, II, 21, Beatrice, p. 60.

²³⁷ “[...] è un’altra delle tematiche cui l’ideazione drammaturgica del *Padre di famiglia* riserva consistente attenzione [...], probabilmente anche perché il fenomeno – dannosissimo per l’assetto societario – proprio in quel torno di tempo, a Venezia (e non solo nell’ambito della nobiltà ma anche della borghesia) stava conoscendo un pericoloso incremento [...]”. cf. Anna Scannapieco, op. cit., p. 358.

²³⁸ “Voi siete il Maestro, che m’insegna a giocare, e a [scrivere le lettere amoro]se.” ou “Così tratto chi mi ha fatto il mezzano, chi mi ha tenuto mano a rubare.” Cf. Goldoni, *Il Padre di Famiglia*, Corciolani, Bologna, 1756, III, 1, Florindo, pp. 64-65.

ocasiões em que assoma na fisionomia linguística de Ottavio a velha tipologia do pedante²³⁹, que será revista em Pasquali.

A cena 2, contrastando em positividade e virtude com a anterior, apresenta os dois pais de família. Ainda que estas personagens tenham, na sua génese, reminiscências da *commedia dell'arte*²⁴⁰, a construção dos seus caracteres obedece a princípios de “realística mimesi”²⁴¹, longe dos traços convencionais dos estereótipos da *commedia*, surgindo agora como figuras que expressam, humanamente, afectos, amizade, sentimentos de amor ou de preocupação pela sua descendência. São três os assuntos sobre os quais versa o diálogo: o primeiro respeita à aflição de Pancrazio por não saber o paradeiro de Lelio, seguida de agradecimento pela compaixão do doutor em o ter acolhido; o segundo consta da quietação das duas famílias, pelo casamento dos filhos (novamente a preocupação de Pancrazio, que hesita na escolha de Florindo²⁴² e, de novo, o doutor a sossegá-lo, sugerindo aclarar-se primeiro a situação e descobrir-se a verdade sobre a culpa de Lelio). O terceiro tema da conversa (que será eliminado em Pasquali) remata, filosoficamente, os anteriores: na verdade, Pancrazio, que advoga “Tutti siamo filosofi, ma tutti ci formiamo una filosofia a nostro modo”²⁴³, serve-se de um raciocínio lógico-argumentativo, com “argomenti da uomo, che non è Dottore, da mercante piuttosto, che da Filosofo”²⁴⁴ para melhor entender a situação que se vive no seu lar e a sua condição de pai de família e de honesto negociante, que aspira àquela “[...] consolazione ispirata da un Padre, che ama i suoi figli, la sua casa, e la sua reputazione”²⁴⁵. A cena termina com a afirmação “Amicus est alter ego”²⁴⁶, proferida por Geronio e é este o único momento em que ressurgem nesta personagem expressões próprias do seu papel na tradição teatral.

²³⁹ “*Omnia tempus habent.*” «... et suis spatiis transeunt universa sub caelo»: è citazione dell' Ecclesiaste, III, 1. Cf. Anna Scannapieco, op. cit., p. 359. A expressão é retirada na versão Pasquali.

²⁴⁰ Pancrazio é, na versão Bettinelli, Pantalone de Bisognosi, mercador veneziano; nas redacções Paperini e Pasquali, apenas mercador. O doutor Balanzoni da Bettinelli torna-se doutor Geronio, posteriormente. No modelo inicial da *commedia*, o primeiro velho é Pantalone, um negociante veneziano; o segundo velho é o doutor Balanzoni (na segunda metade do século XVI, apelidava-se Graziano), ambos pais de família. Cf. Laura Mangini, op. cit., pp. 38-40.

²⁴¹ Cf. Anna Scannapieco, op. cit., p. 360.

²⁴² A admissão da hipótese do casamento de Florindo pode indiciar alguma contradição face ao exposto nas declarações de II, 4.

²⁴³ Cf. Goldoni, *Il Padre di Famiglia*, Corciolani, Bologna, 1756, III, 2, p. 67. Ou como diria Mario Baratto, op. cit., p. 51, “[...] «discours» pondéré, une argumentation fondée sur le bon sens, sur une «philosophie» naturelle”.

²⁴⁴ Goldoni, *Il Padre di Famiglia*, Corciolani, Bologna, 1756, p. 67.

²⁴⁵ Ibidem, p. 67.

²⁴⁶ Vulgarização de uma expressão assertiva de Cícero, in *De amicitia* XXI, 80: «est enim is [verus amicus] tamquam alter idem. Cf. Anna Scannapieco, op. cit., p. 361.

Em conformidade com o cânone de uma maior concentração dramática, a redacção Pasquali promoverá a supressão de onze réplicas (embora acrescente duas), com vista a centrar a atenção do receptor no tema da amizade (extinção das réplicas referentes à filosofia) e a dotar o texto de uma maior verosimilhança (em nome da amizade confessada pelos dois, a fórmula de tratamento “Caro dottor Geronio” simplifica-se, tornando-se mais afectiva: “Caro amico”; do discurso do doutor desaparece quer a referência a Florindo, como uma das prováveis pessoas que pudessem ter efectuado o furto, quer a expressão que eventualmente o poderia ligar à personagem da *commedia*).

A cena 4 pode ser entendida como um desdobramento da 3. Considerando as duas num conjunto, assumem a estrutura de quiasmo (cena 3: “Eleonora, poi Rosaura”, cena 4: “Rosaura, poi Eleonora”), o que permite a inserção dos monólogos iniciais das duas irmãs, dando oportunidade ao leitor/espectador de ter acesso aos pensamentos mais íntimos das personagens. Estas cenas destinam-se, através de um tópico comum (o buraco da fechadura), a deixar entrever características de índole moral, que se reflectem no comportamento das duas irmãs: em ambas se denota, verosimilmente, a curiosidade natural em saber quem se encontra do outro lado da porta. Em Rosaura espelha-se a sua hipocrisia (“Nò, sorella carissima, la mia non li chiama curiosità”, que denomina “la carità del prossimo”²⁴⁷), aliada ao seu amplo auto-conceito (“[...] Piange, poverino, piange! Che fosse innamorato di me? Per qualche cosa mio Padre l’ha qui rinferrato”²⁴⁸). Eleonora traduz sinceridade (“Confesso il vero, che la curiosità mi spinge a saperlo”²⁴⁹), uma rigorosa noção de moral e de decência, sinónima de um modelo pedagógico de reclusão (“Vorrei guardare per il buco della chiave, ma non vorrei esser veduta”²⁵⁰), franqueza resoluta (“Senza tanti riguardi guarderò io”²⁵¹) e uma simplicidade relativa que, ironicamente, desmascara o “vizio cattivo”²⁵² da irmã.

Na cena 5 intervêm Florindo e Rosaura e esta cena revelar-se-á capital para resolver o destino dos “prometidos”. Decidido a casar-se com Rosaura, a fim de obter autonomia, Florindo obriga a jovem a decidir-se a acompanhá-lo, ainda que se note nela

²⁴⁷ Cf. Goldoni, *Il Padre di Famiglia*, Corciolani, Bologna, 1756, III, 4, Rosaura, p. 69. Na parte final da cena, Rosaura propõe à irmã que se retirem para os seus aposentos, por forma a não se encontrarem com Florindo, uma vez que o pai não está em casa. Logo a seguir, assiste-se ao encontro dos dois prometidos.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 69.

²⁴⁹ *Ibidem*, III, 3, Eleonora, p. 68.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 68.

²⁵¹ *Ibidem*, III, 4, Eleonora, p. 70.

²⁵² *Ibidem*, III, 3, Rosaura, p. 69.

uma leve hesitação (“Oh la modestia non lo permette”²⁵³). Finalmente convencida, Rosaura proteger-se-á com um “zendale”, pois, “in tutte le cose, vi vuol prudenza”²⁵⁴.

A cena 6 acontece num plano exterior e passa-se à noite (“Strada con la casa del Dottor Geronio./*Geronio con lanterna, ed Ottavio.*”). Observa-se grande rapidez na mudança de ambientes (é a terceira mudança num total de seis que ocorrem neste acto²⁵⁵), como se houvesse uma coerência estudada entre a intriga e o cenário, como se a alteração do cenário traduzisse externamente a aceleração repentina dos acontecimentos. A cena 7 pode ser encarada como uma expansão da anterior e pressupõe uma grande agitação e vivacidade, em termos de dinâmica cénica, onde se entrecruzam a rapidez dos movimentos com os rumores e as vozes, a luz e o escuro.

A cena 8 configura-se como uma súbita quebra da movimentação anterior: o monólogo triste e desanimado de Fiammetta, acompanhado de lágrimas, a conferir um grande realismo à cena.

A cena 9 é consequência lógica da acção desenvolvida em I, 11 e II, 5: relevante o carácter de imoralidade de Florindo que, tendo prometido casar com Rosaura, propõe agora casamento a Fiammetta. Redesenha-se, contudo, o perfil da personagem masculina, ganhando uma honestidade que até aí não havia estado presente e que se concretiza na oferta de umas pulseiras de ouro a Fiammetta, mais belas e provavelmente mais valiosas do que as anteriores.

O papel de Beatrice, na cena seguinte, é determinante: interrompe o “casamento clandestino” e expulsa Fiammetta, ao mesmo tempo que interpela Florindo: “Voi [spo]fare una cameriera?”²⁵⁶, para acrescentar (cena 11) que a função da criada, na relação com o filho, se limitaria a ser “amica, ma non [spo]fa”²⁵⁷, em coerência ao já exposto anteriormente, no diálogo de Pancrazio com Trastullo, a propósito da vaidade demonstrada

²⁵³ Ibidem, III, 5, Rosaura, p. 71.

²⁵⁴ Ibidem, III, 5, Rosaura, p. 72. Precisa Goldoni, numa nota da comédia *Sior Todero Brontolon* (I, 3), que se trata de um xaiile de tafetá negro que usam “le figlie oneste e bene allevate in Venezia”, constituindo uma espécie de “abito nazionale delle veneziane nel Settecento”. Cf. A. Vitali, *La moda a Venezia*, op. cit., pp. 428-431. O “zendale”, a par das “smanigli” permitem colocar a acção em ambiente veneziano, apesar da redacção Peperini omitir este dado. Cf. Anna Scannapieco, op. cit., pp. 293 e 364.

²⁵⁵ In *Mémoires*, op. cit., p. 255, num desvio evidente ao preceito clássico da unidade de lugar, Goldoni, que a reputa de “preconceito”, protesta que “[...] ne trouvant pas dans la poétique d’Aristote ni dans celle d’Horace le précepte clair, absolu et raisonné de la rigoureuse unité de lieu [...] je n’ai jamais sacrifié une Comédie qui pouvoit être bonne à un préjugé qui auroit pu la rendre mauvaise”. Eis como o autor supera a questão: “L’action de mes Comédies se passoit toujours dans la même ville; les personnages n’en sortoient point: ils parcouroient, il est vrai, différents endroits, mais toujours dans l’enceinte des mêmes murs; et je crus, et je crois encore, que de cette manière l’unité du lieu étoit suffisamment observée”.

²⁵⁶ Cf. Goldoni, *Il Padre di Famiglia*, Corciolani, Bologna, 1756, III, 10, Beatrice, p. 74.

²⁵⁷ Ibidem, III, 11, Beatrice, p. 75.

nas fórmulas de tratamento (“Se la Padrona è matta, non son matto io. Sapete pure, che le donne son predominate dallo spirito dell’ambizione”²⁵⁸).

Com a entrada em cena do protagonista (cena 12), reproduz-se um novo conflito entre os cônjuges, agudizando-se a protecção da mãe em relação ao “più buon figliuolo del Mondo”, que povoa de falsidades o seu discurso. É aqui que Pancrazio anuncia as medidas que entretanto tomou para castigar o filho “delinquente”: o degredo.

A cena 13 acelera o desfecho previsível para Florindo: é Trastullo que informa sobre as acções a que o espectador/leitor não tem acesso, fazendo a ponte entre o que se passa em cena e fora dela: o furto das jóias de Beatrice por Florindo e a fuga deste com Fiammetta. A cena termina com a acusação de Pancrazio à esposa de que esta seria a causadora de tudo, tendo conduzido o filho “al precipizio”²⁵⁹ e com a recriminação de Beatrice a Florindo, *in absentia*, o “figlio ingrato [...] cono]cente, e crudele”²⁶⁰.

A cena 14 introduz o segundo exterior e é a quinta mudança de ambiente do acto: “Luogo remoto. Notte con Luna.”²⁶¹. O cenário fornece uma ambiência plena de envolvimento romântico, propiciadora de desenvolvimentos amorosos, o que sucede com a declaração amorosa de Ottavio a Rosaura que, infelizmente para Ottavio, não deseja casar com um homem “un poco avanzato nell’età”.

A cena 15 põe em confronto Rosaura com Florindo e Fiammetta: é o reconhecimento do comportamento pouco digno do jovem.

Na cena 16, domina o protagonista que resolutamente impõe a ordem, coadjuvado de “uomini armati”²⁶², para logo a seguir (cena 17), a sós, se lamentar da sua situação (ou condição), num discurso onde sobressai o paralelismo anafórico, a enfatizar a nulidade do esforço e das constantes preocupações dos pais, postos ao serviço da educação e da felicidade dos filhos: “Poveri Padri di famiglia! Tante fatiche, tante pene, tanti sudori, tante attenzioni, per rilevar bene i figliuoli; e poi non basta”²⁶³.

Na cena 18, assiste-se à última mudança de ambiente – retorno à casa do doutor, espaço agora fechado, mais íntimo e mais conveniente ao desenrolar dos factos. Ainda que se verifique esta passagem, o mote continua a ser comum: é agora o outro pai que,

²⁵⁸ Ibidem, I, 6, Pancrazio, p. 15.

²⁵⁹ Ibidem, III, 13, Pancrazio, p. 76.

²⁶⁰ Ibidem, III, 13, Beatrice, p. 77.

²⁶¹ Ibidem, III, 14, informação cénica, p. 77.

²⁶² Ibidem, III, 16, indicação cénica, p. 78. Pancrazio precisará em III, 20, p. 81: “Non sono sbirri. Son galantuomini [...]”. O facto de Pancrazio não ter recorrido à polícia estatal indicia, provavelmente, a vontade de salvaguardar a sua reputação.

²⁶³ Ibidem, III, 17, Pancrazio, p. 79.

desconsolado, revela a Lelio a causa da sua desgraça (fuga de Rosaura), sentindo-se traído, pois julgava a filha “innocente, come una Colomba”²⁶⁴. O tema abordado pelas duas personagens é o do casamento, que representaria a quietação de duas famílias (Lelio deprecia a ideia de ter como esposa Rosaura, atendendo ao seu carácter, preferindo Eleonora). A conclusão desta conversa adivinha-se: na eventualidade de ser provada a inocência de Lelio, celebrar-se-ia essa união.

A cena 19 é muito breve (apenas três réplicas) e serve de transição à grande cena coral que se avizinha: é Eleonora que, qual Trastullo, informa sobre as pessoas que estariam para entrar (em cena).

A cena 20 é uma espécie de antecâmara dos momentos decisivos que se iniciarão na cena seguinte e que, até ao final da peça (cena 26, a última), constituirão o desfecho. É na cena 20 que Geronio cede o seu poder paternal a Pancrazio, confiando no juízo e prudência do protagonista e é também nesta cena que Pancrazio confessa a Lelio o seu pesar por todo o prejuízo causado, prometendo recompensá-lo.

O “pai de família” assumirá naturalmente o protagonismo (ao longo da cena 21, as réplicas de Pancrazio, em número e em extensão, resultam claramente superiores em comparação com as das outras personagens intervenientes: Pancrazio, 13; Geronio, 5; Florindo, 4; Rosaura, 8; Ottavio, 4; Fiammetta, 2), ao conduzir o destino dos (quatro) filhos, considerando a delegação de autoridade que lhe foi outorgada, e ainda de Fiammetta (cujas honras Florindo pôs em causa e que Pancrazio tentará ressarcir, chamando a si a responsabilidade).

Nesta cena, Pancrazio é “Padre” e, sobretudo, “Giudice”, encarnando os valores positivos da moral e da sociedade, numa apologia dos princípios defendidos pela burguesia, e inicia o seu discurso sentencioso com o anúncio de que os maus serão castigados, dirigindo-se a Rosaura e a Florindo. O vocabulário utilizado situa-se no campo semântico da honra e da reputação, embora com uma forte carga negativa: são as faltas de Rosaura que desonram a família, os delitos e a vida escandalosa do indigníssimo filho; e é sobretudo a conotação da anáfora de “reo” que enfatiza a necessidade e o valor da punição, que se consubstancia num período de isolamento (no sentido do afastamento do núcleo familiar: ele, embarcado; ela, fechada em casa da tia), a fim de expiarem as respectivas penas. A natureza do castigo reveste-se de positividade, não só quanto ao fim pedagógico que persegue, em termos ético-comportamentais e morais, mas também por

²⁶⁴ Ibidem, III, 18, Geronio, p. 79. Sobre a similitude desta comparação, *vide* réplica de Ottavio sobre o carácter de Florindo, em I, 19, p. 28.

ser transitória, pois que se prevê, findo o período sancionatório, vir a ser celebrada a união dos dois jovens. Parece que Pancrazio procura, com a aplicação desta pena, alcançar o que a educação não conseguiu: o desenvolvimento dos valores positivos e a maturidade do indivíduo, no sentido de ser moralmente digno e socialmente produtivo.

Os dois “prometidos”, conquanto mantenham inicialmente coerência com o comportamento hipócrita até aí revelado, rapidamente alteram a estratégia de defesa e alegam, com factos comprovados, a responsabilidade do mestre Ottavio, aquele “uomo iniquo, indegno, scellerato”²⁶⁵.

Do ponto de vista de Pancrazio (que será secundado por Geronio, na cena 23), e porquanto impedido de exercer qualquer tipo de autoridade parental sobre Ottavio, só resta uma saída: literalmente, a expulsão da sua cidadela familiar (cena 21)²⁶⁶ e, eticamente, o apelo à sua consciência, enquanto cidadão e preceptor, profissional, moral e socialmente implicado na formação do carácter do indivíduo (cena 22).

As intervenções de Trastullo (cenar 22 e 24 e à semelhança de III, 13), cuja fisionomia está longe da do criado astuto dos dois primeiros actos, visam a aceleração narrativa e têm a função de introduzir, neste caso em particular, a figura da justiça pública (“sbirri”, “barghello”), informando simultaneamente do castigo de Ottavio – o exílio (punição concretizada externamente ao núcleo familiar, pelos motivos já aduzidos e que assume uma maior proporção, relativa agora ao Estado ou à Igreja).

Na cena 24, destaca-se Geronio (com 6 réplicas, Pancrazio, 3, Rosaura, 3 e Trastullo, 2), que reequilibra o domínio da cena até aí concedido a Pancrazio e que irá canalizar a atenção para a relação entre as duas irmãs, cujo diálogo é significativamente semeado de repetições e de antíteses (cena 25).

A última cena, que reúne todas as personagens, mantém um lugar cimeiro para o protagonista (num universo de 41 réplicas, a Pancrazio cabem-lhe 18; a Geronio 2; a Florindo, 1; a Lelio, 3; a Eleonora, 2; a Beatrice 10; a Fiammetta, 2 e a Arlecchino, 3), que continua a distribuir equitativamente os seus dotes de justiça. Além de reafirmar o destino comum de Lelio e Eleonora, já pressuposto pela inocência do jovem e pela anuência da rapariga, num rasgo compensatório do bem sobre o mal, encontramos também o par

²⁶⁵Ibidem, III, 21, Pancrazio, p. 84.

²⁶⁶Nesta réplica de Pancrazio, a expressão “Andarete al vostro foro” constitui referência ao foro eclesiástico e, em paralelo, às complexas relações Estado – Igreja na administração da Justiça da República de Veneza e é um dos momentos em que transparece, inequivocamente, a identificação da personagem com uma figura eclesiástica. O outro momento surge em “[...] tirava la paga di confidente [...] della curia” (III, 24), com a menção à “curia patriarcale, che aveva una sua autonomia istituzionale anche nell’amministrazione della giustizia, ivi compresa l’utilizzazione dei «confidenti»”. Cf. Anna Scannapieco, op. cit., pp. 369-370.

composto por Fiammetta e Arlecchino, representantes dos oprimidos, a receberem também eles consolação. A novidade da cena jaz na figura de Beatrice e, tal como em relação a Ottavio, o papel de Pancrazio é nulo: limita-se a observar o curso dos acontecimentos, não interferindo nas decisões alheias. Beatrice opta pela separação, decidindo ir viver em casa de um irmão, não sem antes requerer o dote, em atitude coerente com a sua personalidade (avessa ao conservadorismo autoritário do marido e apegada aos bens materiais) e com as circunstâncias (o filho indigno que irá viver durante quatro anos separado da família).

O desfecho assume-se como um caso exemplar da ideologia que norteia nesta fase a dramaturgia de Goldoni, reflectida nas coordenadas da intriga: a anulação do mal e a regulação do mundo (burguês) pelos princípios e pelos efeitos do bem, numa moralização do mundo e do teatro.

A mudança de paradigma teatral, pretendida por “[...] Riccobini et tous ceux qui, en Italie, de Muratori à Maffei, parlaient de réforme, c’est Goldoni qui l’a réalisée, porté par ce courant qui orientait la comédie non plus vers le rire mais vers le pathétique”²⁶⁷.

A vontade de renovação do teatro e das letras não era apanágio da península itálica. Numa outra península, mais atlântica, um espaço luso empenhava-se em descobrir talentos que intervissem na ruptura dos modelos instituídos.

A segunda metade deste trabalho inaugura-se com a apresentação do estado da arte em Portugal, no que se refere às poéticas literárias dominantes e, designadamente, as que se reportam ao teatro e à tradução de textos dramáticos.

²⁶⁷ Cf. Norbert Jonard, *Mémoires*, op. cit., p. 643, nota 1 da p. 256 e “Goldoni et le drame bourgeois”, in *Revue de littérature comparée*, LII, 1977, p. 536-552.

PARTE II

**A COMÉDIA E A TRADUÇÃO
EM PORTUGAL (SÉCULO XVIII):**

O CASO DE GOLDONI E DE O *PAI DE FAMÍLIA(S)*

1. A Comédia no panorama sócio-cultural português (terceiro quartel de Setecentos)

1.1. Gostos e hábitos teatrais, espaços e públicos

“Num «país de importação», onde ideias, instituições e homens eram importados”¹, onde “recebemos com hum goſto inexplicavel as modas de França, de Italia, de Inglaterra; [...] como o rebanho, que não vay para onde deve hir, ſenaõ para onde o levaõ”² e onde “o único acontecimento verdadeiramente original foi o terramoto de 1755”³, não seria de estranhar que também o teatro reflectisse esta tendência generalizada.

Além das modas oriundas de França, Itália e Inglaterra, a que se refere Pina e Melo, é imperioso que se abordem também os modelos vindos de Espanha, quando se evoca o teatro setecentista português.

De facto, desde o domínio filipino e até boa parte do século XVIII, que na cena teatral portuguesa, sobretudo na comédia, se observava a invasão dos moldes teatrais barrocos castelhanos, em especial com os arquétipos veiculados por Lope de Vega e pelo seu sucedâneo, Calderón de la Barca. Com este, o teatro conhece “novas dimensões, não apenas espectaculares; adquirirá também um reordenamento estrutural onde a *palavra poética*, sem perder a importância do seu contributo, surgia incorporada num sistema dramático bem mais complexo [...] como modelo alternativo ao “classicismo” fundado nos princípios aristotélicos da *imitação* e *verosimilhança*”⁴ de Lope. Calderón terá assim concorrido largamente para a evolução do cânone estético castelhano seiscentista, ao mesmo tempo que manifestará declaradamente ter integrado elementos da ópera italiana, pelos modelos florentinos⁵. E são tendências que oscilam em delicado equilíbrio na produção joco-séria de António José da Silva, “um arlequim

¹ Oliveira Martins, *História de Portugal*, 10ª ed., II, Lisboa, 1879, p. 207, citado por José-Augusto França, *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, 2ª ed., Bertrand, Lisboa, 1977, p. 280.

² Francisco de Pina e de Mello, *Balança Intellectual em que se pezava o merecimento do Verdadeiro Methodo de Estudar*, Officina de Manoel da Silva, Lisboa, 1752, p. 4.

³ José-Augusto França, op. cit., 286.

⁴ José Oliveira Barata, *História do Teatro em Portugal (séc. XVIII)*, António José da Silva, Difel, Lisboa, 1998, p. 197.

⁵ Cf. José Oliveira Barata, op. cit., p. 199.

servidor de dois anos”⁶, para empregar a expressão lapidar com que José Oliveira Barata sintetiza o labor daquele dramaturgo.

A par de ambientes mais privados⁷, como a corte e os paços senhoriais (o reino da nobreza), onde se representavam farsas, entremezes e também comédias, a Igreja, que assinalava datas litúrgicas ou de índole político-religiosa com festividades de grande aparato e ostentação ou as universidades (o domínio dos Jesuítas), que privilegiavam o teatro didáctico (desde as representações de cariz neo-latino, passando por autos, éclogas, comédias, tragicomédias), imperaram na esfera social pública, durante a primeira metade do século XVIII e na esteira da tradição do século anterior, os “pateos das comédias”, “projecções de uma moda importada do país vizinho – os *Corros* ou *Corrales* – [...] sendo difícil estabelecer um perfil sócio-cultural do seu público”⁸, porquanto aos espectáculos, e salvaguardadas as inevitáveis diferenças que o poder de compra conferia, “assistia uma plateia interclassista que, no desejo de ver teatro, congregava desde o popular até nobres arruinados, homens da corte e mesmo eclesiásticos”⁹. Como salienta Graça Almeida Rodrigues¹⁰:

[...] a influência cultural espanhola em Portugal não terminou com a Restauração. Nem isso teria sentido num século em que a preponderância cultural espanhola na Europa é comparável à da Itália para o século anterior. A Espanha dominou espiritualmente o período Barroco como a Itália exerceu a hegemonia cultural sobre o Renascimento. No século XVIII, e até que a abertura para a Europa se faz sentir com o Marquês de Pombal, sobretudo a partir de 1738, o *Siglo de Oro* espanhol teve repercussões profundas na produção literária portuguesa.

Entre nós e embora se fizessem ouvir vozes críticas contra o manancial dramático castelhano, abundante em temas históricos, mitológicos, palacianos, rurais ou urbanos, a verdade é que este parecia surgir como substitutivo do vazio teatral português¹¹, porquanto “para além de se encontrar testado perante o gosto público, o esquema formal pressupunha uma sólida arquitectura teórica que fizera da Espanha seiscentista um pilar dramático europeu de raro brilho”¹².

⁶ *Ibidem*, cap. VI, pp. 185-221.

⁷ Na acepção conferida por José Oliveira Barata, por conveniência metodológica, de “[...] *esfera privada*, porque dela ficava excluído o *público* que, por sua vez, era remetido para os espectáculos das praças ou pátios [...]”, *História do Teatro em Portugal (séc. XVIII)*, António José da Silva, p. 146.

⁸ Maria Alexandra Câmara, *Lisboa: Espaços Teatrais Setecentistas*, Horizonte, Lisboa, 1996, p. 19. Para informação mais pormenorizada, cf. José Oliveira Barata, *op. cit.*, pp. 143-180.

⁹ José Oliveira Barata, *História do Teatro Português*, Universidade Aberta, Lisboa, 1991, p. 212.

¹⁰ In *Literatura e Sociedade na Obra de Frei Lucas de Santa Catarina. (1660-1740)*, INCM, Lisboa, 1983, p. 82, citada por José Oliveira Barata, *História do Teatro Português*, UA, *op. cit.*, p. 211.

¹¹ José Oliveira Barata, *História do Teatro Português*, UA, *op. cit.*, pp. 212-213.

¹² *Ibidem*, p. 213.

Em 1739, dois textos assumem-se como marca visível do aproximar do final do paradigma da poesia barroca: o *Exame crítico de huma Sylva poetica feita à morte da Ser^{ma}. Senhora Infanta D. Francisca* [...], por Diogo Novais Pacheco, pseudónimo de José Xavier Valadares e Sousa¹³ e a publicação do *Discurso Apologético em Defesa do Teatro Espanhol*, pelo Marquês de Valença¹⁴.

Já desde os finais do século XVII que eram perceptíveis indícios esporádicos de reacção aos moldes tradicionais (a tradução da *Arte Poética* de Boileau, em 1697, pelo quarto Conde da Ericeira¹⁵, por exemplo, marca da sua adesão aos valores neoclássicos), os quais, aliados a um conjunto de circunstâncias a isso favoráveis (entre outras, o gosto pela ópera na corte de D. João V, a existência de uma comunidade de artistas italianos residentes em Portugal ou profissionais artísticos que incluíam, nas suas *tournées*, a corte portuguesa), permitem observar uma vontade de mudança de paradigma estético e denunciam permeabilidade a outros modelos, nomeadamente os franceses e italianos, sendo, contudo, necessário esperar, segundo Oliveira Barata¹⁶, “[...] pelo reinado de D. José, para se assistir à definitiva consagração nos palcos portugueses de Metastásio, Goldoni ou Alfieri”.

Ainda que seja também na segunda metade do século que nomes como Molière, Racine ou Corneille se imponham na cena portuguesa, para Jorge de Faria¹⁷, “[...] foi graças a Alexandre de Gusmão que o teatro francês entrou em Portugal. Tendo acompanhado como secretário o Conde da Ribeira, nosso enviado à corte de Luís XIV, em 1714, aí se demorou até 1719, [...] regressando em seguida a Coimbra, onde se doutorou. Deve datar dessa época a sua adaptação do *Georges Dandin ou le mari confondu* de Molière com o título de *O marido confundido*, estreado em Lisboa em 1737 [...]”.

O debate contra os modelos barrocos efectua-se, de forma sistemática, a partir de 1746, surgindo, com a publicação das “Cartas do Barbadinho da Congregação de Itália”, “com as quais Verney pretendia inculcar um *Verdadeiro método de estudar*, [uma]

¹³ Cf. Aníbal Pinto de Castro, *Alguns aspectos da teorização poética no Neoclassicismo português*, Separata da Revista Bracara Augusta, vol. XXVIII, Braga, 1974, p. 6 e Fidelino de Figueiredo, *Historia da Crítica Litteraria em Portugal*, 2ª edição, Livraria Clássica Editora, Lisboa, 1917, pp. 48-50.

¹⁴ José Oliveira Barata, *História do Teatro Português*, UA, op. cit., p. 213 e Fidelino de Figueiredo, op. cit., pp. 50-52.

¹⁵ Teófilo Braga, *História da Literatura Portuguesa. Os Arcades*. INCM, Lisboa, 1984, p. 19.

¹⁶ José Oliveira Barata, *História do Teatro Português*, UA, op. cit., pp. 213-214.

¹⁷ “Um Século de Teatro Francês em Portugal (1737-1837)” in Bulletin d’Histoire du Théâtre Portugais, Institut Français au Portugal, Tome I – N° 1, Lisboa, 1950, p. 63.

crítica desassomburada à poesia barroca, então em pleno processo de degeneração”¹⁸. Segue-se-lhe, em 1748, a publicação da *Arte Poética ou regras da verdadeira poesia em geral e de todas as principaes*, de Cândido Lusitano, na Officina de Francisco Luiz Ameno, impressor da Congregação Cameraria da Santa Igreja de Lisboa, obra normativa inspirada nos preceitos de Muratori¹⁹ e de Luzán²⁰ e que de muito terá servido ao neoclassicismo português, movimento “que viria a institucionalizar-se, por assim dizer oficialmente, alguns anos mais tarde, com a fundação da Arcádia Lusitana”²¹.

O período de que nos ocupamos (1750-1775) abrange, portanto, o declínio da preponderância da teatralidade castelhana, sintetizada na expressão da “comédia de capa e espada”, embora, como viremos a observar, ainda assistamos a manifestações ocasionais, pois, como assinala Oliveira Barata, “[...] apesar do apogeu joanino, o peso da dramaturgia do **Século de Ouro** espanhol não se anula. Esbate-se...”²², em convivência com outros paradigmas estéticos, como o italiano ou o francês.

O “Pateo das Arcas, estrutura *para-arquitectónica* que antecipa o modelo de teatro urbano”²³, transposição da ideia de praça ou de pátio para um espaço exíguo, bem como o (segundo) teatro do Bairro Alto²⁴ (ou Pateo do Conde de Soure ou ainda Casa dos bonecos, que exibia óperas portuguesas de António José da Silva), que floresce depois de 1741, “continuavam a alimentar um público variado (o povo e parte da nobreza²⁵), a quem serviam perfeitamente as mogigangas, as «velhas» comédias novas de capa e espada, entremezes ou o teatro de bonecos (bonifrates)”²⁶.

Marca de inovação face a estes ambientes tradicionais de representação teatral, o Teatro da Trindade, o primeiro teatro público destinado à ópera italiana, inaugurado em 1735 e explorado por Alessandro Paghetti até 1739²⁷, ou iniciativas de músicos italianos que, em casas alugadas para o efeito, davam espectáculos públicos, podem ser encarados como ensaios de promoção pública de um gosto italianizante, até aí

¹⁸ Aníbal Pinto de Castro, op. cit., p. 6.

¹⁹ In *Della perfetta poesia italiana*. Cf. Costa Pimpão, *Um plágio de Francisco Joseph Freire (Cândido Lusitano)*, in *Biblos*, vol. XXIII, tomo I, pp. 203-209, citado por Aníbal Pinto de Castro, op. cit., p. 7.

²⁰ *Arte Poética* de Luzán, como afirmou Salgado Júnior in *Verdadeiro método de estudar*, Sá da Costa, vol. IV, Lisboa, 1950, p. 150 (nota), cit. Aníbal Pinto de Castro, op. cit., p. 7.

²¹ *Ibidem*, p. 5.

²² José Oliveira Barata, *História do Teatro Português*, UA, op. cit., p. 213.

²³ Maria Alexandra Câmara, op. cit., pp. 36-37.

²⁴ *Ibidem*, pp. 52 e 74-75.

²⁵ Cf. Maria Alexandra Câmara, op. cit., p. 52.

²⁶ José Oliveira Barata, *História do Teatro Português*, UA, op. cit., p. 214.

²⁷ Cf. Maria Alexandra Câmara, op. cit., p. 52.

circunscrito a esferas privadas. Nesta linha de continuidade, vamos encontrar, após “o único acontecimento verdadeiramente original”, o Teatro da Rua dos Condes, (re)construído por volta de 1756, espaço utilizado por companhias líricas italianas e frequentado também pela família Real, que se constituía como o teatro de óperas e comédias italianas²⁸. O esforço por integrar as produções operáticas na esfera pública consubstancia-se, no final do século, com a inauguração, em 1793, do Teatro de S. Carlos, projecto que se ficou a dever, incluindo o seu financiamento, à *Sociedade para a Subsistência dos Theatros Públicos da Corte*, órgão institucional que funciona efemeramente entre 1771 e 1774²⁹, formado pela burguesia em ascensão e que via, na edificação de uma réplica pública de um teatro de corte, o símbolo da sua própria afirmação e poder³⁰. A lista das personalidades contribuintes para a obra de S. Carlos coincide com a relação dos accionistas (à excepção de dois nomes) previstos para o primeiro banco português (1797), as principais figuras do desenvolvimento industrial e comercial pombalino e mariano³¹.

À esfera pública do terceiro quartel de Setecentos pertenciam também os teatros do Bairro Alto, do Salitre e da Graça³², em cujo repertório habitual se incluíam traduções e adaptações de dramas metastasianos e de comédias de Goldoni. Estas produções, alvo de representação e/ou de publicação e normalmente referidas como teatro de cordel, designam “um acervo de composições teatrais classificadas em ópera nova, ópera drama, ópera joco-séria”³³, textos originais ou adaptados.

Erigido sobre as ruínas do Palácio do Conde de Soure, o Teatro do Bairro Alto, que conhece várias reformas e empresários e cuja actividade está documentada até 1772, apresenta um repertório diversificado, desde a sua reconstrução, em 1761: óperas de Metastásio, teatro lírico italiano, comédias e bailados. Durante a temporada de 1765 e 66, 135 espectáculos aí foram representados em simultâneo por uma companhia italiana e portuguesa. O Teatro do Salitre (aberto desde 1782) é o teatro da comédia nacional, preenchendo o lugar do Teatro do Bairro Alto e oferece teatro declamado, em concorrência com companhias de acrobatas e outras atracções. Referência ainda ao

²⁸ Ibidem, pp. 76 e 78.

²⁹ Ibidem, pp. 54 e 78-79.

³⁰ Ibidem, p. 55 e Ana Cristina Araújo, *A Cultura das Luzes em Portugal*, Livros Horizonte, Lisboa, 2003, p. 96.

³¹ Nuno Luís Madureira, *Lisboa, Luxo e Distinção, 1750-1830*, Editorial Fragmentos, Lisboa, 1990, p. 81.

³² Cf. Maria Alexandra Câmara, op. cit., “Os Teatros Públicos”, pp. 73-80 e José Oliveira Barata, *História do Teatro em Portugal*, op. cit., “Os espaços teatrais da Lisboa setecentista ...”, pp. 145-181.

³³ Cf. Maria Alexandra Câmara, op. cit., p. 73.

Teatro da Graça, espaço que seria de reduzidas dimensões e que teria funcionado, com interrupções, entre 1767 e 1781.

Ainda que seja difícil saber com exactidão a forma como se distribuíam, na época, os diferentes estratos sociais pelos diversos espectáculos lisboetas, Maria Alexandra Câmara refere que as fontes consultadas fazem quase sempre menção ao público aristocrático da ópera e que tal facto não exclui a possibilidade de pelo meio se encontrarem igualmente membros da burguesia, sob a designação de povo. Os espaços teatrais lisboetas da segunda metade do século revelam uma clientela de perfil e gosto mais delimitado, onde a burguesia marca gradativamente uma presença mais visível, “visitando o mesmo espaço pisado pelo rei”, ao mesmo tempo que procura “gravitar na órbita do poder e aspirar ao confronto com a aristocracia”³⁴. É esta nova classe (do poder) que toma a seu cargo a gestão financeira da ópera italiana e que, mais tarde, fundará um teatro de ópera não régio.

Apesar das resistências ao estabelecimento rigoroso de uma fronteira entre espaço público e privado, podem inserir-se na esfera privada da segunda metade do século XVIII os teatros régios³⁵, dos quais se destacam a Ópera do Tejo, o da Ajuda, o de Queluz e o de Salvaterra. O primeiro, símbolo de poder e instrumento político, teve vida fugaz: inaugurado em Maio de 1755, com uma peça de Metastásio, é destruído em Novembro desse mesmo ano pelo terramoto que arrasou Lisboa. Na sua construção “à italiana”, intervieram nomes famosos como Giovanni Bibiena e João Ludovice, contava com uma plateia com capacidade para seiscentos espectadores, cuja marcação de lugares reflectia a selecção social e foi o primeiro grande Teatro edificado em Portugal com individualidade própria, resultado já não de tentativas de adaptação ou improvisação de salas. Ao espectáculo da ópera, entendida enquanto instrumento do poder absoluto, ligam-se os Teatros da Ajuda e de Queluz, ambos caracterizados por serem estruturas improvisadas, sem a adequação arquitectónica exigida por este tipo de representação. O Teatro de Salvaterra, também ele projectado por Bibiena, foi inaugurado em 1753, (também) com uma ópera de Metastásio. Este Teatro assume particular relevância após a catástrofe de 1755 e termina a sua actividade como teatro de ópera com a abertura do Teatro de S. Carlos.

³⁴ *Ibidem*, p. 79.

³⁵ Cf. Maria Alexandra Câmara, *op. cit.*, “Os Teatros Régios...”, pp. 59-72 e José Oliveira Barata, *História do Teatro em Portugal*, *op. cit.*, “Os espaços teatrais da Lisboa setecentista ...”, pp. 145-181.

Tomando de empréstimo as palavras de Oliveira Barata³⁶, “a introdução e evolução da ópera no nosso país terá que se considerar como **alternativa possível** que, se por um lado «padronizava» pelo diapasão europeu o gosto da nossa aristocracia, por outro – ainda que em formas menos canónicas – preencha o vazio do **repertório nacional saturado e falho de originalidade**”. É de Itália que se importa quase tudo, no que respeita ao espectáculo operático: actores, bailarinos, arquitectos, coreógrafos, cenógrafos, materiais para construção de cena, guarda-roupa e adornos dos artistas; a coroar a enumeração, os grandes nomes de Metastásio e Goldoni, os autores mais representados nos teatros portugueses³⁷.

Ao mesmo tempo que “o teatro italiano entrava progressivamente na corte portuguesa, trazendo consigo um novo sentido de espectáculo, através de novas propostas textuais e cénicas preanunciadoras do profissionalismo”³⁸, o teatro francês “domina, entre todos os estrangeiros, a segunda metade do século XVIII”³⁹.

Apesar do sucesso alcançado pelo teatro francês no Portugal setecentista, o teatro italiano gozou de uma audiência mais diversificada. Atentemos nas palavras de Costa Miranda⁴⁰:

“O teatro italiano contava com dois autores de grande nomeada, amados pelo público português: Metastásio e Goldoni. Abriam-se-lhe, por mercê do valor de ambos, os teatros dos fidalgos e dos burgueses e, sobretudo pelo prestígio do primeiro, os teatros reais ou as salas dos palácios reais [...]. Do pouco que conheço dos folhetos, libretos, e notícias sobre a vida teatral da época, [...] parece que não registaria ter sido conferida ao teatro francês, em meios aristocráticos, o mesmo acolhimento, a mesma hospitalidade que ao teatro italiano. [...] Apesar de tudo, com ou sem a protecção dos poderosos, tendo de lutar contra os ecos de um teatro espanhol de características populares, ainda muito lembrado; defrontando um teatro italiano, musicado ou não, mas sedutor aos olhos e aos ouvidos ou pelas situações, o teatro francês ia-se impondo.

A comédia *Os Censores do Theatro*, de Manuel de Figueiredo, é bom campo para se observar todo esse levedar de situações. Fidalgos, cortesãos, petulantes e exibicionistas, amavam a ópera italiana, magnificente e sedutora; gente do povo recordava o teatro espanhol [...], ou amava a comédia italiana, dotada de situações picarescas. Para o teatro francês, mais equilibrado, cerebral, votado à crítica, ficavam as gentes de cultura.”

³⁶ *História do Teatro Português*, UA, op. cit., pp. 216-217.

³⁷ Cf. Oliveira Barata, *História do Teatro Português*, UA, op. cit., p. 218 e Maria Alexandra Câmara, op. cit., p. 55.

³⁸ Oliveira Barata, *História do Teatro Português*, UA, op. cit., p. 220.

³⁹ Jorge de Faria, op. cit., p. 65.

⁴⁰ “Notas para um estudo sobre o teatro de Molière em Portugal (s. XVIII)” in *Separata do Boletim Internacional de Bibliografia Luso-Brasileira*, vol. XIV, Nº 2, FCG, Lisboa, 1973, pp. 20-21.

A posição cimeira que o teatro de Goldoni atinge em Portugal conta, como veremos, com aliados fortíssimos, tanto ao nível do aparelho ideológico-político como em termos de elite cultural e literária.

1.2. O papel das instituições e a comédia

1.2.1.A Censura, a Arcádia Lusitana e as comédias de Goldoni

O terceiro quartel setecentista português é dominado política, social e culturalmente pela figura do Marquês de Pombal. É sob a alçada do ministro de D. José que teremos de entender a criação ou a extinção de instituições, baseadas na ideia de “serem úteis ao Estado”. As reformas empreendidas por Sebastião José de Carvalho e Melo radicam na ideia de fortalecimento do Estado, que se pretende progressista e iluminado, face a ideias que grassavam, veiculadas por dois inimigos – a “nobreza tradicionalista [...] e a Companhia de Jesus”⁴¹ – e que se constituíam como potenciais entraves às iniciativas que agora se impunham concretizar⁴². Marquês de Pombal descreve-nos o estado do País, numa visão semelhante à radiografia que D. Luís da Cunha nos deixou no seu *Testamento Político*⁴³:

“Encontrei uma monarquia esgotada de cabedais e enfraquecida por mútuas revoluções; perturbada por algumas seitas ocultas e empobrecida pelas suas próprias riquezas. Um povo sujeito à mais grosseira superstição, uma nação cujos costumes eram muito semelhantes aos dos bárbaros e um estado governado por usos quase asiáticos, não tendo de europeu mais que o nome, da monarquia a forma, e da potência a sombra”⁴⁴.

Acção fundamental e pioneira da sua governação, reflectindo a defesa da proeminência do poder real sobre o poder eclesiástico, é a instrumentalização da própria Inquisição em “tribunal político”⁴⁵. Assiste-se à politização da esfera pública e, conseqüentemente, das instituições que se relacionam com os bens culturais. Dir-se-ia,

⁴¹ José-Augusto França, *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, 2ª ed, Livraria Bertrand, Lisboa, 1977, p. 228.

⁴² Cf. Francisco Ribeiro da Silva, “Pombal, as Luzes e os diversos grupos sociais” in *Absolutismo esclarecido e intervenção popular*, INCM, Lisboa, 1990, pp. 17-25 e Luís A. de Oliveira Ramos, “Projeções do reformismo pombalino” e “A Inquisição pombalina”, *Sob o signo das «Luzes»*, INCM, Lisboa, 1988, pp. 11-31 e 41-52.

⁴³ Cf. Francisco Ribeiro da Silva, op. cit., pp. 13-14.

⁴⁴ Transcrição de Simão José da Luz Soriano, *História do Reinado de El-Rei D. José e da Administração do Marquez de Pombal*, 1º t., Lisboa, 1867, p. 215, citada por Francisco Ribeiro da Silva, op. cit., p. 15.

⁴⁵ José-Augusto França, op. cit., pp. 228-229.

segundo Ana Cristina Araújo⁴⁶, que o Estado, sob os auspícios do “feliz progresso da razão e das artes” – a expressão é de Frei Manuel do Cenáculo – se encarregava de instruir e de civilizar a nação.

Não serão, neste sentido, de estranhar as reformas propugnadas durante o consulado pombalino, no que se refere ao campo da cultura e, em particular, no que respeita ao plano da educação, enquanto sistema. “ Não se tratava apenas de controlar, funcionalmente a escola, mas de infundir, por meio de um projecto coerente de educação nacional, a ideia de que a instrução era inseparável do bem comum e da felicidade pública”, como afirma Ana Cristina Araújo⁴⁷, que advoga não andar alheia a esta nova concepção de indivíduo e de felicidade pública a adopção do princípio formulado por Locke, de que «todos os homens nascem livres e iguais», reafirmado depois por Luís António Verney⁴⁸. Extinto o ensino jesuítico, disseminado por todo o país e demasiado vinculado à escolástica, e expulsa a Companhia de Jesus, é criada, no mesmo ano de 1759, a Directoria Geral dos Estudos, com a missão de planificar e fundar aquilo que virão a ser as escolas públicas de “estudos menores”, tarefa continuada, após 1771, pela Real Mesa Censória, organismo centralizador da política cultural do Estado, a quem igualmente compete a tutela do Colégio dos Nobres, em funcionamento desde 1766, bem como a supervisão da Universidade, em matéria de critérios de impressão. A reforma do ensino superior concretizar-se-á em 1772⁴⁹.

“Enfim, a obra reformadora levada a cabo pelo ministro de D. José I fez da escola o fulcro da unidade moral da nação e da censura o bastião de defesa da ideologia de Estado”⁵⁰.

A *praxis* disciplinadora da Real Mesa Censória no processo de condicionamento da cultura, ao promover determinadas obras, isto é, aprovando umas e censurando outras, em nome da ortodoxia político-religiosa defendida pelo poder, confirma as opções impostas pelo aparelho de Estado e desenvolve, no campo da literatura, uma actividade que, ainda que radicada em motivos diversos, se poderá equiparar àquela a que a Arcádia Lusitana se propusera: “inutilia truncat”⁵¹, preceito particularmente

⁴⁶ Op. cit., p. 53.

⁴⁷ Ibidem, p. 54.

⁴⁸ Ibidem, p. 53.

⁴⁹ Cf. Ana Cristina Araújo, op. cit., pp. 54 e 106.

⁵⁰ Ibidem, p. 68.

⁵¹ Cf. “Estatutos da Arcádia Lusitana” in *Obras Completas de Correia Garção*, texto fixado, prefaciado e anotado por António José Saraiva, Vol. II, Sá da Costa, 2ª ed., 1982, pp. 231-247, reproduzidos de Teófilo Braga, *A Arcádia Lusitana*, pp. 189-205.

significativo quando aplicado à restauração do teatro e à função educativa que o espectáculo teatral deveria desempenhar.

Veremos que, no respeitante aos gostos teatrais, os pareceres da Real Mesa Censória denotarão convergências com os pontos de vista defendidos pela Arcádia, instituição que inicialmente parece contar com a aprovação mecénática do Marquês de Pombal⁵².

Data de 24 de Outubro de 1768 uma sentença da Real Mesa Censória (ano da sua própria institucionalização, pela carta de lei de 5 de Abril⁵³), à ópera *O mais heroico vallor*, que Francisco Xavier Freire pretendia imprimir, na qual, para além de referir que a mencionada obra está escrita “[...] em huma ortografia tão errada, como he V. g. escrever *iterno, estimolas, deceplina, sounho, tromento, vallor, resuloçaõ, detreminar*” se dizia que tal ópera se poderia caracterizar, igualmente, por “[...] seguir hum estilo e hum gosto inteiramente à Hespanhola, e que já hoje não serve se não de excitar o enjoo e displicencia dos sabios[...]”, finalizando que lhe fosse recusada a requerida aprovação⁵⁴. Esta apreciação censória coincide com os princípios enunciados pelos árcades, quanto à reforma e dignificação da arte teatral, o que, só por si, é revelador da posição de duas instituições que intervieram na formação do campo literário e dos seus centros canónicos.

A tentativa disciplinadora dos censores oficiais irá exercer-se também ao nível da definição dos (sub-)géneros dramáticos, que se esforçarão no sentido de conter a avalanche de nomes por que eram classificadas. Face aos originais apresentados para aprovação, que iam desde o auto, entremez, farsa, loa, comédia, passando pelo drama, drama jocoso, pequeno drama, ópera, divertimento musical, serenata, até à tragédia, as considerações censórias “reduzem e insistem, sobretudo, em quatro designações, codificadas, típicas: *entremez, comédia, tragédia, ópera*, reflectindo quer uma sua formação literária (*comédia, tragédia*) quer o acolhimento de algo consagrado pela

⁵² Segundo Joaquim Veríssimo Serrão, a Arcádia parece ter obtido apoio oficial, haja em vista alguns elementos, como a exaltação pelos árcades da glória do soberano que escapara a uma tentativa de regicídio ou a presença, numa das sessões, do próprio Sebastião José. Sintomático parece ter sido o contributo do Marquês, em forma de animosidade, para a cessação da actividade da Academia. Cf. Joaquim Veríssimo Serrão, *História de Portugal, 1750-1807, O Despotismo Iluminado*, vol. VI, Verbo, Lisboa, 1982, p. 279.

⁵³ Cf. texto integral da «Ley para o estabelecimento da Real Meza Censoria» in «Ministerio do Reino. Meza da Comissão Geral do Exame e Censura dos Livros. 1768 a 1779. Livro nº 326», Arquivo Nacional da Torre do Tombo, citado em José da Costa Miranda, “Metastásio e a Real Mesa Censória”, in *Estudos Luso-Italianos: poesia épico-cavaleiresca e teatro setecentista*, ICALP, Lisboa, 1990, p. 220, nota 1.

⁵⁴ Cf. José da Costa Miranda, “Acerca do teatro espanhol em Portugal (séc. XVIII): alguns apontamentos críticos da Mesa Censória”, Separata da Revista *Bracara Augusta*, 32, Braga, 1978, p. 10; A.N.T.T., Fundo da R.M.C., “Censuras”, nº 128, 1768.

tradição (*entremez*), ou o acolhimento dispensado a algo de muito inovador no espectáculo teatral (*ópera*)”⁵⁵. Não raro uma mesma designação se mostrava imprecisa ou equívoca, já que sob a mesma nomenclatura se “abrangiam obras muito diferentes, na sua essência, na sua estrutura, no seu estilo e nas finalidades que tinham em vista”⁵⁶. O caso da comédia é significativo: adopta assuntos até então reservados à tragédia, como é o caso do tema da Inês de Castro, o que origina “um curioso fenómeno de hibridismo literário”⁵⁷. Aduz ainda Aníbal Pinto de Castro: “E nem a coexistência de ambas as designações no respectivo frontispício trazia preocupações de qualquer ordem, como pode ver-se no nº 9347 – *Comédia nova intitulada os Persianos refugiados entre povos desconhecidos: Tragédia de Mr. de Voltaire*”⁵⁸.

Comédia era palavra usada para classificar também traduções mais ou menos fidedignas ao texto original ou adaptações do texto “ao gosto português”, fundadas numa “prática com longa tradição entre nós, segundo a qual traduzir um texto dramático era necessariamente adaptá-lo – critério contestável, que só no século XX acabou por ser revisto”⁵⁹. Neste contexto se incluem os libretos de óperas italianas, tendo dado a “obra de Metastásio [...] lugar a um sem número de «comédias», «comédias novas» e «comédias famosas»”⁶⁰. Às vezes a comédia era confundida com o *entremez*, sem que se percebesse muito claramente a fronteira entre uma e outra espécie de obras. Daí que as comédias de Molière, entre as quais *Sganarelle*, *Les Précieuses Ridicules* ou *Le mariage forcé*, apareçam em versão portuguesa sob a designação de *entremezes*⁶¹.

Os domínios do *entremez* ou da comédia, géneros fortemente enraizados no gosto das camadas populares, exploram com “extraordinária sagacidade cómica, os múltiplos flagrantes da vida real, já na intenção renovada de *castigare ridendo mores*, já na busca de um cómico fácil e de efeitos seguros”⁶². Marcas desse teatro seriam a “simplicidade de intrigas e de conflitos, situações um tanto repetitivas, alguns traços

⁵⁵ Cf. Costa Miranda, “Mais alguns apontamentos sobre Goldoni em Portugal”, *Estudos Luso-Italianos*, op. cit., pp. 333-334.

⁵⁶ Aníbal Pinto de Castro, “Breves reflexões sobre o Teatro em Portugal nos séculos XVII a XVIII”, in *Separata do Catálogo da Coleção de Miscelâneas da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra*, vol. VII, Coimbra, 1974, p. 7.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 7.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 8.

⁵⁹ Cristina Almeida Ribeiro, “Molière” in *Biblos Enciclopédia*, vol. 3, Editorial Verbo, Lisboa/S. Paulo, 1999, p. 867.

⁶⁰ Aníbal Pinto de Castro, “Breves reflexões sobre o Teatro em Portugal nos séculos XVII a XVIII”, op. cit., p. 9.

⁶¹ Cf. Aníbal Pinto de Castro, “Breves reflexões sobre o Teatro em Portugal nos séculos XVII a XVIII”, op. cit., p. 9.

⁶² *Ibidem*, p. 28.

fortes nos desenhos das personagens e a procura, no horizonte de um quotidiano genuinamente nacional, de exemplares noções de bom senso e de um honesto viver das classes médias, ou da fidalguia empobrecida”, atacando-se o “insólito, nos nomes e nas idades, nas atitudes e nos vícios, nas modas e no comportamento”⁶³. Como Costa Miranda⁶⁴ enfatiza, é um teatro que se avizinharia “[...] das tendências moralizadoras da comédia burguesa: o que serviria a explicar, até, a tolerância com que, afinal, a Mesa Censória o suporta [...]. Teatro que se aproximaria, em feitura dramática e em intenções moralizadoras, da comédia burguesa, tal como Goldoni a renovou [...]”.

Movendo-se entre a tradição, ela própria imbuída de traços aculturados de um teatro seiscentista espanhol e de resíduos vicentinos, e a partilha de algumas correntes europeias coevas, não será exagero afirmar que a comédia em Portugal vivia tributária das importações, o mesmo é dizer, das traduções que, segundo modelos da época, seriam transformadas em adaptações acomodadas ao “gosto portuguez”, pois que, conforme o garante Manuel de Figueiredo, “[...] nós cá mettemos Graciosos em tudo. [...] Que isto he o que quer dizer traduzillas no gosto do Theatro Portuguez”⁶⁵. Segundo este eminente árcade, que reclamava, tal como Goldoni o fizera para a sua terra, a reforma do teatro português, “o comico chamado nosso é sustentado pelos costumes do seculo e pelo gosto portuguez”⁶⁶, acrescentando que “pulhas, chufas, equívocos, graçólas, chocarrices, o romanesco e o mágico, etc. forão sempre o gosto da plebe de todas as Nações”⁶⁷. Manuel de Figueiredo demarca-se deste gosto e situar-se-á no campo da “gente de bem, e erudita”⁶⁸, denunciando em simultâneo aqueles que contribuem para o empobrecimento cultural de Portugal, procurando apenas o enriquecimento material:

“[...] mercenarios os Poetas, mercenarios os Comicos [...] fitão os olhos no Povo, ou no público: espreitão-lhe as risadas [...] nas Comedias deleitão a gente civil com chocarrices da infima plebe; caracteres falsos, desfigurados õs ridiculos, [...] nenhuma verisemelhança ainda no que faz effeito; em fim correm atrás do primeiro riso, que he o que tem o maior número de

⁶³ Costa Miranda, “Mais alguns apontamentos sobre Goldoni em Portugal”, *Estudos Luso-Italianos*, op. cit., p. 334.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 335.

⁶⁵ Viajante de *Os Censores do Theatro* (1776), in *Theatro de Manoel de Figueiredo*, Tomo VI, Imprensa Régia, Lisboa, 1804, p. 56. Cf. também a admiração do Ginja, personagem da mesma peça que frequentava as comédias da Rua das Arcas e os presépios e óperas de bonecos da Mouraria e do Bairro Alto: “Não tem Graciosos, e he Comedia? Nunca tal vi.”, op. cit., p. 44.

⁶⁶ Manuel de Figueiredo, Discurso Introdutório à tragédia *Andromaca*, in *Theatro de Manuel de Figueiredo*, Tomo X, 1805, p. 344.

⁶⁷ *Ibidem*, pp. 347-348.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 348.

Espectadores; e eis-aqui porque não ha uma comedia boa”⁶⁹.

Goldoni não escapa ao juízo crítico de Manuel de Figueiredo, no percurso traçado ao longo da sua carreira, por, segundo este árcade, se ter situado primeiro junto do pólo comercial, no sentido de granjear aceitação por parte do público, ainda que Goldoni esclareça que “les profits de la Comédie sont très médiocres, en Italie, pour l’Auteur”⁷⁰, para, pouco a pouco, se ir aproximando do pólo literário, impondo a sua estética e anunciando a mudança de paradigma. Para Manuel de Figueiredo, que também lança farpas a Molière, apenas parece ser importante o pólo literário e, talvez por esta posição, o seu teatro não tenha recebido grande acolhimento dos seus contemporâneos (não escreve para o presente, só será compreendido no futuro):

Eis-aqui a autoridade, que tem o público ainda para Poetas que, como Goldoni, sacrificarão toda a sua vida, os seus talentos á decisão daquelle ignorantão, daquelle chamado do público Juiz severo [...].

Desculpa-me, famoso, e célebre Goldoni, ainda agora sei que es da massa dos Aristophanes, dos Menandros, e dos Molieres, e que farias melhores Poemas do que elles se te não estorvára o mesmo impulso, e o mesmo fantasma, que os impedio de escrever como sabião. Foste desgraçadamente como os grandes officiaes, que trabalham para freguezes, ou de nenhum, ou de pessimo gosto. [...]

De que servio a Moliere ser bufão, ao famoso Goldoni fazer Comedias más? Se elles tivessem melhorado os costumes, ou o gosto da sua Nação, não os imitaria eu? [...] Analizem lá os costumes dos Italianos, e dos Francezes antes que Moliere, e Goldoni compuzessem, comparem-nos com os de hoje, e digão-me a diferença. [...]

Os Espectadores davão-lhe de comer, e á sua Tropa [...]⁷¹

Perante este cenário, Manuel de Figueiredo pugna pela existência de dramaturgos nacionais⁷², de figuras que sejam capazes de, pelo seu trabalho criativo, imporem outros modelos, mais adequados à língua, à arte e à sociedade portuguesas,

“para influirem no público mais falto de luzes com o seu voto respeitavel; a fim de que valendo a esta pobre Companhia [...] exaltem ainda mais o credito, e a reputação, em que hoje se acha a Nação Portugueza, fazendo lugar na capital destes Reinos, entre os Metastasio, os Zeno, os Goldoni, Guevaras, Zamoras, Canhizares; aos Corneilles, Racines, Voltaires, Molieres, Quinaults, e Regnards [...]⁷³

⁶⁹ Ibidem, p. 348.

⁷⁰ In *Mémoires*, op. cit., p. 112.

⁷¹ Manuel de Figueiredo, Discurso Introdutório à tragédia *Catão* de Mr. Addison, in *Theatro de Manoel de Figueiredo*, Tomo VIII, pp. 214-215, 218 e 224.

⁷² Cf. Manuel de Figueiredo, “Dedicatória ao Conde de Oeyras”, in *Theatro de Manoel de Figueiredo*, Tomo I, 1804: “O Theatro, que em toda a parte he o modêlo da lingua, será a Escola do Barbarismo, em quanto não houver Dramaticos Nacionaes.”

⁷³ Abbate de *Os Censores do Theatro* (1776), in *Theatro de Manoel de Figueiredo*, Tomo VI, Impressão Régia, Lisboa, 1804, p. 64.

Francisco José Freire, na tradução que faz da *Arte Poética*⁷⁴ de Horácio, partilha da opinião de que o teatro cómico português carece de mudança, que o gosto e os costumes do público precisam de ser burilados, afirmando que deve ser privilegiado na comédia o tópico clássico da utilidade cívica sobre o divertimento; fornece exemplos de conduta que, a serem seguidos, pela via dos modelos horacianos (que prefere aos aristotélicos⁷⁵) ou pelo teatro de Molière ou de Goldoni⁷⁶, “imitadores dos Antigos”, permitiriam a construção de um “teatro nacional”, no sentido da criação de uma identidade própria, onde despertassem valores que rivalizassem com as outras Nações:

“O nosso gosto a respeito do teatro comico he tão depravado, que simplesmente por uns versos harmoniosos e por umas graciosidades affectadas (excelências da Comedia Espanhola) trocam aqueles vivos retratos de diversos caracteres, que os de bom gosto louvam nas comédias de Molière, de Goldoni [...] e outros imitadores dos Antigos.

Bem desejamos, que entre nós desperte um engenho feliz, que os imite, para nos incorporarmos nesta parte com as Nações cultas, e tirarmos da comedia aquellas utilidades, de que ella he capaz, castigando os maos costumes, com os pôr em ridiculo na presença do povo em publico teatro”⁷⁷.

Reflexos de gosto elitista marcado pela admiração da cultura francesa, as propostas teatrais concebidas pelos árcades, sintetizadas sobretudo pela figura de Manuel de Figueiredo, não chegaram a atingir o agrado do grande público.

Os fundamentos desta circunstância podem relacionar-se com o facto de as condições do terreno não serem ainda favoráveis à efectiva implementação do novo paradigma defendido pelos árcades, como sugere Aníbal Pinto de Castro⁷⁸, ao afirmar que a vida da Arcádia Lusitana, de curta e acidentada duração, não permitiu aos seus membros “papel importante nem muito decisivo na fixação de um cânone que regulasse a criação poética, então mais do que nunca dependente da fiel observância das regras”. É só em consequência da reforma dos estudos menores, ordenada pelo Marquês de Pombal, que esse conjunto normativo aparecerá, completo e capaz de abranger os vários

⁷⁴ *Arte Poética de Q. Horacio Flacco*, traduzida, e illustrada em Portuguez por Candido Lusitano, Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, Lisboa, 1758.

⁷⁵ Cf. Aníbal Pinto de Castro, op. cit., pp. 7-8. As palavras deste investigador reportam-se à posição assumida por Francisco José Freire em *Arte Poetica, ou regras da verdadeira poesia em geral e de todas as principaes*, editada em 1748 por Francisco Luiz Ameno.

⁷⁶ A atitude de Cândido Lusitano acerca do “famoso Goldoni cómico italiano” nem sempre é coerente: no excerto seleccionado parece enaltecê-lo; noutras passagens, parece desconfiar do autor. Cf. Giuseppe Carlo Rossi, “A influência italiana no teatro português do século XVIII, 1946, publicado in *A evolução e o espírito do teatro em Portugal*, 2º ciclo (1ª série) de conferências promovido pelo Século, Lisboa, 1947, p. 322; José da Costa Miranda, «Alguns documentos da Torre do Tombo» em “O teatro de Goldoni em Portugal (século XVIII). Teatro declamado.” in *Estudos Luso-Italianos: poesia épico-cavaleiresca e teatro setecentista*, op. cit., p. 267.

⁷⁷ *Arte Poética de Q. Horacio Flacco*, op. cit., pp. 142-143.

⁷⁸ *Alguns aspectos da teorização poética no Neoclassicismo português*, op. cit., p. 9.

níveis da cultura literária portuguesa, devido à necessidade de adopção “de obras adequadas ao ensino da Poética, segundo as novas orientações pedagógicas e de acordo com o ideal estético que lhes correspondia”.

Terá sido “um tempo de desencontros, sulcado de cosmopolitismo, mas mergulhado no mau gosto público”, como acentua José da Costa Miranda⁷⁹. E esta situação era tanto sentida por alguns nacionais como notória para quem nos visitou⁸⁰. As palavras de Aragão Morato⁸¹ são significativas:

Custão a arrancar, como já disse, ao espirito publico habitos inveterados! O Theatro Portuguez caminhou então por muito tempo sem direcção alguma, e com inteira incerteza. Comedias castelhanas ou feitas segundo o gosto Castelhana; Dramas Francezes e Italianos de Voltaire, Moliere, Metastasio, e Goldoni, accomodados com melhores intenções do que feliz effeito ao chamado *gosto do publico Portuguez* inundarão simultaneamente o nosso Theatro”.

E são como que eco da voz de Manuel de Figueiredo, no Prólogo da sua obra: “O *Balandrão* dos Dramas dos Bonecos [...]; as *Mascaras* do Theatro Italiano, que gosto, que resabios, e que vicios não deixarão no commum da Nação!”⁸². É neste contexto que se insere a dúvida maior do autor: “Hei de eu então escrever para o Povo, ou para a gente bem creada; para discretos, ou para tontos; [...] para ignorantes, ou para sabios?”⁸³, uma vez conhecidos os seus objectivos no campo teatral:

“dar um Theatro correcto na Moral, e na Scena, verisimil, e decente [...] em que o util se prefere a tudo o mais [...]. Dar um Theatro á minha Nação, filho dos seus costumes, [...] sem que preocupações vulgares me arrastem com tudo a ridicularizar a virtude para fazer rir o vício [...]. Eu quero escrever Dramas uteis, e verisimeis. Onde está o Poeta, que hei de imitar, onde os originaes, que hei de seguir? [...] Folheio, revolveo, leio, estudo em todos os Theatros, e vejo-os copiando-se huns aos outros, e he o melhor que nelles vejo.”⁸⁴

Sublinhando que a comédia “he tanto a imagem da vida commua”, Manuel de Figueiredo confessa ter tido dificuldades em encontrar assunto nacional para produzir os

⁷⁹ “Notas para um estudo sobre o teatro de Molière em Portugal (s. XVIII)”, op. cit., p. 21.

⁸⁰ Reportamo-nos aos testemunhos de Chevalier des Courtils, Dumouriez, Gorani, Barrault in Laureano Carreira, *O Teatro e a Censura em Portugal na Segunda Metade do Século XVIII*, IV Parte, INCM, Lisboa, 1988, pp. 377-390. Também às descrições do Duque de Chatelet in José da Costa Miranda, “Notas para um estudo sobre o teatro de Molière em Portugal (s. XVIII)”, op. cit., p. 22. Ainda que alguns comentários devam ser utilizados com precaução (como é o caso de Dumouriez), segundo Piedade Santos et alii, *Lisboa Setecentista Vista por Estrangeiros*, Horizonte, Lisboa, 1992, p. 13, há uma visão comum, quando se referem ao teatro: é a de que se traduz mais do que se escreve e em cujo resultado é evidente o predomínio do burlesco e da farsa, mais ou menos como as “pantalonadas italianas”, onde abundam Graciosos.

⁸¹ *In Memoria sobre o Theatro Portuguez*, publicada pela Academia Real das Sciencias de Lisboa, em *Historia e Memorias da Academia Real das Sciencias de Lisboa*, Tomo V, 1817, p. 76, citado por Costa Miranda, “Notas para um estudo sobre o teatro de Molière em Portugal (s. XVIII)”, op. cit., pp. 21-22.

⁸² Cf. Manuel de Figueiredo, Prologo, in *Theatro de Manoel de Figueiredo*, Tomo I, 1804, p. I.

⁸³ *Ibidem*, p. VIII.

⁸⁴ *Ibidem*, pp. I, III e V.

caracteres, que advoga deverem ser originários da Natureza, pois “nem casamentos ach[a] para acabar as Comédias!” e, em jeito de conclusão, afirma que as comédias que compôs são “mais que imitações retratos, e os mais fiéis das acções, que passam entre pessoas decentes”, “Dramas com o fim do util”, “com os poucos materiaes que deixa o ridículo de um seculo polido”⁸⁵.

Percebem-se nestes excertos do autor da comédia *Os Pais de Familias*⁸⁶ elementos de uma poética onde o teatro e o mundo, em constante dialéctica, se assumem como alicerces fundamentais. A poética de um autor que, anos antes, havia composto e reformulado uma comédia intitulada *Il Padre di Famiglia*. Como não ressentir em Manuel de Figueiredo traços da dramaturgia de Goldoni?

Sabemos que Figueiredo apreciava o trabalho do “famoso e célebre” Goldoni, que o colocava no mesmo plano de consagração de Aristófanes ou de Molière.

Sabemos também que o nosso dramaturgo foi admirador secreto da obra de Diderot sem, contudo, referir, como o demonstrou Maria Luísa Borralho⁸⁷, “em qualquer parte da sua obra a dívida estética a Diderot. Não lhe cita sequer o nome”⁸⁸. E, no entanto, em ambos é visível “o empenho em readaptar o género dramático ao «espírito do século»” que passa “por um pragmatismo da arte e por uma arte que particularize o tempo e o espaço em que nasce”⁸⁹.

É possível, pois, que Goldoni, tal como Diderot, tenha servido de inspiração a Manuel de Figueiredo (apesar das suas críticas acerca da visão mercantilista do comércio da arte em Goldoni), nos seus propósitos de reformar a comédia portuguesa, de a depurar dos elementos que concorriam para a aviltar, conferindo-lhe, ao invés, o papel útil e necessário para a educação do público.

Nesta perspectiva, podemos afirmar que o nome de Goldoni era emblemático para instituições detentoras de poder, cultural, político ou religioso, como a Arcádia Lusitana, o Desembargo do Paço (cujo poder decisório era superior à Igreja e ao Santo Ofício) ou a Real Mesa Censória⁹⁰. Ao sucesso de Goldoni em palcos e edições

⁸⁵ *Ibidem*, pp. X-XIV.

⁸⁶ *Theatro de Manoel de Figueiredo*, Tomo II, 1804. Os originais dos primeiros dois tomos foram impressos, pela primeira vez, em 1775.

⁸⁷ *Manuel de Figueiredo. Uma perspectiva do Neoclassicismo Português (1745-1777)*, INCM, Lisboa, 1995, em especial “A mulher que o não parece: o diálogo com Diderot”, pp. 150-158.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 152.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 152.

⁹⁰ Antes da criação deste organismo, todas as obras eram submetidas à Inquisição e ao Ordinário após o que e, uma vez obtido o parecer favorável destas duas instituições, era nova e superiormente sujeita à consideração do Desembargo do Paço. Nos casos em que se obtinham todas as licenças necessárias para publicação, a obra, depois de impressa, voltava a percorrer o mesmo trajecto, sendo então confrontada

portuguesas, Costa Miranda⁹¹ atribui grande responsabilidade à censura literária oficial portuguesa que “influiria, segura e largamente, sobre a audiência concedida à comédia goldoniana, dada a benevolência com que sempre olhou os originais do autor veneziano, ou os originais dramáticos com Goldoni relacionados”. É significativo que alguns homens da Igreja vejam em Goldoni um modelo de edificação religiosa: “Algumas comédias de Goldoni são mais úteis no teatro do que muitos sermões no púlpito”⁹². Fenómeno de consagração, o nome de Goldoni era, além de fonte de rendimento para empresários de teatro, editores e livreiros, um bem simbólico, porquanto de reconhecido capital cultural pelas diversas instituições.

Já em 1763, no parecer do censor João Alpoim Barreto Coelho, acerca da comédia *O Mentirozo*⁹³, transparece a admiração por Goldoni e o reconhecimento da utilidade do seu trabalho que seria merecedor de divulgação em todas as línguas:

“A comédia inclusa composta pelo melhor autor cómico deste século é uma crítica tão delicada, e tão forte do infame e pernicioso vício da Mentira, que merece ser traduzida, para benefício dos homens, em todas as línguas; pois ainda que nas traduções perca muito da sua viveza e energia, sempre nelas se conserva a substância [...] e a solidez da doutrina, que em semelhantes he a parte, se não a mais deleitável, a mais importante [...]”.

Laureano Carreira⁹⁴, ao analisar a trajectória da comédia *A Família do antiquário*, impressa em 1773, constata que o tema da peça é “para o tempo duma profunda actualidade histórica e sociológica. Com efeito, é a transposição para o teatro do espírito das reformas caras a Pombal”. A comédia indica “claramente à nobreza decadente e passadista o caminho a seguir: aliar-se com a burguesia mercantilista, de espírito empreendedor”. O parecer da Mesa, ainda que reconheça defeitos na obra, vai no sentido de ela não ser “[...] indigna de se imprimir; porque ao mesmo tempo que diverte, pode também servir de não pequena instrução aos leitores ou espectadores”⁹⁵.

A comédia de Goldoni que preside ao nosso trabalho enquadra-se também ela nos valores defendidos pela ideologia dominante e, sobretudo, na política incentivada pelo Marquês de Pombal, quanto ao papel charneira que a burguesia deve representar na

com o manuscrito ou edições anteriores (em caso de reimpressão). Cf. Laureano Carreira, op. cit., p. 37 e 39-69.

⁹¹ “Mais alguns apontamentos sobre Goldoni em Portugal” in *Estudos Luso-Italianos*, op. cit., p. 328.

⁹² D. João de S. José Queiroz, in *Memórias de Fr. João de S. Joseph Queiroz Bispo do Grão-Para. Com uma extensa introdução e notas ilustradas por Camilo Castello-Branco*, Typ. da Livraria Nacional, Porto, 1868, citado por Giuseppe Rossi, op. cit., p. 323.

⁹³ Biblioteca Pública de Évora, códice CXIV/1-2 d., nº 1.

⁹⁴ Op. cit., pp. 144-148.

⁹⁵ Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, Censuras, 1771, nº 39, citado por Laureano Carreira, op. cit., p. 148.

vida de um Estado e percebe-se que, deste ponto de vista, beneficie da aprovação da Real Mesa Censória. Para a Arcádia Lusitana, mesmo tendo em conta as vozes divergentes, o nome de Goldoni revestia-se de respeitabilidade e de exemplo a seguir, tendo em conta a reforma teatral por ele empreendida.

Há um outro factor que provavelmente concorreu para a boa aceitação do nome e da obra de Goldoni por parte das instituições portuguesas, censórias ou de outra natureza: é a larga produção do autor no domínio da ópera. O embaixador de Portugal em Paris teria mesmo contactado Goldoni no sentido de este produzir *operae* para serem representadas na corte portuguesa. Sousa Viterbo⁹⁶, ao percorrer a correspondência diplomática de D. Vicente de Sousa Coutinho, encontra, por diversas ocasiões, referências a essas relações mantidas com o autor italiano, entre 1764 e 1765. O próprio Goldoni refere o episódio nas *Mémoires*, recordando o pagamento régio: “l’Ambassadeur de Portugal m’avoit fait travailler pour sa Cour: il m’avoit fait présent de mille écus pour un petit Ouvrage qui avoit réussi à Lisbonne [...]”⁹⁷, ao mesmo tempo que nos esclarece sobre a natureza (e a fortuna) desse género de trabalho: “j’ai fait quarante ou cinquante Opéras-Comiques pour l’Italie, j’en ai fait pour l’Angleterre, pour l’Allemagne, pour le Portugal [...]”⁹⁸. Goldoni terá mesmo ponderado a hipótese de aqui se instalar por umas temporadas, provavelmente por causa das (boas) notícias que teria acerca da recepção da sua obra em Portugal, após o término do contrato com a Comédia Italiana, em Paris: “[...] les deux années de mon engagement touchoient à leur fin; et je regardois comme indispensable la nécessité de changer de Ciel. [...] j’avois lieu d’espérer que ma personne n’auroit pas été refusée dans un pays où les Spectacles dans ce tems là fleurissoient, et les talens étoient récompensés”⁹⁹. Palavras corroboradas por Favart ao conde Giacomo Durazzo, numa carta datada de 5 de Março de 1765: “Goldoni ayant fini son engagement avec nos Comédiens Italiens, se préparoit à retourner à Venise, quoiqu’il fût désiré en Angleterre et en Portugal [...]”¹⁰⁰.

O interesse pela obra de Goldoni em Portugal não advém apenas de instituições literárias ou censórias. Integrada num circuito económico-cultural, a consagração do autor em Itália ou noutros pontos da Europa cedo desperta também a atenção dos livreiros e produtores de espectáculo portugueses que vêem no reconhecimento público

⁹⁶ Cf. “Carlo Goldoni e a Ópera na Corte de D. José” in *Artes e Artistas em Portugal. Contribuições para a História das Artes e Indústrias Portuguesas*, Livraria Ferreira, Lisboa, 1982, pp. 214-219.

⁹⁷ *Mémoires*, op. cit., p. 464.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 496.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 464.

¹⁰⁰ Cf. Norbert Jonard, in *Mémoires*, op. cit., p. 685, nota 1 da p. 465.

desta figura, além do seu valor cultural, sobretudo uma fonte de rendimento económico, que não será de desmerecer.

1.2.2. As casas de edição e as comédias de Goldoni

– as oficinas de Francisco Ameno e de Manuel Amado

“L’éditeur est celui qui a le pouvoir tout à fait extraordinaire d’assurer la publication, c’est-à-dire de faire accéder un texte et un auteur à l’existence *publique* [...], connue et reconnue. Cette sorte de «création» implique le plus souvent une *consécration*, un *transfert de capital symbolique* (analogue à celui qu’opère une préface) qui est d’autant plus important que celui qui l’accomplit est lui-même plus consacré, à travers notamment son «catalogue», ensemble des auteurs, eux-mêmes plus ou moins consacrés, qu’il a publiés dans le passé”¹⁰¹.

Subordinada à Censura, a actividade editorial deste período detém um poder relativo na sua tarefa de “faire accéder un texte et un auteur à l’existence publique”. Havendo vigilância cerrada a impressores e livreiros, a autonomia decisória das “officinas” estaria limitada, por um lado, às opções censórias e, por outro, ao “gosto” do mercado onde se inseria, também ele parcialmente fiscalizado pela actividade censória.

Neste círculo e devido ao sucesso obtido em Itália e na Europa ou considerando os gostos italianizantes que vingavam na corte portuguesa ou atendendo aos contributos possíveis do autor para a renovação da cena teatral portuguesa (ambicionada tanto pela censura como pela fina flor arcádica), o nome de Goldoni, revestido de consagração, além de fazer prever ganhos do foro financeiro, actuará simultaneamente como capital económico e simbólico, produto rentável, dos dois pontos de vista, para os editores da época. Como afirma Bourdieu, “a única acumulação legítima, para o autor como [...] para o editor ou director de um teatro, consiste em criar nome, um nome conhecido e reconhecido, capital de consagração implicando um poder de consagrar objectos (tal é o efeito [...] da assinatura) ou pessoas (por meio da publicação [...]), e portanto de conferir valor e de extrair os lucros que se ligam a essa operação [...]”¹⁰².

¹⁰¹ Pierre Bourdieu, “Une révolution conservatrice dans l’édition”, in *Édition, Éditeurs (I)*, Actes de la Recherche en Sciences Sociales, n° 126-127, Seuil, Paris, 1999, p. 3.

¹⁰² Pierre Bourdieu, *As regras da arte*, op. cit., p. 177.

Editar Goldoni, autor prestigiado no campo da ópera e da comédia, como antes se editara Metastásio, implica entrar num mercado de bens simbólicos, de reconhecido valor, cujo sucesso comercial estaria *a priori* assegurado.

Além das duas “officinas” que detêm o nosso interesse em particular, por causa das traduções da comédia *Il Padre di Famiglia de Goldoni*, a de Francisco Luiz Ameno, pioneira, ao que se sabe¹⁰³, na divulgação de Goldoni em Portugal (edição bilingue, em 1755, de *O Cavalheiro, e a Dama*) e a de Manoel Coelho Amado, iremos encontrar, significativamente, no arco temporal que delimita o nosso estudo, outras casas de impressão que editaram Goldoni, autor de comédias e libretista, a saber: Francisco Borges de Sousa, José da Silva Nazareth, António Rodrigues Galhardo, Caetano Ferreira da Costa, Francisco Sabino dos Santos, João Baptista Álvares, Pedro Ferreira, Miguel Menescal da Costa e a Tipografia Real¹⁰⁴.

São escassos os elementos que compulsámos sobre Francisco Luís Ameno e Manuel Coelho Amado. Encontramo-los, em 1755, a rivalizar com a edição de obras de Metastásio¹⁰⁵: apenas uma saída dos prelos de Amado, cinco da Officina de Ameno. Pela relação dos títulos publicados na oficina de Coelho Amado¹⁰⁶, infere-se que este impressor teria iniciado o seu exercício por volta de 1747, destacando-se, no domínio da língua e da literatura, com a publicação de obras de instrução e deleite como *Odes de Horácio* ou *Os Lusíadas com os argumentos do licenciado Joam Franco Barreto e index [...]*; a *Grammatica lusitano-anglica, ou portugueza, e ingleza*, de Jacob Castro; o *Novo entremez do velho namorado, impertinente e enganado*; *A viuva sagaz, ou astuta, ou as quatro nações* ou *o Pai de familias*, de Goldoni; no domínio da história, surge a *Primeira Parte das Chronicas dos Reis de Portugal*, estudo genealógico de Duarte Nunes de Leão, figura conhecida no campo da história da língua portuguesa.

Sobre o primeiro, de actividade editorial bem mais proficua, além das informações recolhidas por Innocencio Francisco da Silva¹⁰⁷, de cariz biográfico,

¹⁰³ Cf. Costa Miranda, as «Contas do Theatro do Bayro Alto» em “O Teatro de Goldoni em Portugal (século XVIII). Teatro Declamado” e “Mais alguns apontamentos sobre Goldoni em Portugal”, ambos in *Estudos Luso-Italianos*, op. cit., pp. 285 e 328, respectivamente.

¹⁰⁴ Para esta resenha, inspirámo-nos nas fontes recolhidas por Gonçalves Rodrigues, *A Tradução em Portugal*, vol. I, INCM, Lisboa, 1992, pp. 131-162 e, em especial, em Costa Miranda, “O Teatro de Goldoni em Portugal (século XVIII). Libretos de dramas para música e partituras manuscritas” in *Estudos Luso-Italianos*, op. cit., pp. 298-323.

¹⁰⁵ Gonçalves Rodrigues, op. cit., p. 135.

¹⁰⁶ Pesquisa bibliográfica efectuada com base nos dados fornecidos por Gonçalves Rodrigues, op. cit., pp. 131-162 e em <http://ipac.bn.pt>.

¹⁰⁷ In *Diccionario Bibliographico Portuguez*, Tomo II, Imprensa Nacional, Lisboa, 1859, pp. 430-432.

encontrámos referências em Costa Miranda¹⁰⁸ e Oliveira Barata¹⁰⁹. Sabemos, como nos revela Oliveira Barata, que teria estado intimamente ligado à produção dramática de António José da Silva, pretendendo editar toda a sua obra, como anteriormente se propusera para a de Metastásio, tarefa que não chegou a concluir¹¹⁰. O percurso destas duas figuras é, no entanto, assaz distinto, “[...] a mão de Ameno chegaria onde e quando o réu preso António José não podia chegar”¹¹¹, pois tudo leva a crer que Ameno estaria próximo do campo detentor do poder estatal. É assim que o vamos encontrar, em 1756, como impressor da Officina Patriarcal, embora tal não significasse que tivesse obtido ou estabelecido qualquer acordo com o Patriarcado. Em todo o caso, o facto de aí trabalhar e de existirem concessões dadas pelo Patriarcado revertiam em prestígio para o impressor¹¹². Francisco Luís Ameno, “pessoa culta e conhecedora do italiano, passaria a ser um dos tipógrafos mais em foco”¹¹³, tradutor, compôs mesmo algumas obras que assinou sob pseudónimos¹¹⁴. Dos prelos da sua tipografia saíram numerosas obras que abarcam campos diversos, como o do teatro, o da oratória, do panegírico ou da poesia¹¹⁵. Com o intuito de servir “a Pátria”, podemos entrever no seu interesse por imprimir determinadas obras nacionais ou traduzir estrangeiras, sobretudo no campo da poética ou do teatro, uma vontade de contribuir para a renovação do campo das letras. Certas obras publicadas sob a sua responsabilidade apresentam, além da qualidade estética que Ameno irá sublinhar, traços inovatórios¹¹⁶ que deixarão marcas na trajectória da implementação de novos cânones estético-literários. Na «Advertência do Colector» em *Teatro Cómico Português*¹¹⁷, as palavras de Ameno permitem pensar neste sentido:

“[...] Estou persuadido, que te não há-de ser desagradável esta minha Colecção, porque além de te satisfazer o desejo, sirvo à Pátria, publicando umas Obras, que segundo as leis da composição dramática, são as primeiras, que deste género se têm escrito no nosso idioma. [...] Nestas que agora te ofereço [...] acharás [...] uma suave e natural disposição das partes, o carácter dos

¹⁰⁸ “Mais alguns apontamentos sobre Goldoni em Portugal” in *Estudos Luso-Italianos*, op. cit., p. 328.

¹⁰⁹ Cf. António José da Silva, *Esopaida ou Vida de Esopo*, edição sinóptica e interpretativa. Leitura do manuscrito, Introdução, Notas e Comentários pelo Professor José Oliveira Barata, Universidade de Coimbra, Coimbra, 1979, pp. 15-18, *História do Teatro em Portugal*, op. cit., em especial pp. 89-107 e *História do Teatro Português*, UA, op. cit., pp. 226-230.

¹¹⁰ Cf. Gjuseppe Carlo Rossi, “Per una storia del teatro italiano del Settecento (Metastasio) in Portogallo” in *Annali*, Sezione Romanza, Istituto Universitario Orientale, X, 1, Napoli, 1968, p. 107.

¹¹¹ José Oliveira Barata, *História do Teatro em Portugal*, op. cit., p. 266.

¹¹² Cf. Oliveira Barata, *Esopaida ou a Vida de Esopo*, op. cit., p. 17, nota 21.

¹¹³ *Ibidem*, p. 18.

¹¹⁴ Innocencio, op. cit., p. 432.

¹¹⁵ Cf. Oliveira Barata, *História do Teatro Português*, UA, op. cit., p. 227.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 229.

¹¹⁷ Citado por Oliveira Barata, *História do Teatro Português*, UA, op. cit., pp. 229-230.

sujeitos sustentado sem decadência, a locução própria a cada um dos interlocutores, e o jocoserio [...] que se não encontra semelhante em o nosso idioma, e não sei também se dissera nos das nações estranhas, o que confessariam, não sem inveja, se fossem ainda vivos, Moreto entre os Espanhóis, Molière entre os Franceses e Nicolau Amenta entre os Italianos”.

Estas características revelam-se também na sua faceta de tradutor e encontramos, em manuscritos conservados na Biblioteca Pública de Évora, bom exemplo dos seus gostos, nas traduções de Apóstolo Zeno (códice CXIV/2-12), de Benedetto Marcello (códice CIX/1-6) de Metastásio (códice CXIV/2-11) ou de Goldoni (CXIV/1-1 d., CXIV/1-2 d. e CXIV/2-11), nas quais se inclui a comédia *O Pay de Familia*. Se correremos os olhos pelos autores que foram publicados sob a sua responsabilidade, surgem-nos nomes como António José da Silva, Francisco José Freire, com a *Arte Poética* (1748) ou o *Diccionario poetico* [...] (1765), José Daniel Rodrigues da Costa, Manuel de Figueiredo, Reis Quita, Diogo Barbosa Machado ou italianos como Goldoni ou Metastásio.

Integrada na circulação de bens culturais, a oficina livreira ameniana parece ter concorrido para a revitalização da vida literária portuguesa, pela divulgação dada a obras que se viriam a afirmar como impulsionadoras de novos cânones, pela promoção de textos literários nacionais ou estrangeiros que contribuiriam para a europeização do sistema literário português.

Se as decisões editoriais interferem, em parte, para manter ou inovar determinado paradigma ideológico-cultural, parece evidente que, no campo da tradução, as estratégias se adequem aos valores da política editorial. A tradução, enquanto produto (texto traduzido) e enquanto processo (estratégias do tradutor), subordina-se a uma lógica que reflecte a tomada de posição de instituições extraliterárias perante um produto cultural que é o texto literário. Assim, tanto poderemos encontrar oficinas que “fazendo do comércio dos bens culturais um comércio como os outros, conferem a prioridade à difusão, ao sucesso imediato e temporário”¹¹⁸, privilegiando o sucesso económico, o que, só por si, já é uma garantia de valor; como poderemos descobrir livreiros que, à maneira de uma instituição escolar ou de um museu, delimitam a fronteira entre o que merece ser transmitido ou adquirido e o que não merece, distinguindo-se de outras instâncias por procurarem converter o capital económico em simbólico e excedendo, com frequência, a expectativa e a procura preexistente da clientela, ao fomentarem a inserção de novos produtos no mercado.

¹¹⁸ Pierre Bourdieu, *As Regras da Arte*, op. cit., pp. 168-198, em especial p. 169.

Estes que impõem “no mercado num momento dado um novo produtor, um novo produto e um novo sistema de gostos” fazem “deslizar em direcção ao passado o conjunto dos produtores, dos produtos e dos sistemas de gostos hierarquizados sob o aspecto do grau de legitimidade”¹¹⁹. É assim que, segundo Bourdieu, “*fazer época é inseparavelmente fazer existir uma nova posição para lá das posições estabelecidas, adiante dessas posições, na vanguarda*, e por isso é também, introduzindo a diferença, produzir o tempo”¹²⁰.

Integrar um texto estrangeiro, ainda que traduzido, num determinado contexto literário implica, pois, distintas tomadas de posição, em termos tradutológicos, que se revelam na apresentação do texto segundo os cânones dominantes da poética literária (e de tradução) do contexto de chegada ou que o demarcam desses modelos, promovendo outros que se poderão constituir como marcas de inovação.

2. A tradução em Portugal

2.1. O lugar das traduções na comédia portuguesa setecentista: o caso de Goldoni.

O teatro setecentista português vive, como vimos, de textos importados. Primeiro de Espanha, cuja tradição, enraizada nos gostos e hábitos teatrais portugueses, se expressa sobretudo na comédia, o género mais divulgado e apreciado; depois, a progressiva implementação da moda vinda de Itália, em espaços privados que se vão alargando aos públicos, que, por via da ópera e da comédia, se vai reflectir nas múltiplas edições e representações dos melodramas de Metastásio e, posteriormente, da obra de Goldoni. Entretanto, o teatro francês, mais elitista, observava cada vez mais adesão, vindo a ganhar maior consagração com a adopção árcade dos seus modelos, em especial os respeitantes à tragédia. A evolução dos gostos teatrais não pode, porque dele faz parte e a ele se subordina, desligar-se do complexo jogo ideológico-político. As reformas pombalinas, a saída dos jesuítas, a entrada de novos ideários, fundados no

¹¹⁹ Ibidem, p. 189.

¹²⁰ Ibidem, p. 186.

racionalismo e no iluminismo, tudo isto contribui para uma reorganização sócio-cultural que se reflectirá no campo literário. Como afirma José Oliveira Barata: “Goldoni, Metastásio, Apóstolo Zeno, Voltaire, Corneille ou Racine encontravam agora – e só agora – os seus destinatários ideais, que poderíamos definir em termos genéricos por *nova burguesia ascendente*”¹²¹. A mesma que, continua aquele investigador, “[...] aplaude as “óperas ao gosto português” no Salitre, no Condes ou no Trindade, traduzidas, “traídas”, adaptadas de Molière, Goldoni e Metastásio, presente que está mais próxima do poder e, cada vez mais, distante do “vulgo néscio e ignaro” que por uma qualquer actriz terça espadas e alarvemente ri com mais uma *comédia de capa e espada*”¹²².

Goldoni, libretista e autor de comédias, é multipla e proficuamente traduzido em Portugal, na segunda metade do século XVIII, nos palcos como nas edições. Conhecido, pelo menos, desde a década de cinquenta, é sobretudo na seguinte que se afirma a sua preponderância. As comédias goldonianas surgiram “vertidas, habitualmente, em língua portuguesa. Marcadas muitas delas por adaptações a coloridos sociais, ou sentimentais, dominantes no teatro local”¹²³. Por outro lado, os seus dramas para música alcançaram, também eles, “um lugar cimeiro na vida teatral e musical portuguesa daquele tempo. Assim fazendo jus ao renome alcançado por Goldoni no teatro declamado. Assim reforçando a audiência concedida ao teatro declamado goldoniano, por um acréscimo de prestígio, sempre transferido para o seu autor”¹²⁴.

As vastas pesquisas de Costa Miranda¹²⁵ permitem, pelos elementos recolhidos, construir uma visão das traduções impressas e manuscritas da obra goldoniana, bem como obter uma percepção dos pareceres (dos indiferentes aos favoráveis até aos francamente encomiásticos) da censura oficial, com que a Real Mesa Censória marcava as peças de Goldoni, a par da apreensão do processo de recepção de Goldoni junto dos arcades, em especial de Francisco José Freire ou de Manuel de Figueiredo.

¹²¹ Oliveira Barata, *História do Teatro em Portugal*, op. cit., p. 142.

¹²² *Ibidem*, p. 142.

¹²³ Costa Miranda, “Mais alguns apontamentos sobre Goldoni em Portugal”, *Estudos Luso-Italianos.*, op. cit., p. 328.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 329.

¹²⁵ Vide Bibliografia.

2.2. Poéticas de tradução

– tradução teatral setecentista

Por razões didáctico-pedagógicas, que se prendem com a reforma do ensino das Ciências, da Lógica, da Retórica e da Gramática, de tradição escolástica e barroca, no sentido de acompanhar de perto as novas tendências científicas, económicas e culturais da Europa, a tradução, enquanto instrumento e actividade, assumirá papel relevante no processo de renovação das mentalidades, projecto caro a Pombal e aos seus coadjuutores oratorianos. É sobretudo em contexto escolar, a par do estético-literário da Arcádia Lusitana, que vamos encontrar reflexões sobre a tradução nesta época¹²⁶.

A tradução da *Arte Poética* de Horácio, pelo oratoriano Padre Francisco José Freire, Cândido Lusitano enquanto membro da Arcádia Lusitana, em 1758, é exemplo significativo: enquadrando-se no ensino da teoria literária, procura ser simultaneamente estratégia e material de trabalho pedagógico, ferramenta facilitadora do contacto dos discentes com o conteúdo do texto horaciano e, por esta via, pretende promover e incentivar o interesse e o gosto por assuntos que terão contribuído para a renovação da teoria retórica e poética¹²⁷. O facto de esta obra ter sido traduzida por sete vezes, na segunda metade do século XVIII, reforça a ideia do valor concedido à teorização de Horácio, como importância se dará também às de Quintiliano ou Cícero, autores lidos e estudados em português¹²⁸.

O discurso sobre tradução não pode, no entanto, ser encarado como um universo homogéneo, no período a que nos reportamos. De facto, deparámo-nos com vários textos teóricos que defendem distintas, quando não opostas, opções translatórias e que não raro se fundam em trabalhos empíricos dos próprios tradutores, que perseguem objectivos determinados.

“Tradução, Tradutor” são termos que surgem categoricamente definidos na obra monumental de Rafael Bluteau, *Vocabulario Portuguez e Latino* [...]. Neste dicionário, pode ler-se que as “[...] boas traduções não se fazem palavra por palavra mas por equipolências” e que o “[...] tradutor fiel não é traidor”¹²⁹. Deste discurso normativo de 1721, infere-se, por um lado, a posição cimeira do autor, que importa respeitar e, por

¹²⁶ Cf. José Antonio Sabio Pinilla e María Manuela Fernández Sánchez, *O Discurso sobre a Tradução em Portugal: o proveito, o ensino e a crítica: antologia (c. 1429-1818)*, Edições Colibri, Lisboa, 1998, pp. 35-41.

¹²⁷ Cf. José Antonio Sabio Pinilla e María Manuela Fernández Sánchez, op. cit., p. 37.

¹²⁸ *Ibidem*, pp. 38-39.

¹²⁹ Transcrito por José Antonio Sabio Pinilla e María Manuela Fernández Sánchez, op. cit., p. 181.

outro, a regra da fidelidade a que o tradutor deve estar obrigado, a fim de não trair o autor, ao dar-lhe uma nova vida.

Dos inícios do século XIX (1818), data um texto pedagógico¹³⁰, cujo interesse reside não só em ser o primeiro tratado sobre tradução em Portugal, segundo José Sabio Pinilla e Manuela Fernández Sánchez, mas também por reenviar para tendências esboçadas no século XVIII, já que o autor ilustra os exemplos com tradutores e traduções setecentistas. O documento é de Sebastião José Guedes e Albuquerque, que segue de perto, inconfessadamente, o tratado de Louis Philipon de la Madelaine, *L'art de traduire en français, réduit en principes à l'usage des jeunes gens qui étudient cette langue*. (1762) e nele é possível encontrar a síntese de quatro modelos de tradução que reflectem práticas comuns da actividade de traduzir, destacando-se a que “só merece de tradução o nome”, a “*tradução propriamente dita*”, pela qual “todo o pensamento do original surge cabalmente expresso em outra Língua”. São depreciados os outros três modelos, ainda que se lhes reconheça utilidade, a saber, a “*tradução ao pé da letra*”, resposta servil do “tradutor a cada expressão do Autor”; a “*paráfrase*”, que “amplia e desenvolve os pensamentos do original [...] e supre as ideias intermédias, sem atender nem ao modo, nem a exactidão, nem sequer à ordem do Autor; por último, a “*imitação*”, que “consiste ora em dizer cousas que trazem à lembrança uma passagem conhecida pela parecença que têm com ela, ora em fazer seu o pensamento de um Autor pelo jeito novo que se lhe dá, quer amplificando, quer restringindo-o, ora em pintar os mesmos objectos, debaixo, porém de imagens diferentes [...]”.

É lícito deduzir que a estes quatro modelos subjazem duas faces de um mesmo exercício de tradução: o verso e o reverso da fidelidade ao texto-fonte e ao autor.

As comédias de Molière, por exemplo, surgem nos palcos portugueses, em quase todos os casos, “não fielmente traduzidas, antes livremente adaptadas, quer nos nomes das principais personagens, quer ainda subtilmente colocadas ao serviço da apologia pombalina na sua cruzada antijesuítica”¹³¹. Semelhante percurso seguiram os dramas de Metastásio e o teatro declamado e musicado de Goldoni, de que as valiosas pesquisas de Costa Miranda e os contributos dos trabalhos de Rossi nos dão conta.

Fosse pelo jugo político-religioso, fosse pela subordinação ao cânone teatral (ainda) vigente, de gosto castelhanizante, fosse pela vontade de implementar novos

¹³⁰ Cf. José Antonio Sabio Pinilla e María Manuela Fernández Sánchez, op. cit., pp. 15, nota 15 e 190; transcrição do texto, pp. 198-202.

¹³¹ José Oliveira Barata, *História do Teatro em Portugal*, op. cit., p. 133.

modelos dramáticos, as traduções enquanto adaptações foram uma realidade cultural do século XVIII português.

A própria censura terá exercido um papel de relevo, no tocante às adaptações: sobre a comédia *O Criado de dous amos* que se pretendia imprimir, o censor António Pereira de Figueiredo, em 1770, não deixará de esclarecer que a peça receberá parecer favorável, “com tanto que nella se risquem os dous lugares que vão notados no original”, o que atesta “na versão portuguesa que começaria a correr, uma adaptação na qual a Censura determinou, portanto, a eliminação de certos passos”¹³².

Ainda assim, encontramos tradutores, como o impressor Ameno, que se insurgem contra o labor dos “adaptadores” portugueses que, ao introduzirem elementos que tornam o texto mais próximo da aceitação geral, quiçá movidos por intuítos economicistas, o desvirtuam na sua essência e na forma como o autor o concebeu. Nestes casos, as adaptações serviriam para assegurar uma linha conservadora dos padrões estéticos instituídos, como seria o caso da inserção dos “graciosos”, de aplauso garantido, em peças de autores consagrados (e, logo, rentáveis, do ponto de vista comercial) que os não tinham criado, o que, segundo os adaptadores, poderia contribuir para garantir ainda mais o sucesso dos trabalhos de espectáculo ou editoriais.

Em *Teatro dramático, ou Colecção das Operas que compos na língua italiana o abade Pedro Metastasio, traduzidas em português por Fernando Lucas Alvim*, Francisco Luís Ameno parece recusar a ideia do texto traduzido como adaptação do texto de partida:

“O universal aplauso e a estima merecida com que geralmente são acolhidas por todos as obras do célebre abade Pedro Metastasio não precisam de ser postas em relevo, pois que elas por si próprias estão inculcando-as, quer em ser ouvidas nos teatros quer lidas nos volumes dele. Nos teatros desta Côrte foi representada a maioria delas, e continua-se com as outras que ainda faltam; e, pois que algumas delas se recitam na língua italiana em que foram escritas, e outras na portuguesa, com «graciosos» com que o autor as não revestiu, parece que seria útil imprimí-las em português assim como ele as compôs, para que os que não entendem o italiano não ignorem o entrecho delas, e os outros saibam só aquilo que ele escreveu”¹³³.

A visão crítica de Ameno sobre as adaptações teatrais portuguesas, que impedem o conhecimento e a fruição de um autor estrangeiro, é corroborada pela afirmação de Manuel de Figueiredo: “As desgraçadas traducções são mais defeituosas que os

¹³² Cf. Costa Miranda, «Alguns documentos da Torre do Tombo» em “O teatro de Goldoni em Portugal (século XVIII). Teatro declamado” in *Estudos Luso-Italianos*, op. cit., pp. 276-277 e nota 46, p. 277.

¹³³ Citado por Giuseppe Carlo Rossi, “Per una storia del teatro italiano del Settecento (Metastasio) in Portogallo”, op. cit., p. 115.

originaes.[...] Pegão os Portuguezes em huma Opera de Metastasio, mettem-lhe dous, ou quatro Graciosos desaforados, e porcos; põe-lhe por titulo Comedia de tal em tal parte no gosto do Theatro Portuguez; e imprimem-na”¹³⁴.

Parece clara a posição de Manuel de Figueiredo quanto às traduções teatrais do seu tempo, resultantes de adaptações, que acredita serem fonte de corrupção, tanto do texto-fonte como do sistema cultural de chegada. No entanto, são dele as palavras “[...] variei, [...] supprimi, [...] aumentei, [...] substitui [...]”, em nome dos preceitos da “verisemelhança” e dos “costumes”, para justificar as mudanças introduzidas na peça *A Velha Garrida*, tradução de *La Mère Coquette* de Quinault¹³⁵. É a subordinação aos ideais neoclássicos, patente na defesa de regras rígidas que devem intervir na construção da poesia dramática (por exemplo, a extinção de monólogos, dos apartes ou dos confidentes¹³⁶, tendo em vista a actualização dos códigos do teatro clássico), que parece resolver esta aparente contradição da sua actividade de tradutor, chegando mesmo a afirmar, naquele texto introdutório: “[...] se eu traduzisse o *Catão* de Addison não lhe poria os seus á parte”¹³⁷.

Neste sentido, parece coerente o apelo ao princípio da imitação criadora com que o árcade Manuel de Figueiredo exorta os seus patricios para a produção de um teatro genuinamente nacional, que não seja fundado apenas em (más) traduções. Em defesa da língua pátria, reclama um papel charneira para os dramaturgos nacionais, a quem importa fornecer condições para que floresça e se desenvolva um verdadeiro repertório nacional, fundado em valores e costumes da sociedade portuguesa e que reflecta a noção da utilidade cívica:

“O Theatro, que em toda a parte he o modêlo da lingua, será a Escola do Barbarismo, em quanto não houver Dramaticos Nacionaes. Que cousa mais rara que um Traductor? Que importa, que no discurso de largos annos appareça huma boa versão, se todos os dias se estão ouvindo as mais vergonhosas para a Nação, e para os desgraçados Autores? Vemos a frase Portugueza mais adulterada nos escritos dos Comicos, que na boca dos Estrangeiros, de poucos meses chegados a Lisboa. Qual he o Espectador, que pelo idiotismo da Traducção não conhece immediatamente a linguagem original do Poema? E qual he o que não vê pela dilaceração da fabula, [...] e até pela mudança dos titulos, que o Traductor se entendeo a Grammatica, ignorou rhetorica, e

¹³⁴ “Correspondência com Isidoro Soares de Ataíde”, in *Theatro de Manoel de Figueiredo*, op. cit., Tomo XII, 1806, pp. 539-540.

¹³⁵ Cf. Manuel de Figueiredo, “Discurso Introdutório”, op. cit., Tomo VII, p.V.

¹³⁶ “Estes tres aleijões, convem a saber á parte, soliloquios, confidentes, que não teve o Theatro Grego, he o que o *Drammatico Affinado* quer tirar do Theatro [...]”, Abbate de *Os Censores do Theatro* (1776), op. cit., p. 97.

¹³⁷ Cf. Manuel de Figueiredo, “Discurso Introdutório”, op. cit., Tomo VII, p. V. A tradução desta tragédia de Addison faz parte do Tomo VIII.

poeticamente o que traduzia?”¹³⁸

Idêntica tese parece ser sustentada por Correia Garção, que considera a tradução como imitação servil e que defende a sua superação através do exercício da imitação criativa, orientada pela estética clássica e, em especial, pela horaciana:

“Muitos, querendo imitar Virgílio, fazem uma má tradução desta ou daquela imagem de tão grande poeta; e escravos de suas palavras não passam de tradutores. Não imitam, roubam e despedaçam as obras alheias: desfiguram o que lhes agradou, como se tomassem por empresa fazer-nos aborrecer o que admiramos. Disto acha-se que enfermam tantas quantas são as obras que todos os dias aparecem cheias de lugares dos poetas, não imitados, mas servilmente traduzidos [...].

Devemos imitar e seguir os Antigos: assim no-lo ensina Horácio, no-lo dita a razão, e o confessa todo o mundo literário. Mas esta doutrina, este bom conselho, devem abraçá-lo e segui-lo de modo que mais pareça que o rejeitamos, isto é, imitando e não traduzindo”¹³⁹.

Em prol da tradição ou da inovação, os textos traduzidos parecem, portanto, ser produtos de distintas opções translatórias, consoante os objectivos que se perseguem e as razões que as fundamentam.

¹³⁸ Cf. Manuel de Figueiredo, “Dedicatória ao Conde de Oeyras”, op. cit., Tomo I, 1804.

¹³⁹ “Dissertação Terceira: Sobre o principal preceito para formar um bom poeta procurar e seguir somente a imitação dos melhores autores da antiguidade, recitada na conferência da Arcádia Lusitana no dia 7 de Novembro de 1757”, *Obras Completas de Correia Garção*, texto fixado, prefaciado e anotado por António José Saraiva, op. cit., pp. 131-138, em especial p. 133-135.

3. Traduções portuguesas setecentistas da comédia *Il Padre di Famiglia*

3.1. Fixação do *corpus*

Os textos que constituem a vertente empírica da investigação são duas traduções portuguesas da comédia de Goldoni, *Il Padre di Famiglia*:

– *O Pay de Familia*, uma tradução manuscrita (em anexo, figura uma proposta de transcrição) anónima, não datada¹, conservada na Biblioteca Pública de Évora (BPE), inscrita sob o códice CXIV/2-11, nº 12 e, segundo identificação de Heliodoro da Cunha Rivara², com letra de Francisco Luiz Ameno;

– *O Pai de Familias*, uma tradução impressa, também anónima, existente na Biblioteca Nacional de Lisboa (BNL), com a cota H.G. 6671//9 V., datada de 1775 e publicada, em Lisboa, pela Officina de Manoel Coelho Amado.

Não podemos garantir que o *corpus* corresponda a uma recensão fechada. Até onde nos levaram as investigações, não descobrimos, porém, outra tradução que o viesse enriquecer. Giuseppe Rossi referencia uma tradução portuguesa daquela comédia goldoniana, que atribui a José Manuel Penalvo, *O melhor pai de família*, já assinalada por Inocêncio e por Cayetano de la Barrera, no *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde su origen hasta mediados del siglo XVIII*, de 1860³. Seria “uma tradução portuguesa, decerto inédita”, como afirma Costa Miranda, ao mencionar este registo de Rossi e de Barbosa Machado⁴. Costa Miranda adianta ainda, naquele artigo, que há notícia de versões portuguesas de *Il padre di famiglia*, intituladas *O Pai de Familias* (edições de 1762, saídas em Lisboa, da Officina de Manoel Coelho Amado), não identificadas, necessariamente, com Penalvo. Gonçalves Rodrigues não indica estas traduções, mas dá-nos conta de duas novas: uma

¹ A letra do manuscrito é “indubitavelmente do século XVIII”, segundo Isabel Cid, ex-Directora da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora. Cf. *Doutor Carlos Goldoni, Veneziano, posto em gosto portuguez*, catálogo da Exposição documental e iconográfica no Museu de Évora, Março/Abril de 1994, p. 6.

² In *Catálogo dos Manuscritos da Bibliotheca Publica Eborensis*, ordenado com as descrições e notas do bibliothecario Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara, e com outras proprias por Joaquim Antonio de Sousa Telles de Mattos. Tomo II, Litteratura, Imprensa Nacional, Lisboa, 1869, p. 139.

³ Cf. Giuseppe Carlo Rossi, “Il Goldoni nel Portogallo del Settecento” in *Annali*, Istituto Universitario Orientale, Sezione Romanza, IX, 2, Napoli, 1967, p. 253.

⁴ «Manuscritos da Biblioteca Nacional» em “O teatro de Goldoni em Portugal (século XVIII). Teatro declamado.” in *Estudos Luso-Italianos*, op. cit., p. 294.

constante do catálogo Forjaz de Sampaio, *O pai de familias*, com quarenta e seis (46) páginas e datada de 1775; a outra, *O pai de familias, comedia em três actos*, da Officina de Manuel Coelho Amado, com a data de 1778, identificada com a cota HG 6671 V, da BNL. Estamos em crer que as traduções fixadas por Gonçalves Rodrigues, a partir dos catálogos compulsados, embora com datas distintas, se reportam à mesma realidade textual. Senão vejamos: o texto impresso que integra o nosso objecto de estudo tem 46 páginas, é publicado, em 1775, pela oficina de Manuel Coelho Amado e está registado sob a cota HG 6671//9 V, da Biblioteca Nacional de Lisboa.

Sobre a comédia editada em 1775, época de pleno labor da Real Mesa Censória, procurámos nos Arquivos Nacionais da Torre do Tombo documentação relativa ao percurso da obra naquela instituição, com o fim de descobrir o texto que teria sido submetido ao parecer censório. Nos ficheiros consultados, a que se refere o Catálogo alfabético didascálico⁵, pode ser encontrada matéria tão diversa como requerimentos para obtenção de licença de impressão; censuras e pareceres; processos a livreiros, impressores e outros; ou requerimentos para obtenção de privilégio de impressão e de importação de obras. Nada porém que se reportasse ao *Pay de familias*, saído da oficina de Manuel Coelho Amado.

A referência bibliográfica da BNL agrupa textos de diversa índole literária: pelo arrolar dos títulos, deparamo-nos com uma *Homilia recitada na festividade de S. João de Nepomuceno em a Igreja dos religiosos alemães...*, um *Discurso sôbre as utilidades do desenho*, de Machado de Castro, um texto sobre a *Origem da insigne Ordem Militar do Tusão d'Ouro*, de António Pereira de Figueiredo, *O novo phebo em Lisia*, de João Roberto Du Fond, uma *Sentença da alçada que El-Rey nosso Senhor mandou conhecer da rebelliaõ succedida na cidade do Porto em 1757*, um *Oraculo prophetico prolegomeno da teratologia, ou historia prodigiosa...*, que antecede *O pai de familias*, um *romance heroico* e um *Panegyrico*. A diversidade também é sentida nos anos de edição e nas respectivas oficinas: o texto mais antigo (o *Oraculo*) data de 1733 e foi impresso por Maurício Vicente de Almeida; o mais recente (a *Homilia*), pela oficina de Ameno, em 1790. De meados do século XVII fazem parte o *Lidando a morte mais de outo annos no transito do felicissimo Rey D. João V: romance heroico* (1750, na oficina de Pedro Ferreira), o *Panegyrico no faustissimo dia, em que se cumpre annos...* (1758, oficina de Miguel Manescal da Costa), a *Sentença* (1758,

⁵ In *Real Mesa Censória, Inventário Preliminar*, Direcção de Serviços de Arquivística e Inventário, Arquivos Nacionais da Torre do Tombo, Lisboa, 1994, pp. 33-36.

Capitão Manuel Pedroso Coimbra). Na década de 80, saíram editados o texto de António Pereira de Figueiredo (na Régia Oficina Tipográfica), em 1785 e em 1788, os textos de Machado de Castro e de Du Fond, ambos impressos por António Rodrigues Galhardo.

O códice CXIV/2-11 da BPE é uma miscelânea que integra treze peças manuscritas, nove delas relacionadas ou relacionáveis com Metastásio: *Dido dezamparada* (nº 1), *Demetrio* (nº 2), *Themistocles em Susa* (nº 3), *Ezio em Roma* (nºs. 4 e 7, sendo a primeira com letra de Ameno e a segunda uma cópia alheia⁶), *Niteti* (nº 5), *Prólogo destinado à representação “do Alexandre na Índia de Metastásio”, em obséquio do felicíssimo nascimento do Príncipe da Beira* (nº 6), *El Rey Pastor* (nº 8) e *Issipiles* (nº 9). Todas classificadas como “Ópera”, à excepção de *Demetrio* (“dramma para musica”) e de *El Rey Pastor*, que não contém qualquer designação de género no frontispício. Manuel Pereira da Costa surge como tradutor de *Dido Dezamparada*, embora a letra deste manuscrito esteja identificada como sendo de Ameno⁷. O nome de Francisco Luís Ameno ou Fernando Lucas Alvim (ou F.L.A.), enquanto tradutor, figura em *Demetrio*, *Themistocles*, *Ezio*, *Niteti* e *Issipiles*.

O Medico Hollandez, *A Criada Affectuosa* e o *Pay de Familia* (nºs. 10, 11 e 12, respectivamente) são os títulos relacionados com Goldoni, todos dados como comédias.

Na BPE encontramos dois outros códices que integram peças de Goldoni: o CXIV/1-1 d. com *O cavalleiro nobre e a dama pobre*, *O homem prudente* e *A mulher de prendas*; no CXIV/1-2 d. incluem-se *O Mentirozo* e *A Viuva sagaz*. *O Mentirozo*, “comedia jocoseria”, reveste-se de particular importância, por se fazer acompanhar quer das censuras originais de João Alpoim Barreto Coelho e de Frei Caetano de S. José, proferidas em 1763, acerca do requerimento para impressão solicitado por Francisco Luís Ameno, quer das licenças para impressão.

A Marianna é o último texto do códice CXIV/2-11 (nº 13) e é uma tradução do Acto I da comédia de Pietro Chiari.

Esta miscelânea, contrariamente à da BNL onde se encontra o *Pai de Familias*, parece reunir textos cujas proximidades se adivinham mais nítidas: seja por serem oriundos de literatura estrangeira e, em particular, da italiana, seja pela consagração de que os nomes dos seus autores se revestem já na época, seja por se congregarem no

⁶ Cf. Cunha Rivara, *Catálogo dos Manuscritos da Bibliotheca Publica Eborensis*, op. cit., p. 140.

⁷ *Ibidem*, p. 140.

género teatral e, em particular, numa vertente que aponta para a inovação do espectáculo do teatro musicado ou declamado. Por outro lado, o nome de Francisco Luís Ameno surge como uma constante que poderá ter concorrido para a junção destes textos.

3.2. Finalidades do estudo das traduções

O trabalho centra-se na descrição de duas traduções portuguesas, da segunda metade do século XVIII, ambas anónimas, uma impressa, a outra manuscrita, de uma comédia de Carlo Goldoni: *Il Padre di Famiglia* (peça que, embora editada, conhece diversas reescritas autorais), com a finalidade de discernir qual a função dos textos traduzidos na poética de recepção e bem assim de obter um maior conhecimento sobre o sistema literário português. Confrontar diversas traduções de textos teatrais implica, por vezes, trazer à luz diferentes formas de conceber um texto de e para teatro e conduz-nos, pelo trabalho empírico da descrição e da observação, a retirar ilações que se prenderão com os paradigmas estéticos presentes naqueles textos.

Estudar uma comédia de Goldoni, cujo sucesso fora mediano, a avaliar pelas palavras do próprio autor, através de traduções portuguesas coevas, permite colocar questões como: Por que razão foi esta peça traduzida no Portugal setecentista, seu contemporâneo? Por ser de Carlo Goldoni, fenómeno de consagração na época e ser garante, portanto, pela autoria, de sucesso e de lucros? Pela evocação do título que hipoteticamente pode presentificar a estética teatral de Denis Diderot? Ou será que o que torna a comédia atraente é a temática e a ideologia que veicula, a exaltação dos valores burgueses? E por que razão encontramos duas traduções diferentes, uma manuscrita e outra impressa?

3.3. Recurso aos Estudos de Tradução: aspectos teóricos e metodológicos

No domínio dos Estudos de Tradução aliados aos de Recepção, importam-nos as investigações que se fundam em abordagens descritivas e explicativas do fenómeno da tradução e que o perspectivam como actividade e produto sociocultural, condicionado por factores literários e extraliterários que se manifestam num determinado momento e num determinado espaço, aquando da sua recepção. Atentaremos em aspectos das investigações desenvolvidas por Itamar Even-Zohar que concebem “literature and translated literature as a polysystem [...] an aggregate of systems, a heterogeneous system of systems”⁸, nos quais “extraliterary factors such as patronage, social conditions, economics, and institutional manipulation are being correlated to the way translations are chosen and function in a literary system”⁹. Para Zohar, a literatura traduzida assume-se “not only as an integral system within any literary polysystem, but as a most active system within it”¹⁰.

Even-Zohar cunha o termo *polissistema* “to refer to the entire network of correlated systems – literary and extraliterary – within society, and develops an approach called Polysystem theory to attempt to explain the function of *all* kinds of writing within a given culture – from the central canonical texts to the most marginal non-canonical texts”¹¹. As relações intra-sistémicas de um polissistema são condicionadas por um sistema sócio-cultural mais vasto: “[...] the constraints imposed upon the “literary” polysystem by its various semiotic co-systems (religious, political, socio-economic, etc.) contribute their share to the hierarchical relationships which govern it”¹².

De acordo com Zohar, o estudo da interacção entre literatura traduzida e o polissistema literário de recepção reveste-se de grande importância no que respeita à percepção do papel (primário ou secundário) desempenhado pela tradução: “whether translated literature becomes central or peripheral, and whether this position is

⁸ Romy Heylen, op. cit., p. 6, reporta-se à colectânea de ensaios apresentados por Even-Zohar em *Papers in Historical Poetics* (1978).

⁹ Edwin Gentzler, *Contemporary translation theories*, Routledge, London, 1993, p. 120.

¹⁰ Itamar Even-Zohar, “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem”, *Poetics Today*, 11:1, 1990, p. 46.

¹¹ Edwin Gentzler, op. cit., p. 114.

¹² Romy Heylen, op. cit., p. 7.

connected with innovatory (“primary”) or conservatory (“secondary”) repertoires, depends on the specific constellation of the polysystem [...]”¹³. Se a literatura traduzida ocupa, na literatura de recepção, uma posição primária, poderemos afirmar que o tradutor se prepara para introduzir modelos poéticos próximos do texto-fonte; se a posição é secundária, o tradutor procurará inserir a tradução em modelos poéticos já existentes. Recorreremos ao conceito de *adequação* para o primeiro caso e ao de *aceitabilidade* para o segundo¹⁴. A primeira, porque respeita o modelo do texto-fonte e contribui para a criação de novos modelos, é uma actividade inovadora; a segunda, porque reforça os modelos dominantes existentes no sistema de chegada e não provoca grandes alterações no polissistema, é uma actividade conservadora dos modelos pré-estabelecidos na estética de recepção.

São três as circunstâncias que, segundo Even-Zohar¹⁵, explicam uma categorização primária da literatura traduzida em relação à literatura de chegada: quando esta é “jovem” e ainda não cristalizou; quando é “periférica” ou “fraca”; quando vive um momento de “crise” (“turning point”) e a poética estabelecida já não estimula a nova geração de escritores. Even-Zohar insiste, no entanto, que a relação entre as obras traduzidas e o polissistema literário é variável, dependendo das circunstâncias específicas que nele operam.

A utilidade desta teoria do polissistema, além de preconizar um enfoque descritivo do fenómeno traduzido, radica na ênfase posta no papel da cultura de recepção, com as suas normas sociais e convenções estéticas influenciadoras do acto de tradução e das tomadas de posição por parte do tradutor.

A Gideon Toury iremos colher as normas¹⁶ que orientam a cultura de recepção (normas literárias e socioculturais) e que interferem no trabalho do tradutor. De natureza diferente e incompatível, são elas que condicionam a tradução, enquanto processo e produto, podendo a sua oposição ser sintetizada na popular formulação de Jiří Levý¹⁷: “reading as *an* original” e “reading as *the* original”. Estas normas de tradução, ou opções tomadas a diversos níveis, classifica-as Toury em “iniciais” (determinam as opções e prioridades do tradutor face a critérios de adequação, ou seja, de adesão à poética do texto de partida, ou de aceitabilidade, isto é, de adesão às

¹³ Itamar Even-Zohar, op. cit., p. 46.

¹⁴ Cf. Gideon Toury, *In Search of a Theory of Translation*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv, 1980, p. 55.

¹⁵ Op. cit., pp. 47-48.

¹⁶ Op. cit., pp. 52-57.

¹⁷ Citado por Gideon Toury, op. cit., p. 53.

normas do sistema linguístico e literário de chegada), “preliminares” (respeitam à política de tradução adoptada, quanto à selecção do autor, do texto, do género a traduzir), e “operacionais” (tomadas no decurso do processo de tradução). São normas não absolutas mas que revelam as características culturais subjacentes ao acto da tradução, fenómeno que se configura, segundo Toury, em forma de intercomunicação cultural.

Ancoramo-nos ainda em José Lambert, que igualmente chama a atenção para a interligação entre a literatura traduzida e o sistema literário¹⁸ de chegada. Este investigador propõe uma abordagem descritiva e sistémica do fenómeno literário traduzido: “[...] we are convinced that the study of translated literature, if approached from such a broad, systemic angle, will contribute substantially to a more dynamic and fonctionnal approach to literature as such, for there is no doubt that the analysis of literary translations provides an important key to our understanding of literary interference and historical poetics”¹⁹. Inspirou-nos a sua proposta de modelo de análise descritiva da tradução²⁰, pelo que a adoptaremos na nossa metodologia, ainda que com alguma adaptação, decorrente das particularidades de um texto dramático.

Em busca de modelos explicativos mais adequados, estas abordagens insistem de forma sistemática na faceta sociocultural da tradução enquanto processo de negociação (combinação de normas e modelos) de sistemas literários ou códigos culturais em contacto. Assim, a tradução não pode ser considerada como tendo sido produzida num vazio cultural, uma vez que cada época e cada cultura recebem o texto estrangeiro de forma diferente, reescrevendo-o e manipulando-o²¹ consoante a finalidade que se persegue e as condicionantes histórico-culturais actuaes no momento.

Neste contexto, o trabalho visa reconstruir as (hipotéticas) estratégias de tradução adoptadas, com vista à produção de textos teatrais orientados para um

¹⁸ Este autor considera “[...] la littérature, ou mieux: les systèmes littéraires, comme un ensemble de relations hiérarchiques qui n’est jamais tout à fait stable et qui entretient toujours des relations avec les systèmes littéraires voisins. Selon cette optique, les littératures dites nationales deviennent simplement des systèmes littéraires (plus ou moins) nationaux.” Cf. “La traduction, les genres et l’évolution de la littérature: propositions méthodologiques” in Anna Balakian, James Wilhelm et alii (ed), *General Problems of Literary History*, vol. 1, Actes du X^e Congrès de l’Association Internationale de Littérature Comparée, Garland, New York, 1985, p. 127.

¹⁹ Cf. José Lambert e Hendrik van Gorp, “On describing translations”, in Theo Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, Croom Helm, London, 1985, p. 52.

²⁰ *Ibidem*, pp. 52-53.

²¹ Na acepção conferida por Lefevere que encara a tradução como forma de reescrita e de exercício de manipulação, sujeita a condicionalismos, in Romy Heylen, op. cit., p. 6.

contexto de recepção com características específicas e determinadas. O estudo descritivo dos textos a analisar pretende observar as manipulações operadas naquela comédia de Goldoni, a nível macro e micro-textual, incluindo meta e para-textos, didascálias, diálogos e progressão dramática, perseguindo simultaneamente uma reflexão sobre as normas dominantes (aceitabilidade ou adequação) e o papel desempenhado pelas traduções na poética de recepção.

3.4. Descrição comparativa das traduções portuguesas com as versões Paperini e Pasquali de *Il Padre di Famiglia*

3.4.1. Dados preliminares

3.4.1.1. Indicações paratextuais e metatextuais

A folha de rosto do manuscrito é constituída por quatro elementos: o título da peça, *O Pay de Familia*; o género em que se integra, “comedia”; a autoria, “do Doutor Carlos Goldoni” e a menção à tradução, “traduzida de Italiano”.

O impresso apresenta, na primeira página, o título, *O Pai de Familias*; a indicação genológica, *comedia* e a divisão textual, “*em tres actos*”. Na última (p. 46), é revelado que o texto provém “da comedia, *O Pai de Familias*, do Doutor Carlos Goldoni, Advogado Veneziano”. Há ainda informação sobre: o local de edição, “Lisboa”; o editor, “Officina de Manoel Coelho Amado”; a data, “anno de M DCC LXXV” e a Censura, “com licença da Real Me[em]bra Cens[em]foria”.

Em ambos, não há qualquer alusão ao tradutor. No texto impresso, o título da tradução é semelhante ao que é tido como supostamente original da peça. No entanto, verifica-se uma ligeira alteração, no emprego do plural de “família”. Devido talvez ao entrecho dramático ou a uma certa familiaridade da expressão na língua portuguesa, patente, por exemplo, numa comédia de Manuel de Figueiredo, *O Passaro Bisnáo*, onde a personagem Joaquim Barulho afirma ser “pai de familias”(III, 12)²² ou na réplica de Flamínio do próprio texto impresso (III, 1) que pretende tomar “mulher para

²² *Theatro de Manoel de Figueiredo*, Tomo XIII, Impressão Régia, Lisboa, 1810.

fer pai de familias”. Já o manuscrito, embora não refira o título original, a ele se cinge, sem o modificar. Acresce que, logo de início, sabemos tratar-se de uma tradução manuscrita enquanto, no texto editado, parece haver uma vontade deliberada em tornar invisível o trabalho do tradutor. Seja pelo espaço escolhido para a referência autoral (última página), seja por não haver menção explícita à tradução. Inferência possível é a de que o texto manuscrito se apresenta como uma obra estrangeira, que afirma, desde o frontispício, a sua natureza de texto traduzido, enquanto o texto editado, ao parecer querer dissimular as origens do texto-fonte (ausentes da primeira página), se apresenta, neste caso, como um texto português²³.

A dedicatória e a advertência ao leitor, bem como a notícia da primeira representação desta peça são obliteradas nos textos traduzidos. Estes também não integram prefácios, posfácios ou notas, passagens que se poderiam configurar como de ordem metatextual, o que implicitamente poderá traduzir uma atenção secundária para o papel do tradutor ou até de o tornar invisível. Um elemento que reenvia para a metatextualidade é o género em que ambas as traduções integram o texto: a comédia. Designação que, como vimos, abrange uma heterogeneidade de textos. Género apreciado por todos os estratos sociais, ainda que seja difícil a sua delimitação.

Nos dois textos portugueses, o nome do autor, Carlos Goldoni, é precedido do prestigiante “Doutor”, havendo amplificação da parte referente à autoria, no impresso, com o tradicional aposto “Advogado Veneziano” (semelhança vocabular se regista nas edições Corciolani com a expressão “Avvocato Goldoni Veneziano”²⁴), o que, além de aduzir informação sobre Goldoni, parece contribuir para o enaltecimento académico e social desta autoridade.

No que se refere à relação de personagens (manuscrito, fl. 1^v; impresso, p. 1), registamos diferenças abissais, conforme quadro que se segue, que parecem indiciar estratégias de tradução assaz distintas:

Il Padre di Famiglia (Corciolani, Bologna, 1756)	O Pay de Familia (manuscrito da BPE)	O Pai de Familias (impresso BNL, 1775)
Personaggi	Interlocutores	Actores
Pancrazio , mercante.	Pancrácio , mercador.	Roberto [Lopes] , Mercador.
Beatrice , sua seconda moglie.	Beatriz , sua segunda mulher.	Beatriz , sua segunda mulher.

²³ Cf. J. Lambert e K. Van Bragt, “*The Vicar of Wakefield*” en langue française. *Traditions et ruptures dans la littérature traduite*, (preprint) Literatuurwetenschap, n° 3, KUL, 1980, pp. 18-23.

²⁴ *Il Padre di Famiglia*, op. cit., p. 1.

Lelio , figlio di Pancrazio, del primo letto.	Lélio , filho de Pancrácio, do primeiro matrimónio.	Fernando , filho de Roberto, do primeiro Matrimónio.
Florindo , figlio di Pancrazio e di Beatrice.	Florindo , filho de Pancrácio e Beatriz.	Flaminio , filho de Roberto, e de Beatriz.
Geronio , dottore, padre di	Doutor Gerónimo , pai de	O Doutor Jeronymo Coutinho .
Rosaura , sorella di	Leonor e	D. Rosaura .
Eleonora .	Rosaura .	D. Leonor .
Ottavio , maestro in casa di Pancrazio.	Octavio , mestre dos filhos de Pancrácio.	Octavio , Mestre dos filhos de Roberto.
Fiammetta , serva di Pancrazio.	Flameta	} Criados de Roberto.
Arlecchino e	Arlequim	
Trastullo , servi di Pancrazio.	Trastulo	Pascoal.
Tiburzio , mercante.	Tibúrcio , negociante.	Brazia.
		Tiburcio , Negociante.
		Hum Alcaide .

Constata-se que o manuscrito preserva o quadro das personagens, incluindo os seus nomes, ao passo que observamos, no texto editado, quer uma naturalização nítida da onomástica²⁵ (Roberto, Fernando, Jerónimo Coutinho, Pascoal) quer a supressão (Arlequim) ou adição (Alcaide) de personagens. Apenas escapa o nome de Brazia²⁶, estranho à língua portuguesa, que parece sugerir, por antonomásia, conotação metafórica ligada à paixão, ao fogo amoroso.

Surge, na última cena do texto impresso, a figura de um Alcaide, a quem são atribuídas seis (6) réplicas. Símbolo da justiça pública, tal como o “escrivão” da versão manuscrita ou o “bargello” da Paperini: no entanto, enquanto estas personagens não chegam a entrar em cena (é Trastullo que medeia o que se passa em cena e fora dela em III, 24) e não lhes é cometida qualquer réplica (são apenas individualidades de quem se fala e que intervêm na resolução do “destino” do preceptor), o Alcaide irá assumir uma posição de maior relevo, já que ganha o estatuto de personagem-actor.

Quanto à eliminação de Arlequim, no impresso de 1775, seria legítimo inferir que estaríamos perante uma tradução da versão Pasquali (1764), já notada por Anna

²⁵ O apelido Lopes, de Roberto, é-nos facultado no decurso da progressão dramática. Cf., por exemplo, I, 3, p. 11.

²⁶ Aliás, o nome de Fiammetta parece já indiciar o sentido de amante. Do latim *flamma, ae* que, em português ocasiona *flama* e *chama*, derivará o nome de Flameta da peça manuscrita que, e talvez pela recorrência à via erudita, parece fazer lembrar apenas uma flâmula, atenuando-se assim a acepção de uma qualquer paixão incendiária.

Scannapieco, que segue de perto as pesquisas de Giuseppe Carlo Rossi²⁷: “Documentano la fortuna della commedia in Portogallo la notizia di una traduzione inedita [...] dovuta a José Manuel Penalvo [...] e una stampa lisboense del 1775, *O pai de familias*. Quest’ultima traduzione ripropone una redazione Pasquali sottoposta a processo di vistosa rielaborazione [...]”²⁸.

Ao compulsarmos comparativamente as redacções Paperini e Pasquali, somos, no entanto, levados a admitir que o texto de 1775, podendo conter elementos Pasquali (como é o caso da exclusão daquela personagem e, conseqüentemente, das cenas em que intervinha e da reorganização de outras, tendo em conta a coerência dramática; ou o desaparecimento da “chiusette” em verso de Ottavio, em I, 4), revela sobretudo uma tradução da edição Paperini.

Goldoni, no processo continuado de reelaboração dramaturgica, redimensiona o texto Pasquali, ao eliminar traços da *commedia dell’arte*, ao conferir uma maior concentração dramática e ao redesenhar perfis de personagens, em nome da verosimilhança. No texto impresso mantêm-se, contudo, fragmentos Paperini, de que os exemplos que se seguem constituem os indícios mais evidentes: logo em I, 1, Paperini regista um excerto curioso que a Pasquali se encarregará de suprimir: Florindo é abordado pelo preceptor que lhe pede tabaco. Não só este extracto não é apagado do impresso (o que teria acontecido se seguisse o registo Pasquali), como é amplificado, ao introduzir, desde logo, a vertente rapace de Octávio, acentuada na reprovação de Flamínio:

	Il Padre di Famiglia (Corciolani, 1756)	O Pay de Familia (manuscrito da BPE)	O Pai de Familias (impresso BNL, 1775)
Ott.	Si, caro Florindo mio, sì, fidatevi di me, e non temete. Ditemi, avete tabacco?	Oct. Sim, meu amado Florindo, fiaí-vos de mim, e não duvideis. Dizei-me, tendes tabaco?	Oct. Sim, meu amado Florindo, fiaí-vos de mim. Ó, tendes tabaco?
Flor.	Si, eccolo. <i>cava fuori la tabacchiera.</i>	Flor. Sim, aqui está. <u>Puxa pela caixa.</u>	Flam. Ahi tem. <i>Dá-lhe a caixa.</i>
Ott.	Mettetene un poco nella mia scatola. Già voi non ne prendete. Mettetelo tutto.	Oct. Deitai-me um pouco na minha caixa: vós já o não tomais, deitai-o todo.	Oct. E[ste já não presta. <i>Mos-tra-lhe a lua.</i> Deixai-me va[er]ar hum pouco na minha caixa.
Flor.	Volontieri; eccolo tutto.	Flor. Com muito boa vontade: aí o tendes todo.	Flam. Sim, vafe metade.

²⁷ Giuseppe Carlo Rossi, “Il Goldoni nel Portogallo del Settecento (Documenti inediti)” in *Annali dell’Istituto Universitario Orientale*, Sezione Romanza, IX, 1967, p. 253 e “Per una storia del teatro italiano del Settecento (Goldoni) in Portogallo” in *Studi goldoniani*, 2, 1970, pp. 75-75 e 81, citado por Anna Scannapieco, op. cit., pp. 696 e 704.

²⁸ Cf. Anna Scannapieco, op. cit., p. 696

Ott. Oh bravo il mio ragazzo! [...]	Oct. Belamente! [...]	Oct. Bellamente: Sempre jáõ mais de tres vintens do e[stanque. <i>Va[sa-o todo. Ahi tendes a caixa. Dá-lha. Bello tabaquinho. Cheirando.</i>
		Flam. (Que viva o Senhor Mestre, que me deixou sem humapitada.) <i>á parte.</i>

A relação patrão-criado (Paperini, I, 6) não surge reconfigurada como em Pasquali, onde se assiste a um diálogo entre o amo que dá ordens ao criado. Continua a ser explorada a hipotética faceta maliciosa e desonesta do criado que vem a manifestar-se na cena imediatamente a seguir:

Il Padre di Famiglia	O Pay de Familia	O Pai de Familias
Panc. [...] Ditemi un poco [apete]pendere?	Panc Sabes tu comprar?	Rob [...] Vamos ao ca[so]. Sabes tu comprar?
Tras. Anzi ho sempre fatto da [penditore.	Tras Nas casas onde tenho estado, quasi sempre tenho sido comprador.	Pa[c Nas ca[as que servi, sempre fui comprador, e deste exercicio me agrado.
[...]» ²⁹	[...]	[...]
Tras. Mi creda, che se anco io vole[ss]i rubare, non [aprei nemmeno la maniera di farlo.	Tras Posso segurar-lhe que se eu quisesse furtar, o não saberia fazer.	Pa[c Posso segurar-lhe que se eu quize[ss]e furtar, o não [aberia fazer.
Panc. Il rubare è un mestiero, che la natura l'insegna, e chi gli prende affetto una volta non lo la[sc]ia mai più. [...]	Panc O furtar é um officio, que a mesma natureza o ensina; e quem se deixa vencer dessa má inclinação, faz hábito nela, e não se pode emendar. [...]	Rob O furtar he hum officio que a mesma natureza en[si]na, e quem se deixa levar de[ss]a má inclinação, e faz habito della, lhe cu[st]a o emendar-se. [...]

Em II, 9, insere-se uma nota de comicidade, que joga com as formas de tratamento usuais entre os esposos (os pronomes pessoais “ello/ella”). Esta cena será removida da reelaboração Pasquali, atendendo ao preceito da concentração dramática que tende a abreviar os desvios que eventualmente pudessem levar ao afastamento do núcleo temático da bolsa do dinheiro e do seu futuro furto, suprimindo-se simultaneamente um tipo de cômico, com Trastullo, onde se poderiam entrever laivos de farsa.

No impresso, a vertente cômica realiza-se pela repetição da forma de tratamento “Ilustríssimas”:

Il Padre di Famiglia	O Pay de Familia	O Pai de Familias
Trast. Vado [ubito a dire a ella, da parte di ello, che venga ella a definar com ello.	Tras Vou depressa dizer a ela da parte dele, que venha ela jantar com ele.	Pa[c. Fallo como devo, e se Vof[ss]as Ilu[st]ri[ss]imas não querem que os tratem por Ilu[st]ri[ss]imas, não fallarei mais por Ilu[st]ri[ss]imas a Vof[ss]as Ilu[st]ri[ss]imas.

²⁹ Omitem-se cinco réplicas, nos três textos, dada a sua extensão.

Seleccionámos ainda, de um leque avultado, três outros exemplos que se encontram na mesma cena (III, 2) e que a Pasquali irá elidir: a referência um pouco inverosímil ao “outro filho” para designar o autor do roubo da bolsa de dinheiro, a conversa “filosófica” entre os dois pais de família e a despedida de Gerónimo que incluía a expressão latina “*Amicus est alter ego*”, reminiscência da *commedia*:

	Il Padre di Famiglia (Corciolani, 1756)	O Pay de Familia (manuscrito da BPE)	O Pai de Familias (impresso BNL, 1775)
Ger.	[...] Voi avete in cafa dell'altra gente, avete un altro figlio, avete della fervitù. [...] As últimas onze réplicas da cena dizem respeito à filosofia dos dois pais. A cena encerra com “Amicus est alter ego” de Geronio.	Ger. [...] Vós tendes muita gente em casa: tendes outro filho: tendes criados [...]. [...] Mantêm-se as onze réplicas e a expressão latina.	Dout V.m. tem muita gente em cafa, tem outro filho, tem criados [...]. [...] Mantêm-se as onze réplicas e a expressão latina.

A atitude dual do texto impresso que, em certos momentos, parece seguir a edição Pasquali, mas revelando sobretudo uma aproximação da versão Paperini, conduz-nos a uma interrogação: integrará a edição de 1775 elementos de inovação, por seguir em certos passos as coordenadas da Pasquali, ou serão eles nota de conservadorismo (por exemplo, o par de criados-graciosos da tradição não excluiria necessariamente a presença de um terceiro criado, com características de estrangeiro)?

3.4.2. Elementos de ordem macrotextual

3.4.2.1. Actos, cenas e réplicas

A comédia de Goldoni é formada pela estrutura clássica de três actos, os primeiros com vinte e uma (21) cenas cada, o último com vinte e seis (26). Bem distintos se apresentam os textos traduzidos, não tanto quanto à divisão em actos (que mantêm), mas no que respeita sobretudo às cenas: em conformidade com o texto-fonte, o texto manuscrito segue a mesma distribuição; o texto impresso apresenta três (3) cenas para cada um dos dois primeiros actos e seis (6) para o último (em anexo, figura mapa comparativo das três reescrituras que permite visualizar a sua fragmentação textual bem como as correspondências e as dissemelhanças que elas registam).

O manuscrito respeita as réplicas, salvo raras exceções, talvez por lapsos decorrentes do próprio acto de traduzir (I, 1 e 13; II, 1 e 2; III, 4, 15 e 18) e a divisão cénica proposta pelo texto-fonte, à qual subjaz a entrada e saída de personagens. Já a repartição do impresso parece atender sobretudo à mudança de espaços, de que o sistema didascálico dá conta. Seremos, pois, levados a concluir, como Giuseppe Rossi, que este texto persegue uma “finalità ben chiare di tecnica teatrale”, inspirada “nello spirito delle circostanze di tempo e di luogo”³⁰. Poderemos afirmar, portanto, que o manuscrito manifesta adequação ao texto-fonte, enquanto o impresso poderia acusar, pela não-conformação ao sistema inicial, um emprego de critérios de ordem da aceitabilidade (nas peças de António José da Silva, por exemplo, as mutações também obedecem a critérios de espaço e de tempo³¹).

O impresso, no que se refere às réplicas, parece oscilar entre a versão Pasquali (ao eliminar Arlequim, há consequentemente reorganização textual) e a versão Paperini. Observam-se, no entanto, dois elementos recorrentes: as réplicas Paperini surgem expandidas e, frequentemente, o texto introduz novas réplicas (a cena 3 do I acto, que congloba as últimas quatro cenas da versão Paperini, é disso exemplo flagrante, como o é a despedida de Rosaura e Flamínio, no final de II, 3, que acrescenta o final de II, 21 da Paperini).

3.4.2.2. indicações cénicas

Apresentaremos, em anexo, as indicações cénicas do acto I, numa relação não exaustiva (omitiram-se numerosas entradas e saídas de cena, por não se considerarem representativas). As linhas de análise que elas podem sugerir reenviam, por extrapolação, para o conjunto do sistema didascálico da peça.

No I Acto, as indicações cénicas da comédia goldoniana são mantidas, com ligeiras variantes explicativas, no texto manuscrito, que acrescenta duas, no sentido de

³⁰ Cf. Giuseppe Carlo Rossi, “Per una storia del teatro italiano del Settecento (Goldoni) in Portugallo”, op. cit., pp. 75-75 e 81, citado por Anna Scannapieco, op. cit., pp. 696 e 704.

³¹ Cf. Oliveira Barata, *Esopaida ou vida de Esopo*, op. cit., p. 99 e *História do Teatro em Portugal*, op. cit., pp. 213-215. Ou *Guerras do Alecrim e Mangerona*, apresentação didáctica de Albina Maia, Porto Editora, Porto, 1989, p. 7. Já os Árcades se fundam no esquema de entrada e saída de personagens para a divisão cénica. Cf., por exemplo, *Obras Completas de Domingos dos Reis Quita*, vol. II, edição de Ana Cristina Fontes, Campo das Letras, Porto, 1999, pp. 25-379 ou *Obras de António Dinis da Cruz e Silva*, vol. II, edição de Maria Luísa M. Urbano, Edições Colibri, Lisboa, 2001, pp. 327-479.

acentuar, pela repetição, as acções em curso (cenas 1 e 12). Regista-se uma ligeira alteração: uma “sala” anódina passa a ser a câmara de Beatriz, numa ligação lógica e coerente com os acontecimentos da cena 14, momento em que Beatrice/Beatriz expulsa o enteado dos seus aposentos, os mesmos onde a criada passava a ferro. Na cena 12, também o manuscrito se desvia do texto de partida: enquanto neste Florindo pega na mão de Fiammetta, no texto português observa-se uma regressão da explicitação amorosa, transformando-se o acto em vontade, havendo, portanto, um nítido propósito do tradutor em atenuar manifestações de conotação sexual. Já no que se refere à demonstração de afecto de Flaminio a Brazia (cena 2), o texto impresso revela maior proximidade com o texto-fonte.

O texto impresso parece inspirar-se no texto manuscrito, ao adoptar a mesma designação que este, na mudança do espaço da sala para a câmara de Beatriz. A indicação cénica de I, 2: “*Camera de Beatriz, na qual haverá huma me[sa] com preparos de e[crever, e cadeiras, e e[stará Brazia engomando hũa cami]a*” tem semelhanças com a do manuscrito (“Camera de Beatriz com mesa e cadeiras. Flameta engomando.”, I, 8) e não se encontra atestada nem no texto Paperini (“Sala. Fiammetta, che dà il ferro alle camice.”, I, 8), nem no Pasquali (“Sala. Fiammetta, che dà l’amido alle camice.”, I, 8). É somente na primeira edição da peça, a Bettinelli, que nos surge referência similar: “*Camera di Beatrice con tavolino, e sedie. Colombina, che sta tirando camicie.*”, I, 8), facto que nos pode levar a reflectir sobre o conhecimento do(s) tradutor(es) relativamente às várias edições desta comédia.

As indicações cénicas surgem, em certos momentos, expandidas, no texto de 1775, com o objectivo de enfatizar sentimentos, que se revelam na conduta das personagens, como é o caso do desdém manifesto com que Brazia trata Flaminio (cena 2) ou a exploração de atitudes afectadas e patéticas (na cena 1, o filho de Beatriz apressa-se a ir beijar-lhe a mão, enquanto esta demonstra extrema preocupação pelo seu estado de saúde; na cena 3, a tónica é colocada novamente em Flaminio, ou melhor, nos seus suspiros amorosos, enquanto corteja Leonor), o que contribui para dotar a peça de uma aura melodramática.

Noutros momentos, não se regista correspondência com o texto didascálico do texto-fonte ou do manuscrito, ou porque se omitem algumas indicações (na cena 2, Florindo esconde a carta quando vê a mãe; Flaminio não o faz, na cena 1; na cena 20, ou 3 se se considerar o impresso, quando Geronio entra, levantam-se o preceptor e Florindo, certamente em sinal de cortesia para com o dono da casa; tal não acontece no

texto impresso) ou porque aquelas se transformam em réplicas (a carta que é dada ao preceptor, na cena 1, passa a acto verbalizado de Flaminio em “Ahi a tem [...]”). Também a fórmula “e os ditos”, usada sempre que uma personagem entra em cena e as outras continuam, não se observa no texto impresso, apesar de ser uma constante em Paperini e no manuscrito (neste, há apenas uma única situação em que tal não se verifica, em II, 16, talvez por lapso).

Encontramos ainda outras flutuações que, não desvirtuando o sentido, servirão, provavelmente, para munir o texto de uma visualização mais detalhada, com o apelo a aspectos culturais associados ao contexto de chegada, como é o caso da naturalização do traje modesto de Rosaura que se converte em “pardo”, em I, 18 ou I, 3, no impresso. Na mesma cena, as “due sedie” transformam-se em “quatro”, permitindo, desde logo, antever coerentemente o número de personagens que irá intervir em seguida (no manuscrito, desaparecera o numeral).

3.4.3. Elementos microtextuais

3.4.3.1. Domínio lexical

Tendo em conta os critérios de aceitabilidade e de adequação, seleccionámos, a nível vocabular, alusões a outras personagens, com referências a nomes, profissões ou graus de parentesco, os topónimos e outras áreas que envolvem objectos culturais, como os temas do dinheiro, do vestuário e acessórios ou dos hábitos alimentares:

Il Padre di Famiglia “un Pizzicagnolo , e un Macellaro ” (Trastullo, I, 6)	O Pay de Familia “hum tendeiro de carnes salgadas , e outro que tinha logea de pano de linho ” (Trastulo, I, 6)	O Pai de Familias “hum tendeiro de carnes salgadas , e a outro que contratava em panno de linho ” (Pasc, I, 1)
“Il Pizzicagnolo ” (Trastullo, I, 6)	“o da logea de pano de linho ” (Trast, I, 6)	“o da loja de panno de linho ” (Pascoal, I, 1)
“mio compare Pandolfo ” (Pancrazio, I, 6)	“meu Compadre Pandolfo ” (Pancrácio, I,6)	“meu Compadre Pandolfo ” (Roberto, I, 1)
“Io me la intendo com quelli, che vendono ” (Trastullo, I, 7)	“Vou de meias com os tendeiros ” (Trastulo, I, 7)	“Vou de meias com os tendeiros ” (Pascoal, I, 1)
“Quei servitori son tanto impertinenti” (Fiam., I, 8)	“os criados são tão insolentes” (Flameta, I, 8)	∅

“quel pizzicotto, che mi ha fatto il cuoco ” (Fiam., I, 8) “mia cara zia , e [...] cugine ” (Rosaura, I, 19)	“hum beliscão que me deu [...] o cozinheiro ” (Flameta, I, 8) “minha querida tia , e [...] sobrinhas ” (Rosaura, I, 19)	∅ “minha querida tia , e [...] primas ” (Rosaura, I, 3)
“ Quelli, che hanno guadagnato ” (Beatrice, II, 2)	“Esses homens que ganharam ” (Beatriz, II, 2)	“esses jogadores do diabo ” (Beatriz, II, 1)
“ Signor Fabbrizio Ardenti ” (Lelio, II, 8)	“ Senhor Fabricio Ardenti ” (Lélio, II, 8)	“ Senhor Ambrosio Ribeiro ” (Fernando, II, 1)
“mia comare ” (Beat., II, 16)	“minha Comadre ” (Beat., II, 16)	“minha Comadre ” (Beatriz, II, 2)
“un Capitano di Nave ” (Pancrazio, III, 12)	“ Capitão de um navio ” (Pancrácio, III, 12)	“ Capitam de hum navio ” (Roberto, III, 4)
“il Bargello ” (Panc., III, 24)	“o Escrivão ” (Panc., III, 24)	cf. elenco de pers. – Alcaide
“miei parenti ” (Beatrice, III, 26)	“os meus parentes ” (Beatriz, III, 26)	∅

Nesta relação, registe-se a transformação do “pizzicagnolo” que ora é tido como “tendeiro de carnes salgadas”, ora é designado como “o da loggea/loja de panno de linho”. Também o “macellaro” passa a tratar de assuntos relacionados com “panno de linho”. Poder-se-á pressupor que houve contacto entre as traduções portuguesas, quando o texto-fonte (qualquer das edições) não alude nem de perto a comerciantes de tecidos? Seja como for, acreditamos estar em presença de um processo de adequação, que apresenta grande densidade de referências realísticas, onde sobressai um quotidiano fortemente marcado e onde se mantém a ideia do criado ter servido em casa de (pequenos) burgueses, gente que não detinha títulos de nobreza, à semelhança do que se observava em Goldoni.

Se o nome de “Pandolfo” não sofre alteração, já o mesmo não acontece com o de “Fabbrizio/Fabricio Ardenti” que, no impresso, surge naturalizado em “Ambrosio Ribeiro”, em coerência com as naturalizações operadas nos nomes de “Roberto Lopes” e o do “Doutor Jeronymo Coutinho”. Enquanto a escolha dos apelidos parece, em Ribeiro e Lopes, ter origem em nomes vulgares do povo, o último deixa entrever uma possível ligação à nobreza³² (aquela que beneficiou da protecção do Marquês de Pombal?), pela selecção do apelido. Já o nome próprio desta personagem revela sonoridades próximas com “Geronio”.

Encontramos similitudes, nos três textos, na fórmula popular de tratamento “compadre e comadre”, como na referência ao “capitão de um navio”. Semelhanças na

³² Cf. José Pedro Machado, *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*, vols. I, II, III, Livros Horizonte, Lisboa, 1993 e Manuel de Sousa, *As Origens dos Apelidos das Famílias Portuguesas*, Spropress, Mem Martins, 2002.

construção frásica das traduções portuguesas, surgem-nos na nominalização da subordinada relativa “que vendiam”, “que jogavam” em “tendeiros” (manuscrito e impresso) e “jogadores” (impresso), o que contribuirá para a expressividade do texto, acentuada, no último caso, com a aliança “do diabo”.

Evidente lapso do manuscrito, por associação de parentesco, é a passagem de “zia e cugine” para “tia e sobrinhas”, facto que o impresso corrige.

Se o impresso omite, em certos passos, determinadas menções, constantes quer do texto-fonte quer do manuscrito (os criados, o cozinheiro, os parentes de Beatriz), também se assinala o procedimento contrário: reportamo-nos à adição de duas referências toponímicas que, em nosso entender, se revestem de grande importância, pela carga cultural que as liga ao percurso histórico de Portugal.

Havíamos já constatado que na reelaboração Paperini, como aliás nas traduções portuguesas, não vinha identificado, em paratexto, o espaço em que se localizava a acção. Também não nos surgem referências toponímicas no desenrolar da intriga, tanto no texto de partida como no manuscrito. No entanto, o tradutor de *O Pai de Famílias* introduz, por duas ocasiões, aquilo que parece ser uma vontade expressa de localizar a acção textual o mais próxima possível dos referentes do contexto de recepção.

Numa das réplicas, é a referência à Índia: “Se meu pai o sabe, certamente me mata. Pobre de mim! Quero fugir desta terra, quero ir para a India. V. m. não me verá mais, e eu morrerei de desgraças.” (Flaminio, II, 1), numa nítida expansão de: “Se mio Padre lo sa, mi bastona.” (Florindo, II, 2) ou de: “Se meu Pai o sabe, certamente me mata.” (Florindo, II, 2). Análoga nestes excertos das traduções portuguesas é a intensificação de sentido que se observa na passagem de “[...]mi bastona” a “[...] me mata”.

Noutra, repare-se na menção a Angola: “[...] Tenho juſto com hum Capitam de hum navio, que eſtá de partida para Angola, logo que ſouber qual dos dous he o culpado, o farei embarcar com elle.” (Roberto, III, 3), que desenvolve abertamente a ideia sugerida pela viagem marítima, implícita no texto de partida: “[...] Ho parlato con un Capitano di Nave, che è alla vela. Subito, che ſarò venito in chiaro chi di due è il delinquente, ſubito lo fo imbarcare, e lo mando via.” (Pancrazio, III, 12) e que não aparece no manuscrito: “[...] Já tenho ajustado com o Capitão de um navio, que está a partir: logo que claramente souber qual dos dous é o culpado, o faço embarcar e o mando para fora.”(Pancrácio, III, 12).

Consideraremos em seguida a recensão dos dados recolhidos que se relacionam com a temática do dinheiro:

Il Padre di Famiglia	O Pay de Familia	O Pai de Familias
“Convertire le lire di banco di Venezia in scudi di banco di Genova com l’aggio, e sopr’aggio a ragguaglio delle due pezze, non è cosa ch’io sappia fare” (Lelio, I, 1)	“Reduzir as liras do Banco de Veneza em escudos do Banco de Génova, com o acréscimo correspondente, e sobre o acréscimo a proporção que há entre as duas Praças, é cousa que não sei fazer.” (Lel, I, 1)	“Reduzir as liras do Banco de Veneza em escudos do Banco de Genova com o accrescimo correspondente, he cousa que não sei fazer.” (Fernando, I, 1)
“Averei bizogno di due zecchini” (Florindo, I, 2)	“Eu necessito de meia moeda” (Florindo, I, 2)	“Meia moeda” (Flaminio, I, 1)
“mi parve un buon acquisto sedici mila scudi di dote” (Pancrazio, I, 5)	“Pareceu-me bom negócio o dote de oito mil cruzados” (Pancrácio, I, 5)	“Pareceo-me bem o dote de oitenta mil cruzados” (Roberto, I, 1)
“Prendete, questo è un mezzo zecchino: andate a spendere” (Pancrazio, I, 6)	“Aí tens essa meia moeda, vai comprar o que é necessário” (Pancrácio, I, 6)	“Ahi tens huma moeda de ouro, vai comprar o preciso” (Roberto, I, 1)
“Ma quel, che è peggio, ho perso cinque zecchini sulla parola.” (Florindo, II, 1)	“O peor é perder também duas moedas sobre palavra.” (Florindo, II, 1)	“O peor he perder tambem duas moedas de resto.” (Flaminio, II, 1)
“Ed io due” (Ottavio, II, 1)	“E eu uma” (Octávio, II, 1)	“E eu huma” (Octavio, II, 1)
“È ricca sapete; suo Padre non há altri, che quelle due figlie, ed averanno dieci mila ducati per una” (Ottavio, II, 1)	“He rica: seu pai não tem mais que aquelas duas filhas, e cada uma tem oito mil cruzados de dote.” (Oct, II, 1)	∅
Ecco la vostra Signora Madre. Ella, che vi vuol tutto il suo bene, vi consolerà.” (Ottavio, II, 1)	“Aí vem vossa Mãe, vós sois o seu querido; pedi-lhe a moeda.” (Octavio, II, 1)	“Callai-vos, que ahi vem vossa mãe. Vós sois o seu querido filho, e ella vos dará as tres moedas.” (Octavio, II, 1)
“Otto zecchini.” (Ott, II, 1)	“Quatro moedas.” (Oct, II, 1)	“Quatro moedas de ouro.” (Octavio, II, 1)
“L’impegnerò per dieci zecchini” (Florindo, II, 2)	“Empenhá-lo-ei por cinco moedas” (Florindo, II, 2)	“Eu queria-o empenhar em cinco moedas” (Flam, II, 1)
“Tenete, questi sono trecento scudi” (Lelio, II, 8)	“Vede: aqui estão trezentos mil réis” (Lélio, II, 8)	“Tome: aqui tem seiscentos mil réis” (Fernando, II, 1)
“Quattocento scudi importano i Bulgheri, onde gli daremo quei trecento, che vi ha dato il Signor Fabrizio, e cento sono in questa borsa in tanti zecchini.” (Pancrazio, II, 14)	“Quatrocentos mil réis é a importância que se deve do linho: daremos os trezentos mil réis que trouxeste da casa do Senhor Fabrício, e cem mil réis que tenho aqui prontos nesta bolsa.” (Pancr, II, 14)	“Setecentos mil réis restamos a dever do linho, daremos os seiscentos que trouxeste, com cem que aqui tenho na algibeira” (Roberto, II, 2)

“Ma io ho portato 300. scudi fra oro, e argento” (Lelio, II, 18)	“Eu certamente trouxe trezentos mil réis em ouro, e prata” (Lélio, II, 18)	“Eu certamente os trouxe em ouro” (Fernando, II, 2)
“Ha dieci mila ducati di dote.” (Beatrice, II, 21)	“Tem dez mil cruzados de dote.” (Beatriz, II, 21)	“Tem dez mil cruzados de dote.” (Beatriz, II, 3)
“Florindo ha perto cinquanta scudi in una bisca” (Pancrazio, III, 12)	“Florindo perdeu sessenta mil réis em uma casa de jogo” (Pancrácio, III, 12)	“Flaminio perdeu vinte moedas em huma casa de jogo” (Roberto, III, 4)
“ti darò dugento Ducati per dote.” (Pancrazio, III, 26)	“eu te dou duzentos mil réis de dote.” (Pancrácio, III, 26)	“te darei quinhentos mil réis de dote.” (Roberto, III, 6)

Talvez pelo intuito de tornar os valores compreensíveis a quem lê ou ouve e, portanto, de levar o receptor a apreender com maior acuidade a significação textual, talvez por razões de “contaminação” cultural voluntária, metamorfoseando um texto importado num texto onde as referências estrangeiras são apagadas, propositadamente, em ambas as traduções existe aculturação dos bens económicos, à excepção do exercício que Lelio/Fernando estava encarregado de resolver.

Ressalta também o poder da inflação económica nas duas traduções: o dote de Beatriz passou de oito mil cruzados a oitenta mil, à semelhança do de Flameta/Brazia que, de duzentos mil réis, cresceu para quinhentos mil. De igual forma, é inflacionada a dívida de Pancrácio/Roberto ao vendedor de linho³³. Reflexo de uma tendência iniciada na década de 30 e que se estenderá até cerca de 1815-17, correspondendo, segundo Oliveira Marques³⁴, “à grande expansão da Europa, à Revolução Industrial, à abertura de novos mercados em todos os pontos do globo, à abundância do ouro, à introdução do papel-moeda. Houve, evidentemente, ciclos de declínio e crises passageiras durante esses oitenta e cinco anos, mas a tendência inflatória voltou a afirmar-se sempre”.

Se tomarmos como ponto de partida a premissa do valor progressivamente inflacionado dos bens, uma outra ilação, pensamos, se poderá retirar: é a de que o manuscrito será anterior ao impresso, situando-se, portanto, entre 1754 (data da edição Paperini) e 1775 (data do impresso). E conquanto esta matéria não tenha chegado a conhecer um fim conclusivo, nas nossas pesquisas, nomeadamente no que respeita aos elementos identificadores da origem do papel, acreditamos ser possível ponderar uma

³³ Mais uma vez, parece haver concordância das duas traduções, no que respeita à profissão.

Pizzicagnolo, Macellaro e Bulgheri surgem, em diversas ocasiões, como negociantes em linho.

³⁴ A. H. Oliveira Marques, *História de Portugal*, cap. VIII, “Preços”, vol. II, 10ª ed., Palas Editores, Lisboa, pp. 296-300, em especial p. 299, onde se observa a curva ascendente de produtos como o trigo, o azeite ou o arroz.

hipotética data, com margens algo alargadas, a partir da análise de elementos textuais que, embora de natureza ficcional, remetem de forma muito clara para coordenadas do quotidiano.

O jogo é motivo recorrente nos três textos, o que poderá indiciar a pertinência e a actualidade desta temática, ao alertar-se para as consequências perniciosas deste “vício” (as dívidas, o recurso ao empenhar de valores, a possibilidade do nome de família ficar maculado).

O cunho de realidade do dia-a-dia da vida burguesa manifesta-se também na questão dos usos e costumes associados ao vestuário e acessórios e isso é visível tanto no texto-fonte como nas traduções: seja para marcar distinção entre criados e senhores (o punho de renda da camisa que o patrão havia dado a Arlequim que, por razões evidentes, não está atestado no impresso); seja por reflectir hábitos, como é o caso da distinção do vestuário (simples) que se usa em casa e do que se traça nos encontros com a comunidade (certamente mais de acordo com a posição social e com o património familiar), de que são exemplos a ordem do pai para que os filhos se vistam, a indicação cénica que revela Rosaura vestida modestamente, de pardo, ou a admiração do marido ao ver a mulher sentar-se à mesa para almoçar, como quem vai vestida para sair.

Florindo/Flaminio continua a usar chapéu e espada/espada tal como Florindo (do texto-fonte). Já “un paio de smanigli d’oro” de Fiammetta surge naturalizado, pela cultura portuguesa, em “cordões de ouro”, o que origina momentos de incongruência, que reenviam mais para as pulseiras do que para os colares: “[...] me tirou dos braços dous cordões de ouro.” (Flameta, III, 21; Brazia, III, última cena), em concordância com o texto-fonte: “[...] mi ha cavati dal braccio i smanigli d’oro” (Fiammetta, III, 21). Também a menção a “zendale”, acessório de vestuário tipicamente veneziano, é preterida, sendo substituída, nos textos portugueses, pelo “manto” (manuscrito) ou pela “capa” (em que Rosaura “virá embuçada”).

Na indumentária do Doutor (impresso), existe um elemento que poderá resultar estranhamente incongruente, se tivermos em conta que esta personagem seria plasmada dos modelos da *commedia dell’arte* e, portanto, quer o vestuário quer os acessórios fariam lembrar um homem culto, com formação académica em leis. Na comédia *O Pay de Familias*, apercebemo-nos que o Doutor, além de usar espada, perde em fleuma o que ganha em violência, adoptando, em certos momentos, comportamentos próximos dos de um homem de armas ou militar. A linguagem e a

actuação da personagem poderão conter reminiscências das comédias de “capa e espada” castelhanas, o que se traduz num afastamento da personagem primitiva de Goldoni.

Il Padre di Famiglia	O Pay de Familia	O Pai de Familias
“Oh, ecco quà la camisa. Ve la raccomando, perchè l’è quela da le feste. Sora tutto ve raccomando el mezzo maneghetto.” (Arl., I, 9)	“É uma camisa que me deu nosso amo. Vereis como é fina: até tem meio punho de renda tão fina, que parece tea de aranha.” (Arlequim, I, 9)	Ø
“Via, andate ancora voi. Vestitevi, che il maestro v’aspetta.” (Pancrazio, I, 15)	“Ó mancebos, andar, ide vestir-vos para ir passear com o seu Mestre.” (Pancrácio, I, 15)	“Ó meus mancebos, andai, ide vestir-vos para irdes a passeio com vosso Mestre.” (Rob, I, 2)
Rosaura vestita modestamente com qualche affettazione (didascália, I, 18)	Rosaura vestida modestamente, mas com affectação (didascália, I, 18)	Rosaura vestida de pardo, mas com affectação (didascália, I, 3)
Ottavio, e Florindo senza spada. (didascália, II, 1)	Octávio, e Florindo sem espadim. (didascália, II, 1)	Octavio, e Flaminio sem espadim. (didascália, II, 1)
“tenete questo anello, ed impegnatelo” (Beatrice, II, 2)	“tomai este anel, e ide empenhá-lo” (Beatriz, II, 2)	“vá depressa empenhar este anel de diamantes” (Bea, II, 1)
“Un pajo di smanigli d’oro possono far maritare una ragazza. Voi ne avete due paja, se me ne date un pajo” (Ottavio, II, 6) “Ma Signore, questi smanigli gli ho guadagnati com le mie fatiche.” (Fiammetta, II, 6)	“Um par de cordões de ouro podem remediar a necessidade daquela infeliz: vós tendes dous pares, dai-me hum” (Octávio, II, 6) “Mas senhor, estes cordões custaram-me muito a ganhá-los” (Flameta, II, 6)	“Esse par de cordões de ouro, que trazes, podem servir de dote a esta pobre moça: tu ainda tens outros” (Octavio, II, 1) “Custaram-me muito a ganhar estes cordões.” (Brazia, II, 1)
“In questo cappello i denare non stanno bene.” (Flor, II, 12)	“No chapéu não está bem o dinheiro” (Florindo, II, 12)	“No chapéu não está bem o dinheiro” (Flaminio, II, 1)
“Che novità è questa, Signora Beatrice, di venire a Tavola in guardiffante?” (Pancrazio, II, 16)	“Que novidade é esta, Senhora Beatriz, vires para a mesa desta sorte vestida?” (Pancrácio, II, 16)	Ø
“Per non dare osservazione, e comparir più modesta, mi coprirò col zendale.” (Rosaura, III, 5)	“Por não dar que murmurar, parecer mais modesta, e não ser conhecida, porei o manto.” (Rosaura, III, 5)	“Por não dar que murmurar, e não ser conhecida, me embuçarei em huma capa.” (Rosaura, III, 2)
“Oimè! Chi mi ha spento il lume?” <i>Si raggira per la scena.</i>	“Ai! quem me apagou a lanterna?” <u>Tentando pelo tablado.</u>	“Ó cam. A quem me apagou a lanterna, atraveçfarei o coração com esta espada.” <i>Tira a espada.</i>
[...] Ø	[...] Ø	[...] “Ó velhaco, espere que o farei em postas.” <i>Investindo para a outra parte.</i>
(Geronio, III, 7)	(Gerónimo, III, 7)	(Doutor, III, 3)

Também no capítulo dos hábitos e produtos alimentares é possível descortinar manipulações na tradução que se prendem com os critérios de aceitabilidade e de adequação.

A manutenção do “café” ou do “chocolate”, nas traduções portuguesas, bem como a mudança de “rosoglio” para “chá”, são elementos importantes a ter em conta na recepção do texto, o qual apresenta uma oscilação entre o contexto de partida e o de chegada. A manipulação de “mangia” para “janta” (o correspondente a “almoça”) parece atender sobretudo ao contexto de chegada, acentuada, no impresso, pela recorrência à emblemática “dobrada com arroz”. Aliás, já a conversa de Trastulo/Pascoal com Pancrácio/Roberto permite observar outras aproximações ao contexto de chegada, quer nas referências aos hábitos da família do Senhor Doutor quer em relação aos produtos que o criado deverá adquirir no mercado.

A cena coral que se origina com a família sentada à mesa para “jantar” é espaço privilegiado e propício para a (in)observância de regras de cortesia, normas de civilidade que o pai burguês se esforça por cumprir e fazer cumprir, no que é secundado por outros indivíduos das suas relações (implícitas na regra de que os mais velhos devem respeitar-se, etiqueta que o preceptor não respeita, ou no pedido de desculpa de Tibúrcio, por incomodar quem se encontrava a tomar a refeição).

Este campo lexical é também útil para explorar determinado tipo de cómico, que se manifesta no toque enfático de características das personagens. É o caso da vertente famélica de Octavio que é acentuada através da adição de réplicas, em II, 2, nas palavras de Roberto que o lembram das “seis chicaras de chocolate e doze fatias torradas” que, no entanto, não impediram o mestre de “estalar de fome”.

Il Padre di Famiglia “Vuoi caffè? Vuoi rosoglio?” (Beatrice, I, 2)	O Pay de Familia “Queres café? Queres chá?” (Beatriz, I, 2)	O Pai de Familias “Queres café? Queres chá?” (Beatriz, I, 1)
“vieni, vieni, che voglio far la cioccolata.” (Beatrice, I, 2)	“vem tomar chocolate.” (Beatriz, I, 2)	“vem tomar chocolate.” (Beatriz, I, 1)
“in casa si faceva il pane ordinario, ma per lui bianco, e fresco ogni mattina. Per la famiglia si cucinava carne di manzo, e qualche volta un capponcello: per lui poi v’era sempre un piccion grosso, una beccaccia, o una quaglia.” (Trastullo, I, 6)	“Em casa se amassava pão de toda a farinha, mas para o Senhor Doutor pão alvo, e todos os dias fresco. Para a família se cozinhava vaca, arroz, sopa, e de quando em quando algum capão guisado, ou assado; mas para o Senhor Doutor todos os dias a perdiz, o quarto de cabrito, o pombo, a codorniz.” (Trastulo, I, 6)	“Em casa se amassava pam de toda a farinha, e para o Senhor Doutor pam alvo, e todos os dias fresco. Para a familia se cozinhava dobrada com arroz, mas para o Senhor Doutor todos os dias a perdiz, o pombo, o bom capaõ.” (Pascoal, I, 1)

“andate a spendere, comprate un cappone com tre libbre di manzo, che farà buon brodo, e questo servirà per voi altri. Prendete un pezzo di vitella di latte da fare arrosto, e un par di libre di frutti. In casa c’è del salame, e del presciutto. Pane, e vino ce n’è per tutto l’anno. Le minestre le prendo all’ingrosso”
(Pancrazio, I, 6)

“Signor Pancrazio, sono due ore, che è sonato mezzo giorno. Non si mangia mai?” (Ottavio, II, 10)

∅

Arl. porta delle pietanze, principiando dal fromaggio, dai frutti, e cose simili [...]
Trast. porta la minestra. (did., II, 14)

“Aspettate Signore, abbiate creanza. Non mettete le mani nel piatto avanti gli altri.”
(Pancrazio a Lelio, II, 16)

Trast. porta il Cappone lessato levando il piatto della minestra.

(didascália, II, 16)
“Perdonatemi, Signor Pancrazio, se credava, che foste a tavola, non veniva.”
(Tiburzio, II, 17)

“Signore Ottavio, non ci fate nemmeno un brindisi?”
(Pancrazio, II, 17)
“I brindisi, non si usano più.”
(Ottavio, II, 17)

“Qui non portano altro in tavola. Anderò a finir di mangiare in cucina.”
(Ottavio, II, 18)

“vai comprar o que é necessário; vaca, um capão, fruta, e selada, e o mais que minha mulher te dirá. Em casa tenho por junto toucinho, presunto, arroz, manteiga, e outras cousas: pão, e vinho tenho para todo o anno”
(Pancrácio, I, 6)

“Senhor Pancrácio há mais de duas horas que tocou meio dia: não se janta nesta casa?”
(Octávio, II, 10)

∅

Arlequim traz fruta, queijo, e outras cousas, que põem sobre a mesa. [...]
Trastulo traz um prato com sopas. (did., II, 14)

“Esperai, esperai, tende cortesia: não metais a mão no prato primeiro que os outros.”
(Pancrácio a Lélío, II, 16)

Trastulo traz uma galinha cozida, e tira o prato das sopas. (didascália, II, 16)

“Senhor Pancrácio, sinto dar-vos este incómodo: se soubera que estáveis à mesa, não entrava.” (Tibúrcio, II, 17)

“Nem ao menos fazeis um brinde Senhor Octávio?”
(Pancrácio, II, 17)
“Já se não costumam.”
(Octávio, II, 17)

“Já que não vem mais nada para comer, irei acabar de jantar na cozinha.”
(Octávio, II, 18)

“vai comprar o preciso: traze vaca, hum capão, sellada, fructa, e o mais que minha mulher te disser. Toucinho, pam, arroz, presunto, e manteiga tenho em caza de hum anno para outro.”
(Roberto, I, 1)

“Senhor Roberto: já passa de meio dia. Não se janta hoje?”
(Octavio, II, 1)

“Aqui venho estalando de fome.” (Octavio, II, 2)
“Está em jejum?” (Rob, II, 2)
“Certamente” (Octavio, II, 2)
“Se eu não o visse beber mais de seis chicharas de chocolate, e comer algumas doze fatias torradas, lhe daria credito”
(Roberto, II, 2)

Pascoal traz as sopas para a mesa.
(didascália, II, 2)

“Espera, tem cortezia: não se mete a mão no prato, primeiro que os mais velhos.”
(Roberto a Fernando, II, 2)

Sahe Pascoal com hum capão.
(didascália, II, 2)

“Senhor Roberto Lopes, sinto dar-lhe este incómodo: se entendesse que estava à mesa não entrava.” (Tiburcio, II, 2)

“Nem ao menos faz huma saúde?”
(Roberto, II, 2)
“Já se não usa.”
(Octavio, II, 2)

“Já que não trazem mais nada de comer, irei acabar de jantar à cozinha.”
(Octavio, II, 2)

3.4.3.2. formas de tratamento

Vale a pena atentar nas palavras de Paul Teyssier sobre o tratamento:

“O tratamento é a maneira pela qual o sujeito falante se dirige ao seu interlocutor. Até por volta de 1500, o português conhecia, como o francês, apenas o tuteamento familiar ou o voseamento respeitoso. Mas, a partir dessa data, surgem fórmulas do tipo «vossa graça», «vossa excelência», seguidas da terceira pessoa. A mais frequente é vossa mercê, que ao mesmo tempo que passava a você por erosão fonética [...], perdia, por erosão semântica, o seu valor de tratamento respeitoso, para assumir o de tratamento familiar. O você familiar aparece desde o século XVII. Conserva-se ao mesmo tempo vossa mercê, de que existe outra variante, vossemecê, logo sentida como popular.

Aparecem várias outras maneiras de tratar um interlocutor: vossa excelência [...], o senhor seguido de título, o senhor apenas, o título seguido do nome, o nome só [...]. Na língua dos séculos XVII e XVIII essas fórmulas correspondem a um código social rígido”³⁵.

Nas formas de tratamento e procedendo a uma análise comparativa das duas traduções, surgem-nos diferentes opções. Continua a manifestar-se grande proximidade entre o manuscrito e o texto-fonte: em ambos, predomina o recurso ao “vós”, independentemente de relações geracionais, familiares ou de posição social. Há situações em que Pancrácio e Beatriz também utilizam o “tu”: esta para distinguir o filho (“tu”) do enteado (“vós”), naquilo que poderemos considerar como um indício claro de demonstração de afectividade pelo uso do tuteamento, acrescido de expressões como “meu coração”, “coitadinho” ou “minha vida”. Pancrácio parece utilizar o “tu”, com os dois filhos, apenas em momentos de maior tensão emocional (em I, 15, irritado e violento; em II, 18, aquando da expulsão de Lélío; em III, 20 e 21, no desfecho, concretizado nas desculpas a Lélío e no castigo de Florindo). Em Beatriz e Pancrácio, é recorrente o emprego do “tu” com os criados, à excepção do mestre. Este, certamente para determinar com clareza a sua preferência e apesar de usar do voseamento com os discípulos, vale-se de enunciados com grande carga afectiva, como é o caso da repetição anafórica de “meu (rico) filho”, quando se dirige a Florindo. Nos criados, a deferência nota-se pela fórmula de “vossa mercê”, seguida de terceira pessoa.

³⁵ Paul Teyssier, *História da Língua Portuguesa*, 2ª ed., Sá da Costa, Lisboa, 1984, p. 72.

No impresso, há uma flexibilidade maior quanto ao emprego do tuteamento, voseamento ou da terceira pessoa, sendo possível identificar mais nitidamente o estatuto do seu utilizador. Enquanto as gerações mais velhas se servem regularmente do “vós”, os mais jovens fazem uso frequente da terceira pessoa (excepção feita às duas irmãs que se tratam por “vós”). Também Beatriz recorre à terceira pessoa (diálogo com o “Senhor Mestre”) assim como Octávio (com o patrão).

Além das situações atestadas no manuscrito, surge agora, com mais regularidade, o emprego do “tu”, que continua a alternar com outras formas: Flaminio com Brazia, o Doutor com as filhas (com Rosaura, por exemplo, verifica-se desde o “tu” a “Vossa mercê”, com passagem pela terceira pessoa), Beatriz com o enteado (em associação com “pobrezinho”). Do nosso ponto de vista, o recurso aos diminutivos ou ao “tu” em Beatriz, no tratamento com Fernando, não deverão ser entendidos no sentido de uma maior aproximação afectiva entre as personagens, antes o contrário: o tuteamento parece conter, neste caso, uma carga depreciativa que se consubstancia em tratamento irónico enfatizado pelo diminutivo. Isolámos, a título de exemplo, duas réplicas de Beatriz, em I, 1: “Que de[graça, pobrezinho! He taõ grande como hum a[no, e queria que tambem lhe fize[sem duas meiguices.” e “ Ah, queres dizer que ainda es criancinha! Tens razão. Coitado do *pecurruxo*. Queres hum bolinho?”. Em Fernando, e constituindo adição aos textos em análise, também se atesta a utilização do diminutivo, com valor irónico, seguido de uma expressão popular que concorre para a criação do cómico: “Sim, coitadinho: alimpe-lhe a te[sta, que lhe corre o [uor em bica”.

Nesta relação dialógica, e isto constitui novidade nas duas traduções, regista-se o “você”: “Eu não faço diferença de vo[ssê, que he meu enteado, a Flaminio que he meu filho [...]. Chega-te para mim, minha vida: deixa-me ver [e e[stás [uado. *Para Flaminio, pondo-lhe a mão na te[sta.*” (Beatriz, I, 1) e “[...] vo[ssê [ó [erve para lhe dar maos con[selhos.” (Beatriz, I, 2). Tal como no manuscrito com o “vós”, o “você” marca perceptivelmente a diferença ao nível do tratamento, que se pauta pela distanciação voluntária e que é a tradução dos sentimentos de Beatriz para com o seu enteado. No segundo exemplo, poderemos entender o emprego do “você” novamente em traços antitéticos: Fernando situa-se, segundo Beatriz, na polaridade do vício e, portanto, tem de haver, da parte das “pessoas de bem”, como Beatriz ou Flaminio, um afastamento deliberado das influências desse pólo.

A última cena regista, por duas vezes, o tratamento do “você”: em Rosaura e Roberto, ambos a Octávio. Do tratamento cortês e fleumático da terceira pessoa,

antecedido de “senhor mestre”, “senhor Octávio” ou “vossa mercê”, passam a um mais familiar, talvez menos polido, atestando a irritação com que aquelas personagens se dirigem ao preceptor.

3.4.3.3. Níveis de língua

O texto impresso caracteriza-se pela recorrência frequente a palavras e expressões seleccionadas do plano popular, facto que parece coerente com a opção tomada ao nível do tratamento: uma menor presença do voseamento pode indiciar uma vontade de tornar o texto mais familiar e de o dotar, ao nível coloquial, de um tom menos distante, menos “literário”, mais próximo do “falar do povo” e mais adequado, quiçá, à linguagem que se persegue numa comédia.

“Tire lá os arenques que fedem a fumo.” só pode ser pronunciado pela Brazia (I, 2). Flameta diria: “Retire para lá as mãos.” (I, 12), em consonância com Fiammetta: “Eh giù le mani” (I, 12). Já antes Brazia havia formulado observações sobre Flaminio, num discurso marcado pelo popular e que acentua a comicidade do excerto pela selecção, nada abonatória, dos atributos do jovem: “[...] he o mais defencaixado pedaço de a]no que vi em minha vida. [...] O mofino naõ perde instante de me perseguir, e me diz algumas cou]as que me envergonham: eu o de]componho, mas elle tem tanta vergonha como hum cam.” (I, 2). Flameta é mais comedida e não põe os ditos brejeiros dos criados na boca de Florindo: “[...] Florindo é o meu ódio, [...] mas os criados são tão insolentes, que não posso sofrê-los. Os malditos me dizem cousas, que me envergonho de ouvi-las, e também algumas vezes alargam as mãos [...]” (I, 8). Fiammetta, ainda que um pouco mais expansiva, não se aproxima tanto de Brazia mas de Flameta: “[...] Quel Florindo non lo po]l]o vedere [...]. Quei servitori]on tanto impertinenti, che non]i po]l]on]offrire. Maledetti! Mi dicono parole, che mi fanno tutta vergognare [...]” (I, 8).

A vertente popular ou familiar é ainda notada pelo uso de arcaísmos, como “mi]ter” (I, 2 e atestada também no manuscrito, em I, 13) ou “aleivo]o” (III, 5), forma que não se encontra no manuscrito e que constitui exploração cômica do facto de Flaminio ter duas mulheres; no emprego reiterado de “magano”, “velhaco”, “mofino” (em III, 3, constituem adições quer ao texto-fonte, quer ao manuscrito) ou em “rancho

de maganoês” (II, 1, mais expressivo que “patrulha de homens” e “una compagnia di perfone”, em II, 7) ou “He verdade, minha Senhora, eſtalo por caſar” (Flaminio a Rosaura, II, 3), com valor enfático que se aproxima de “voſſa irmãa rebenta por caſar” (Beatriz a Rosaura, II, 3), afastando-se do manuscrito, mais circunspecto, que apresenta: “Sim Senhora, é verdade” e “vossa Irmã intenta casar” (II, 21). O texto de partida regista: “Signora ſì, è vero” e “voſtra Sorella ha intenzione di maritarſi”, respectivamente.

Poderemos ainda vislumbrar traços populares na simplificação frásica que resulta da passagem de subordinadas relativas a nominalizações: “[...] Quelli, che hanno guadanato [...]” (Beatrice, II, 2) é traduzido no manuscrito por: “[...] Esses homens que ganharam [...]” (II, 2) e no impresso: “[...] eſſes jogadores do diabo [...]” (II, 1).

Encontramos ainda extensões do texto (de partida ou do manuscrito) em fórmulas expressivas, que reenviam nitidamente para o cómico, através da linguagem popular, como “Agora fiquei freſco.” (aparte de Flaminio, em III, 5, ao ser confrontado com as suas prometidas), “Já lhas dou com tres logos.” ou “Naõ, Senhor: borre-lhe v. m. os tres logos, e ponha-lhe hum já.” (saudações de despedida do Doutor ao expulsar Flaminio de sua casa, em I, 3). Ou as palavras de Brazia ao responder às queixas de Flaminio acerca do facto da rapariga ser pouco afável para com ele e de ter um “modo muito ſecco”: “Ai, naõ ſe deſagrade, que eu o deitarei de molho. (He bem camelo!) á parte” (I, 2).

3.4.3.4. Supressões, adições e aspectos de dramaturgia

A tradução impressa caracteriza-se, no plano dos desvios semânticos, pelas adições frequentes ao texto-fonte. Além da célebre supressão de Arlequim que pressupõe uma tradução da versão Pasquali, com as conseqüências dramátúrgicas que daí advêm, no que à evolução da poética de Goldoni diz respeito, encontramos sobretudo expansões textuais que, acentuando determinado traço característico de uma personagem ou explorando, pela ênfase, temáticas várias, contribuem para a criação de situações cómicas.

Tomemos como exemplo o início da cena do almoço em casa de Roberto (II, 2, o correspondente a II, 14-18): são introduzidas quatro réplicas com o intuito de salientar, pelo cómico, a voracidade e a capacidade de ingestão de alimentos por parte do mestre bem como o seu ar pedante, configurado na junção do latinismo “[...] *parva quantitas* [...]” (talvez em substituição e com a mesma carga valorativa de “*Omnia tempus habent*”, de III, 1, que se perdeu no impresso, mantendo-se no manuscrito). Mais adiante, a inclusão de outras sete réplicas, com o fim de, mais uma vez, enaltecer o Mestre pela gulodice, ao expandir a comicidade da cena, realça a figura do mestre rapace (Octávio tem mais dez réplicas do que nas cenas 14-18 do manuscrito), o que fará atenuar a atenção do leitor/espectador não só pelo conflito de interesses familiares que entretanto se gera, mas sobretudo por constituir um obstáculo na preparação psicológica de quem vê ou ouve para o excerto que se avizinha e que se refere ao desaparecimento da bolsa e à conseqüente acusação e expulsão de Fernando do lar do progenitor.

Nesta cena do impresso, outra personagem se demarca pela pintura enfática do seu carácter, visível quer ao nível do discurso quer das suas acções: Beatriz. A sua violência afirma-se com mais intensidade na forma como se exprime com o marido: “*Gritando*”, em acto reiterado numa outra conversa conjugal havida anteriormente (II, 1).

Ao isolar o excerto que se refere a esta disputa verbal, observa-se um acréscimo de réplicas significativo (registam-se 101 réplicas, mais 34 do que as 67 de II, 4 do texto de partida e do manuscrito), vincando fortemente o carácter decidido e arrebatado de Beatriz ao afrontar a mentalidade burguesa do marido, quanto ao tema de “dar estado” a Fernando e Flaminio. Aliás, é Roberto quem desabafa: “Ella [a primeira mulher] não me batia o pé na ca[sa]: não me dizia: *Quero, e tenho dito*, como vós me dizeis muitas vezes: *Ísto me pertence: quero ísto, não quero ísto* [...]”. Sobressai também a atitude “enfadada” de Beatriz, que termina por confessar, agora já a sós em cena: “Deo-me tão bom almoço, que e[scu]fo de jantar hoje. Em fim, diga meu marido o que quizer: di[ff]imularei com elle a minha ira [...]”. Nem a confissão de Pancrácio é tão expressiva nem Beatriz é tão irascível na versão Paperini, depois secundada pelo manuscrito.

Se tivermos em conta os fundamentos dramaturgicos da versão Pasquali, que, nesta matéria, visa amenizar os traços caricaturais de Beatriz (em I, 8; I, 10, sobretudo; também em I, 12; II, 4; II, 18 e III, 11), “[...] della madre irresponsabile: del primitivo

personaggio violento e immorale non rimane pressoché nulla in una Beatrice ridisegnata come semplice figura di madre apprensiva e dall'amore per il figlio accecata sì, ma pur sempre in misura ragionevole e moralmente verosimile"³⁶, deparamo-nos, nesta tradução, com uma contradição que, mais uma vez, afasta o impresso da versão Pasquali. O carácter conflituoso de Beatriz não é suavizado, antes enaltecido.

Da mesma forma, são caricaturizadas atitudes de Beatriz, reveladoras do extremo amor que sente pelo filho. A este propósito, isolámos um excerto (II, 3) que se refere a uma conversa mantida entre Beatriz e Leonor, na tentativa de a mãe "dar estado" ao filho:

Beatriz E não observaſtes ſer elle hum rapaz bem digno de vos merecer? A doçura das palavras, e a ſubtileza dos conceitos podem abrandar a huma pedra. Não he aſſim, minha filha?

Leonor Certamente. (Ainda não vi maior pedaço de aſno.) *á parte.*

Beatriz Pois, menina, não vim aqui ſómente por cumprimento: deſejo dar eſtado áquelle amavel filho, e quizera empregar em vós taõ precioſa joia: quizera que foſſeis poſſuidora daquelle theſouro."

As adições textuais não raro conferem relevo ao enfoque melodramático e patético das cenas mais emotivas: é o caso do reencontro do pai com o filho, após conhecer-se a sua inocência (última cena). "Ah meu amado pai!" e "Ah meu querido filho! [...]".

Há um tom hiperbólico manifesto, no texto impresso, por oposição a um mais neutro que podemos encontrar no manuscrito e que se estende desde objectos a traços de personalidade, passando pelo discurso ou pela exploração de certos temas.

O espadim de Flaminio e o anel de Beatriz (II, 1) não são nem um simples espadim nem um mero anel: o primeiro é de prata, o segundo de brilhantes. Nesta cena, Flaminio não afirma apenas que não consentirá na penhora da jóia (como o Florindo do manuscrito: "[...] Não, não o consentirei." ou o do texto de Goldoni: "[...] Non lo permetterò certamente."). Conhecedor de antemão da reacção da mãe, remata a réplica com a expansão repetitiva e melodramática da sua vontade de morrer e de a mãe ficar privada da sua presença: "[...] Quero antes morrer: quero fugir: quero-me enforcar: quero-me ir deitar em hũ poço: quero...". Na réplica seguinte e na eventualidade de o pai se inteirar das dívidas, volta a reafirmar as consequências nefastas do sucedido para a sua saúde, num discurso valorizado pela expressividade

³⁶ Anna Scannapieco, op. cit., p. 37.

patética com que selecciona as palavras e com que termina o discurso, suspendendo o pensamento e dando oportunidade (à mãe) para imaginar um cenário repleto de negatividade: “Deſgraçado de mim! Meu pai me quebrará os ossos com hum pao: adocerei, morrerei, e...”. Embora neste caso se aproxime do manuscrito (“E meu Pai me moerá os ossos, adocerei e morrerei”), afastando-se do texto-fonte, por não incluir referência à eventual humilhação a sofrer (“Ed io ſarò baſtonato, ſarò mortificato, ed io mi ammalero, e morirò), prevalece a imagem do enaltecimento do patético, desde logo anunciada pelo tom de lamentação.

O carácter de Fernando, comparado com o de Lélío, apresenta traços mais arrebatados e irascíveis, próprios talvez de um cavaleiro que defende a honra dos seus, e isso é visível na sua reacção (última cena) para com o mestre ao murmurar: “Senaõ eſtivera aqui meu pai, lhe atraveſſaria o coração com eſta eſpada”.

Além disso, Fernando não “mortifica os criados” (manuscrito) nem “infaſtidíſce la ſervitù” (II, 4). Vai mais além: “namora todas as criadas” (II, 1, impresso). Significativo nos parece este exemplo, que acentua o tema amoroso, pois reenvia para expansões textuais que ampliam temáticas de conotação sexual: é o caso das palavras trocadas entre Flaminio e Leonor (I, 3):

Flamin. Sinto-me arder. Ai que me abraço!

Leonor Quer agua?

Flamin. Eſte fogo não ſe apaga com agua, mas ſim com outro fogo.

Leonor Não ſe queimará v. m. com elle. (Forte aſno!) *á parte.*
[...]

Flamin. Que engraçada palavra he eſta do amor! Em a ouvindo me daõ ancias. Ai! Se v. m. me não acode, me abraço.
[...]

Leonor Já lhe offereci agua.

Flamin. Ah tyranna! Não ha agua que apague a minha ſede.”
[...].”

Ou em II, 3, num diálogo entre Beatriz (“Não he feia, e arde por ti”) e Flaminio (“A ella, minha mãe, antes que ſe eſfrie.”), a propósito da reacção de Rosaura à proposta de se vir a casar com o jovem. A mesma Rosaura que anteriormente havia declarado: “[...] Eu caſar! Eu em companhia de hum homem! Não, não, certamente: antes morrer mil vezes. Não me falleis em tal, que me cubro de hũ ſuor frio, e me eſtou deſmaiando por inſtantes”. Nos outros textos, não há a menor alusão aos suores frios, aos desmaios ou ao inesperado (e hipócrita) desejo de morrer.

Desenvolvimento do tema amoroso relacionado com o possível efeito cómico a retirar da cena, encontramos-lo ainda em III, 5, com o acrescentamento de dezasseis

(16) réplicas que provavelmente pretendem explorar a comicidade do facto de Flaminio se ter comprometido com duas raparigas e de ter sido descoberto, sendo agora tão ferozmente reclamado pelas duas rivais que chega a pedir: “Puxem devagar, que me arrancam os braços.”

Estaremos, neste passo, de acordo com Giuseppe Carlo Rossi, acerca deste processo de reelaboração: “ispira la trasformazione soprattutto il desiderio di accentuare la comicità dell’azione e dei suoi personaggi, perfino con inserimenti minimi, accentuazione di comicità che si nota più o meno, in tutti i personaggi, in particolar modo nei momenti più tipici della loro presenza”³⁷.

Reservámos para uma referência final a menção a adições que se configuram como uma antecipação do desfecho da peça e que contam, inclusive, com a introdução de personagens, as quais, embora sem intervenção directa, parecem vir a assumir grande importância, quando comparados os seus percursos com os “destinos” de Roberto e de Beatriz.

Reportamo-nos a um comentário de Beatriz (última réplica de I, 2), que resulta inverosímil relativamente à situação de Fernando vir a casar: “Se tal acontecer, deixarei a caça de meu marido, pedir-lhe-hei o meu dote, ir-me-hei para caça de meu irmão.” e às reiteradas considerações de Roberto acerca da segunda esposa de Octavio Panffoni: “Pois todo o empenho della era matar o pobre velho com mortificações; mas por fim elle abriu os olhos da razaõ, mandou-a para caça dos seus parentes, ficou vivendo em paz com seu filho, e se livrou de hum dragaõ aßanhado.” (II, 1, havendo observações semelhantes em II, 2, II, 4 e na última cena). Também uma réplica de Leonor, inserida num passo que explora comicamente os equívocos (Beatriz refere-se a Flaminio, Leonor a Fernando), parece deixar antever o final da peça, quanto ao futuro comum da personagem com Fernando: “Perdoe-me, que não me lembrava que o Senhor Fernando era seu enteado”.

As contínuas ampliações que nos surgem no impresso parecem pôr em causa o trabalho reelaborativo de Goldoni iniciado, sobretudo, com a versão Paperini e aprimorado na Pasquali: no texto florentino, já era perceptível uma procura de um maior equilíbrio nas cenas e uma tentativa de conferir, pela simplificação, uma maior verosimilhança às personagens e às situações. As modificações operadas revelam-se também na eliminação de intervenções pleonásticas que contribuía para a ênfase

³⁷ Cf. Giuseppe Carlo Rossi, “Per una storia del teatro italiano del Settecento (Goldoni) in Portugallo”, op. cit., pp. 75-75 e 81, citado por Anna Scannapieco, op. cit., pp. 696 e 704.

melodramática e patética da peça, ao mesmo tempo que pretendem suavizar comentários ou expressões, em prol da moralidade. Assiste-se ainda a um afastamento gradual dos traços canónicos próprios da *commedia*.

A redacção Pasquali apresenta uma grande reestruturação da peça e anuncia, em termos autorais, uma clara intenção de reforma do texto, no sentido de o harmonizar com novas coordenadas fruitivas: “enfasi patetico-affetive, compiacimenti melodrammatici, inclinazioni caricaturali [...], ridondanze logico-didascaliche, espansioni narrative – tutto ciò che poteva allontanare dal *focus* drammaturgico, viene disciplinato e costretto in una misura di ricercata asciuttezza e insistita concentrazione; quell’umanità un po’ *noir* che popolava la “scena” Bettinelli viene sospinta verso la più regolata e anodina luce della verosimiglianza psicologica”³⁸. Suprimem-se elementos da *commedia dell’arte*³⁹: a “chiusette”, a relação patrão-criado altera-se, pela simplificação, dando origem a um diálogo, onde o amo se limita a dar ordens ao servo e neste esbate-se a vertente astuciosa e desonesta do seu carácter. Arlequim desaparece. Os latinismos do discurso do doutor são retirados. São minimizados os traços caricaturais das personagens, com o propósito de as dotar de uma maior verosimilhança psicológica e de conferir à peça um realismo mais marcado.

Fácil é comprovar quão se afasta o texto impresso da versão Pasquali, de que é acidentalmente coincidente, ou mesmo da reescrita Paperini, da qual o manuscrito se vê mais próximo. Seja pela pintura das personagens, seja pelo cómico de situação ou de linguagem que se explora, as manipulações introduzidas no texto de partida permitem a criação de um outro texto dramático que, remotamente, se situa no género sério da tragédia doméstica, a não ser pelo respeito ao entrecho que, continuamente, é entrecortado por inserções que, ao pretenderem a exploração do cómico, dificultam a apreensão da mensagem que Goldoni havia pretendido apresentar.

³⁸ Anna Scannapieco, op. cit., pp. 35-36.

³⁹ “C’est généralement dans le sens d’une atténuation, voire d’une suppression, de la tonalité de *Commedia dell’arte* qui apparaissait dans le texte Bettinelli, que s’opère la transformation.” Gérard Luciani, “De la scène à l’imprimerie, ou comment Goldoni réécrit ses comédies”, op. cit., p. 89.

CONCLUSÕES

Um as breves considerações finais se impõem, antes do pano cair em definitivo sobre esta comédia. “Por ora...”, estaríamos nós tentados a acrescentar. É que sobre a recepção do teatro declamado ou musicado de Goldoni em Portugal, sobretudo na época de Setecentos, muito ainda resta por fazer.

Acreditamos que este trabalho, embora incipiente e rudimentar, poderá contribuir parcelarmente para a construção de uma visão mais nítida daquilo que constitui o vasto panorama inexplorado da presença de Goldoni em terras lusas. É neste sentido que esperamos conhecer, a breve trecho, outras “encenações” destas ou de outras traduções portuguesas do teatro goldoniano que concorram, por seu lado, para o conhecimento e compreensão deste autor e da sua obra, em Portugal, ao darem visibilidade e relevo a determinadas zonas do saber, até agora menos estudadas. São decerto peças significantes que intervirão, paulatinamente e a prazo, no labor de reescrita da história do teatro e da literatura em Portugal.

Do conjunto de vários trabalhos de carácter descritivo e comparativo sobre um autor, um género, uma época será então possível perceber os contactos culturais entre vários espaços, permitindo também observar o funcionamento e a evolução da própria história literária, através da análise da função desempenhada pela literatura traduzida. O fenómeno da literatura traduzida, ao permitir relacionar elementos poéticos, sócio-culturais e mesmo institucionais, caracterizadores da vida literária, abrange um campo de pesquisa vasto e riquíssimo para o estudo das relações de diversos sistemas literários.

Os estudos de tradução polissistémicos ajudam a perceber, no espaço e no tempo, tanto os elementos de índole extraliterária que condicionam a tradução como os que advêm do plano das poéticas de tradução como, inclusive, os que interferem, no campo da literatura traduzida, na renovação ou sedimentação dos cânones instituídos em determinado contexto de chegada.

O carácter inovador ou conservador que o texto traduzido assume perante as normas vigentes no contexto sócio-cultural de chegada liga-se, inevitavelmente, à função literária da tradução, ao papel que esta poderá desempenhar na evolução da literatura de chegada.

Fruto de um processo decisório de alguém que (re)elabora um texto em função de um determinado paradigma e subordinado, portanto, a determinadas normas, o texto traduzido, confrontado com o texto-fonte, permite observar as manipulações operadas e as estratégias de tradução adoptadas.

No campo das conclusões, reafirmamos não ser nossa intenção inferir, em sentido lato, sobre o comportamento do sistema literário ou cultural português a partir de dados observados num caso particular. A descrição das duas traduções não pode dar azo a considerações de âmbito mais abrangente. Apenas põe em evidência opções translatórias que se fundam em determinados modelos, os quais, face ao contexto cultural de recepção em que se inserem, poderão ser entendidos como inovadores ou conservadores.

No caso vertente, é visível a preocupação do texto impresso em assegurar a continuidade da tradição portuguesa, no que se refere ao conceito de comédia e aos ingredientes que esta devesse conter.

As manipulações observadas ao longo da tradução interferem, como vimos, na construção do perfil das personagens, explorando cómicos de linguagem ou de situação que afastam, dramaturgicamente, o texto traduzido do texto-fonte. É um texto fundado claramente em critérios de aceitabilidade, orientado para o contexto de recepção e que, ao procurar manter os gostos e os hábitos do público leitor ou espectador, indicia integração numa visão economicista do mercado do bem cultural. Este texto não promove inovações dramáticas. O esforço reformístico a que assistimos em Goldoni, primeiro no intuir de uma procura de renovação dos cânones da comédia, depois numa procura de conciliação do seu trabalho com estéticas teatrais coevas, designadamente no que se refere ao desenvolvimento da fórmula de Diderot do “genre sérieux”, aquela tarefa é anulada quando transposta para este texto, porquanto se assiste a um retrocesso da poética goldoniana: são precisamente os aspectos que Goldoni havia pretendido esbater e disciplinar, com as contínuas reedições da comédia que culminam com a Pasquali, que surgem, no impresso, enaltecidos e expandidos.

Daí que só, acidentalmente, se possa promover uma ligação entre o texto da BNL e a última reelaboração do *Il Padre di Famiglia*.

É assim que o texto manuscrito nos surge com um maior cariz de inovação dramaturgica, por se apresentar mais próximo do texto-fonte, mesmo tendo em conta que a tradução se inspira na segunda versão da comédia.

Por procurar um justo equilíbrio entre os critérios de adequação e de aceitabilidade, o trabalho final resulta mais disciplinado e menos próximo da farsa, mais de acordo com o cânone da tragédia doméstica e menos ligado às normas tradicionais da comédia portuguesa.

Espelha, em suma, com maior clareza e rigor, a poética do autor e os princípios que a fundam e, neste sentido, poderá ter contribuído para a formação de outras estéticas teatrais em Portugal, sendo até possível de o encarar como um verdadeiro e verosímil “pai” desta família de comédias.

Uma das nossas primeiras indagações prendia-se com o facto de esta comédia de Goldoni, de escasso sucesso, ter sido traduzida em Portugal num período contemporâneo à obra do autor e em, pelo menos, dois momentos distintos, com distintas opções tradutológicas.

Se não constitui novidade que o nome de Goldoni, para editores, livreiros e produtores de espectáculo portugueses da época, era sinónimo de consagração e, portanto, equivalente a capital económico e simbólico (“o produto vendia-se bem...”), um bem cultural que gozava, muito provavelmente, da benevolência da actividade censória e das classes detentoras do poder político e religioso, parecerá já não se revestir de trivialidade a tradução e posterior edição, provavelmente com vista a uma futura representação, de uma peça considerada menor, em termos de público aplauso.

É talvez pela adequação ao contexto de chegada que as temáticas exploradas nesta comédia assumem particular pertinência e que se justificam as traduções portuguesas da época: a focalização da atenção do receptor num núcleo familiar burguês e laico, a exploração dos seus modelos educacionais e axiológicos ou das suas relações de sociabilidade, no campo amoroso ou profissional, parece estar em perfeita harmonia com o papel de relevo que o Marquês de Pombal pretendia atribuir à burguesia na governação de um estado cada vez mais laico e cada vez mais empreendedor. Neste palco de mudanças sócio-culturais e de mentalidades, a educação seria efectivamente chamada a desempenhar um papel decisivo, culminando, no plano institucional, com a reforma do sistema educativo, promovida durante a vigência pombalina.

Ainda que, em termos estético-teatrais, as traduções apresentem opções assaz divergentes, quanto à preponderância dos elementos inovadores ou conservadores

relativos ao paradigma dominante, a verdade é que ambas demonstram ter sabido, lucida e oportunamente, utilizar um texto tido por conveniente e adequado às circunstâncias da época, que fizesse, simultaneamente, a promoção e divulgação das ideologias dominantes. Estaríamos perante textos dramáticos subordinados ao aparelho de estado, quase como um instrumento e uma estratégia propagandísticos “avant la lettre”.

Deste ponto de vista, as traduções portuguesas setecentistas de *Il padre di famiglia* pautar-se-iam por uma extraordinária inovação, já que se situavam declaradamente no plano da vontade reformística de Pombal, fazendo a apologia das suas ideias renovadoras.

Pedindo emprestadas algumas palavras a Costa Miranda¹, podemos afirmar que a presença de Goldoni na vida teatral e literária portuguesa setecentista terá ajudado, de certeza, ou, seguramente, terá contribuído para estabelecer os gostos de uma época lisboeta. E correndo o risco de aumentar a dívida para com Costa Miranda², quase que seríamos tentados a acrescentar que é bem possível que o teatro goldoniano haja desempenhado uma função normalizadora de que não nos encontramos ainda de todo conscientes: quer porque a reforma encetada por Goldoni pressupunha um trabalho mais disciplinado com os actores, ao anunciar o fim das improvisações; quer porque teria constituído obstáculo aos resquícios ainda influentes da comédia de gosto castelhanizante e, desta maneira, teria promovido a abertura a outras estéticas teatrais, mormente as que privilegiavam o contacto do teatro com a vida popular quotidiana.

A verdade é que (sobretudo) o manuscrito reflecte características dramáticas que, para a época, seriam de grande novidade, talvez mesmo pioneiras, ao entroncarem o texto dramático no género sério da comédia. Se recordarmos que *Le Père de Famille* de Diderot apenas é traduzido em Portugal na década de oitenta (de 1783 data a tradução, de 1788, a publicação), poderemos ser levados a pensar que os textos traduzidos que presidiram a este trabalho teriam fomentado, em seu tempo e à sua maneira, a criação de condições estético-literárias que permitissem a fruição de Diderot, enquanto dramaturgo, na cena cultural portuguesa.

Do que esta investigação tentou dar conta foi, afinal, de detalhes de um diálogo muito particular mantido entre Goldoni e o teatro português, passando esta conversa a três, ao ser admitido mais um interlocutor, Diderot.

¹ Cf. “Mais alguns apontamentos sobre Goldoni em Portugal” in *Estudos Luso-Italianos*, op. cit., p. 336.

² Cf. “Teatro de Goldoni em Portugal”, in *Estudos Luso-Italianos*, op. cit., p. 268.

Os fundamentos deste labor encontram-se na convicção de que o estudo do contacto da literatura e cultura portuguesas perspectivado a partir da sua relação com o Outro permitirá, a prazo, uma progressiva revisão das premissas que enfeudam as suas próprias histórias, nomeadamente pela importância dada ao papel que os textos traduzidos desempenharam ao nível do funcionamento e da evolução dos vários sistemas literários e culturais.

Por último, mas não menos importante, será de toda a legitimidade afirmar que a continuidade de trabalhos realizados em tradução e o seu permanente alargamento a várias línguas e literaturas poderá levar à configuração, como registaria João Barrento³, “não apenas de uma *história cultural da tradução em Portugal*, como também de uma história da teoria e das poéticas da tradução entre nós”.

³ In *O Poço de Babel – Para uma poética da tradução literária*, Relógio d’Água Editores, Lisboa, 2002, p. 78.

BIBLIOGRAFIA

Obras de Carlo Goldoni

Il Padre di Famiglia, Corciolani, Bologna, 1756.

Le Commedie del Signor Avvocato Carlo Goldoni, Tomo Primo, Terza Edizione, S. Tommaso d'Aquino, Bologna, 1762.

Mémoires, Aubier, Paris, 1992. A introdução e as notas são de Norbert Jonard.

Il padre di famiglia (ed. Pasquali) in Anna Scannapieco (ed.), *Carlo Goldoni, Il padre di famiglia*, Marsilio Editori, Venezia, 1996.

Traduções portuguesas de *Il Padre di Famiglia*

Manuscrita

Códice CXIV/2-11, nº 12 da Biblioteca Pública de Évora, *O Pay de Familia*

Impressa

O Pai de Familias, Officina de Manoel Coelho Amado, Lisboa 1775.

Bibliografia Geral

Adágio, Goldoni 93, Revista do Centro Dramático de Évora, nº 12, 1994.

Aguiar e Silva, Vítor Manuel de, *Teoria da Literatura*, vol. I, 7ª. ed., Almedina, Coimbra, 1986.

Anacleto, Marta Teixeira, "(Re)formulações do trágico raciniano na literatura portuguesa de Setecentos: a reescrita dos Arcades – I" in Alexandra Lopes e Maria do Carmo Correia de Oliveira (org.), *Deste Lado do Espelho*, Estudos de Tradução em Portugal, Universidade Católica Editora, Lisboa, 2002.

Avalle, D'Arco Silvio, *Principi di Critica Testuale*, 2ª. ed., Antenore, Padova, 1978.

Araújo, Ana Cristina, *A Cultura das Luzes em Portugal*, Livros Horizonte, Lisboa, 2003.

Arrighi, Paul, *La Littérature Italienne*, PUF, Paris, 1974.

Barata, José Oliveira, *Esopaida ou Vida de Esopo*, edição sinóptica e interpretativa. Acta Universitatis Conimbricensis, Coimbra, 1979.

História do Teatro Português, Universidade Aberta, Lisboa, 1991.

História do Teatro em Portugal (séc. XVIII), António José da Silva, Difel, Lisboa, 1998.

- Baratto, Mario**, *Sur Goldoni*, L'Arche, Paris, 1971.
- Barrento, João**, *O Poço de Babel – Para uma poética da tradução literária*, Relógio d'Água Ed., Lisboa, 2002.
- Bassnett, Susan**, *Translation Studies*, ed. rev., Routledge, London and New York, 1998.
 “Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre” in Susan Bassnett & André Lefevere (ed.), *Essays on Literary Translation*, Topics in Translation 11, Multilingual Matters, UK, 1998.
- Blanc, André**, *Le théâtre français du XVIII^e siècle*, Ellipses, Paris, 1998.
- Borrvalho, Maria Luísa**, *Manuel de Figueiredo. Uma perspectiva do Neoclassicismo Português (1745-1777)*, INCM, Lisboa, 1995.
- Bourdieu, Pierre**, “Le marché des biens symboliques”, in *L'année sociologique*, III^e série, PUF, Paris, 1971.
 “Le champ littéraire”, in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n^o 89, Éditions de Minuit, Paris, 1991.
As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário, trad. Miguel Pereira, Editorial Presença, Lisboa, 1996.
 “Une révolution conservatrice dans l'édition”, in *Édition, Éditeurs (I)*, Actes de la Recherche en Sciences Sociales, n^o 126-127, Seuil, Paris, 1999.
- Boutilié, Marie-Dominique**, “Dans les coulisses de l'oeuvre: influences et invention” in *Le Barbier de Séville*, Pocket Classiques, Paris, 1999.
- Braga, Teófilo**, *Obras inéditas de José Agostinho de Macedo*, Typographia da Academia Real das Sciencias, Lisboa, 1901.
História da Literatura Portuguesa. Os Arcades. INCM, Lisboa, 1984.
- Brito, Manuel Carlos de**, “Relações entre a ópera e o teatro declamado em Portugal e no Brasil no século XVIII” in *Ariane*, n^o 16, Revue d'Études Littéraires Françaises, FLUN, Lisboa, 1999/2000.
- Broeck, R. Van Den**, “Translating for the Theatre” in *Linguistica ant. XX*, Universiteit Antwerpen, Hoger Institut, 1986.
- Buescu, Ana Isabel**, *Memória e Poder. Ensaio de História Cultural (séculos XV-XVIII)*, Edições Cosmos, Lisboa, 2000.
- Burke, Peter e Porter, Roy**, *História social da linguagem*, trad. Alvaro Hattner, UNESP/Cambridge University Press, São Paulo, 1997.

- Câmara**, Maria Alexandra, *Lisboa: Espaços Teatrais Setecentistas*, Horizonte, Lisboa, 1996.
- Carreira**, Laureano, *O Teatro e a Censura em Portugal na Segunda Metade do Século XVIII*, IV Parte, INCM, Lisboa, 1988.
- Castro**, Aníbal Pinto de, *Retórica e Teorização Literária em Portugal do Humanismo ao Neoclassicismo*, Centro de Estudos Românicos, Coimbra, 1973.
- Alguns aspectos da teorização poética no Neoclassicismo Português in Separata da Revista Bracara Augusta*, vol. XXVIII, Braga, 1974.
- “Breves reflexões sobre o Teatro em Portugal nos séculos XVII a XVIII” in *Separata do Catálogo da Coleção de Miscelâneas da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra*, vol. VII, Coimbra, 1974.
- Castro**, Ivo de e **Ramos**, Maria Ana, “Estratégia e Tática de Transcrição” in *Critique Textuelle Portugaise*, Actes du Colloque, Paris, 1981, FCG, Paris, 1986.
- Chartier**, Roger, *A Ordem dos Livros*, trad. Leonor Graça, Vega, Lisboa, 1997.
- (coord.), *As Utilizações do Objecto Impresso*, trad. Ida Boavida, Difel, Lisboa, 1998.
- Chevrel**, Yves, “Où en sont les études comparatistes de réception? Bilan et perspectives.” in *Os Estudos Literários (entre) Ciência e Hermenêutica*, vol. I, Actas do I Congresso da APLC, 1990.
- Corvin**, Michel, *Lire la Comédie*, Dunod, Paris, 1994.
- Delabastita**, Dirk e **D’Hulst**, Lieven (ed.), *European Shakespeare*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/ Phil., 1993.
- Diderot**, Denis “Troisième entretien sur le Fils Naturel”, 1757, in *Diderot, Paradoxe sur le comédien, précédé des Entretiens sur le Fils Naturel*, prefácio de Raymond Laubreaux, Flammarion, Paris, 1967.
- Discours sur la poésie dramatique*, BNF de l’édition de Amsterdam, 1758, in <http://gallica.bnf.fr>.
- d’Hulst**, Lieven, “Les variantes textuelles des traductions littéraires”, *Poetics Today*, 2:4, 1981.
- Doutor Carlos Goldoni, Veneziano, posto em gosto português**, catálogo da Exposição documental e iconográfica no Museu de Évora, Março/Abril de 1994.
- Even-Zohar**, Itamar, “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem”, *Poetics Today*, 11:1, 1990.
- Faria**, Jorge de, “Um Século de Teatro Francês em Portugal (1737-1837)” in *Bulletin d’Histoire du Théâtre Portugais*, Institut Français au Portugal, tomo I – nº 1, Lisboa, 1950.

- Febvre, Lucien e Martin, Henri-Jean**, *O Aparecimento do Livro*, trad. Henrique Tavares e Castro, FCG, Lisboa, 2000.
- Ferrone, Siro**, *Carlo Goldoni*, la Nuova Italia Ed., Firenze, 1975.
- Fido, Franco**, *Nuova guida a Goldoni*, Einaudi, Torino, 2000.
- Figueiredo, Fidelino de**, *Historia da Critica Litteraria em Portugal. Da Renascença á Actualidade*, 2ª edição, Livraria Clássica Editora, Lisboa, 1917.
- Figueiredo, Manuel de**, *Theatro*, Tomos I, II, VI, VII, VIII, X, XII, XIII, Impressão Régia, Lisboa, 1804-1810. Os originais dos primeiros dois tomos foram impressos, pela primeira vez, em 1775.
- Fontes, Ana Cristina (ed.)**, *Obras Completas de Domingos dos Reis Quita*, vol. II, Campo das Letras, Porto, 1999.
- França, José-Augusto**, *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, 2ª ed., Bertrand, Lisboa, 1977.
- Frèches, Claude-Henri**, “Le théâtre aristocratique et l’évolution du goût au Portugal d’après la *Gazeta de Lisboa* de 1715 à 1739” in *Bulletin des Études Portugaises*, Tomo 26, Institut Français au Portugal, Lisboa, 1965.
- Freire, Francisco José**, *Arte Poetica, ou regras da verdadeira poesia em geral e de todas as principaes*, por Francisco Luiz Ameno, Lisboa, 1748.
- Genette, Gérard**, *Palimpsestes*, Éditions du Seuil, Paris, 1982.
- Gentzler, Edwin**, *Contemporary translation theories*, Routledge, London, 1993.
- Gonçalves, Maria Filomena**, *MADUREIRA FEIJÓ. Ortografista do século XVIII. Para uma História da Ortografia Portuguesa*. ICALP, Lisboa, 1992.
- Herry, Ginette**, “Goldoni, o teatro e nós”, trad. Christine Zurbach, in *Adágio* n° 12, Centro Dramático de Évora, 1994.
- Goldoni à Venise*, Honoré Champion Éditeur, Paris, 2002.
- Hermans, Theo (ed.)**, *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, Croom Helm, London, 1985.
- Heylen, Romy**, *Translation, Poetics and the stage: six french Hamlets*, Routledge, London, 1992.
- Horácio Flaco, Quinto**, *Arte Poética*, traduzida, e ilustrada em Portuguez por Candido Lusitano, Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, Lisboa, 1758.

Hubert, Marie-Claude, *Les grandes théories du Théâtre*, Armand Colin, Paris, 1998.

Iáñez, Eduardo, *As literaturas no século XVIII*, trad. Serafim Ferreira, Planeta Editora, Lisboa, 1994.

Innocencio Francisco da Silva, *Diccionario Bibliographico Portuguez*, Tomo II, Imprensa Nacional, Lisboa, 1859.

Jonard, Norbert, “Goldoni et le drame bourgeois”, *Revue de littérature comparée*, LI, 1977.

Mémoires de M. Goldoni, Aubier, Paris, 1992.

“Goldoni et les Lumières, Positions et Propositions”, in *Goldoni et l'Europe*, numéro spécial, Filigrana, Université Stendhal – Grenoble III, 1995.

Lambert, José, *Plaidoyer pour un programme des études comparatistes. Littérature comparée et théorie du polysystème*, Actes du XVI Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, Tome I, Montpellier III, 1980.

J. Lambert e K. Van Bragt, “*The Vicar of Wakefield*” en langue française. *Traditions et ruptures dans la littérature traduite*, (preprint) *Literatuurwetenschap*, n° 3, KUL, 1980.

“L'éternelle question des frontières: littératures nationales et systèmes littéraires” in C. Angelet et alii (ed.), *Langue, dialecte, littérature. Études romanes à la mémoire de Hugo Plomteux*, Leuven University Press, Leuven, 1983.

“La traduction, les genres et l'évolution de la littérature: propositions méthodologiques” in Anna Balakian, James Wilhelm et alii (ed.), *General Problems of Literary History*, vol. 1, Actes du X^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée, Garland, New York, 1985.

J. Lambert e Hendrik van Gorp, “On describing translations”, in Hermans, Theo (ed.), *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, Croom Helm, London, 1985.

“Traduction, Littérature, Société: Historiographie, Synchronie, Diachronie” in Alexandra Lopes e Maria do Carmo Correia de Oliveira (org.), *Deste Lado do Espelho*, Estudos de Tradução em Portugal, Universidade Católica Editora, Lisboa, 2002.

Larthomas, Pierre, *Le théâtre en France au XVIII^e siècle*, 3^a. ed., PUF, Paris, 1994.

Lousada, Maria Alexandre, *Espaços de Sociabilidade em Lisboa – finais do século XVIII a 1834*, Dissertação de doutoramento em Geografia Humana, FLUL, Lisboa, 1995.

Luciani, Gérard, “De la scène à l'imprimerie, ou comment Goldoni réécrit ses comédies”, in *Goldoni, la scène, le livre, l'image*, *Chroniques Italiennes*, n°38,

Colloque organisé par le Centre de Recherche sur l'Italie Moderne et Contemporaine, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1994.

Machado, José Pedro, *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*, vols. I, II, III, Livros Horizonte, Lisboa, 1993

Madureira, Nuno Luís, *Lisboa, Luxo e Distinção, 1750-1830*, Editorial Fragmentos, Lisboa, 1990.

Malingret, Laurence, *Stratégies de traduction dans les échanges littéraires contemporains: les lettres hispaniques sur le marché francophone*, Thèse doctorale, Universidade de Santiago de Compostela, 1999.

Mangini, Laura, *La Commedia dell'Arte*, Filippi Editore Venezia, 1984.

Marques, A. H. Oliveira, *História de Portugal*, vol. II, 10ª ed., Palas Editores, Lisboa, 1984.

Marquilhas, Rita, *Norma Gráfica Setecentista. Do autógrafo ao impresso*. INIC, Lisboa, 1991.

Maxwell, Kenneth, *O Marquês de Pombal*, trad. Saul Barata, Editorial Presença, Lisboa, 2001.

Mello, Francisco de Pina e de, *Balança Intellectual em que se pezava o merecimento do Verdadeiro Methodo de Estudar*, Oficina de Manoel da Silva, Lisboa, 1752.

Arte Poética, Oficina de F. Borges de Sousa, Lisboa, 1765.

Melo, Arnaldo Faria de Ataíde e, *O Papel como Elemento de Identificação*, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1926.

Messina, Nuccio (ed.), *Carlo Goldoni – vita, opere, actualità*, Viviani Editore, Roma, 1993.

Miranda, José da Costa, “Notas para um estudo sobre o teatro de Molière em Portugal (s. XVIII)” in *Separata do Boletim Internacional de Bibliografia Luso-Brasileira*, vol. XIV, Nº 2, FCG, Lisboa, 1973.

“Teatro italiano, manuscrito (século XVIII): sobre textos existentes em bibliotecas e arquivos portugueses” in *Separata do Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, vol. XXXIII, Coimbra, 1976.

“Acerca do teatro espanhol em Portugal (séc. XVIII): alguns apontamentos críticos da Mesa Censória” in *Separata da Revista Bracara Augusta*, 32, Braga, 1978.

“De uns supérfluos apontamentos sobre teatro de cordel a uma pergunta (inocente) sobre Goldoni in *Separata da Revista Lusitana*, Lisboa, 1981.

“Metastásio e a Real Mesa Censória” in *Estudos Luso-Italianos: poesia épico-cavaleiresca e teatro setecentista*, ICALP, Lisboa, 1990.

“Mais alguns apontamentos sobre Goldoni em Portugal” in *Estudos Luso-Italianos*.

“O teatro de Goldoni em Portugal (século XVIII). Teatro declamado” in *Estudos Luso-Italianos*.

“O Teatro de Goldoni em Portugal (século XVIII). Libretos de dramas para música e partituras manuscritas” in *Estudos Luso-Italianos*.

Nunes, E. Borges, *Abreviaturas Paleográficas Portuguesas*, 3ª. ed., FLUL, Lisboa, 1981.

O Amante Militar de Carlos Goldoni, programa da peça, Centro Cultural de Évora, 1981.

Os Rústicos de Carlo Goldoni, programa da peça, Teatro da Rainha, 1987.

Pavis, Patrice, *Diccionario del Teatro*, Nueva edición revisada y ampliada, trad. 3ª ed. francesa por Jaume Melendres, Paidós, Barcelona, 1998.

Picchio, Luciana Stegagno, *História do Teatro Português*, Portugália Edit., Lisboa, 1969.

Pimpão, Álvaro Costa, *Um plágio de Francisco Joseph Freire (Cândido Lusitano)* in *Biblos*, vol. XXIII, Tomo I, 1947.

“La querelle du théâtre espagnol et du théâtre français” in *Revista de História Literária de Portugal*, vol. I, 1962.

Pinilla, José Antonio Sabio e María Manuela Fernández Sánchez, *O Discurso sobre a Tradução em Portugal: o proveito, o ensino e a crítica: antologia (c. 1429-1818)*, Edições Colibri, Lisboa, 1998.

“Inclusões e Exclusões na História da Tradução. O caso de Portugal” in *Jornal da APT*, n.ºs. 32-33, ano 7, 2001-2002

Priego, Miguel Ángel Pérez, *La Edición de Textos*, Teoria de la Literatura y Literatura Comparada, Editorial Sintesis, Madrid, 1997.

Pym, Anthony, *Method in Translation History*, St. Jerome Publishing, Manchester, 1998.

Ramos, Luís A. de Oliveira, “Projeções do reformismo pombalino” e “A Inquisição pombalina” in *Sob o signo das «Luzes»*, INCM, Lisboa, 1988.

Real Mesa Censória, Inventário Preliminar, Catálogo alfabético didascálico, Direcção de Serviços de Arquivística e Inventário, Arquivos Nacionais da Torre do Tombo, Lisboa, 1994.

- Rebello**, Luiz Francisco, *Breve História do Teatro Português*, 5ª. Ed., Publicações Europa-América, Mem Martins, 2000.
- Reis**, Carlos, *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*, 2ª. ed., Almedina, Coimbra, 1999.
- Ribeiro**, Cristina Almeida, “Molière” in *Biblos Enciclopédia*, vol. 3, Editorial Verbo, Lisboa/S. Paulo, 1999.
- Rivara**, Joaquim Heliodoro da Cunha, *Catálogo dos Manuscritos da Bibliotheca Publica Eborensis*, ordenado com as descrições e notas do bibliothecario e com outras proprias por Joaquim Antonio de Sousa Telles de Mattos. Tomo II, Litteratura, Imprensa Nacional, Lisboa, 1869.
- Rodrigues**, A. A. Gonçalves, *A Tradução em Portugal*, vol. I, INCM, Lisboa, 1992.
- Rodrigues**, Ana Maria S., *Inventário do Desembargo do Paço*, vol. I, ANTT, Lisboa, 2000.
- Rossi**, Giuseppe Carlo, “Il Goldoni nel Portogallo del Settecento”, in *Annali dell’Istituto Universitario Orientale Sezione Romanza*, IX, 2, Napoli, 1967.
 “Per una storia del teatro italiano del Settecento (Metastasio) in Portogallo” in *Annali*, Sezione Romanza, Istituto Universitario Orientale, X, 1, Napoli, 1968.
- Ryngaert**, Jean-Pierre, *Introdução à Análise do Teatro*, trad. Carlos Porto, Asa, Lisboa, 1992.
- Sablayrolles**, Gérard, “Les sources”, *L’École des Femmes*, Larousse, Paris, 1970.
- Sarrões**, Piedade et alii, *Lisboa Setecentista Vista por Estrangeiros*, Horizonte, Lisboa, 1992.
- Sampaio**, Albino Forjaz de, *Teatro de Cordel*, Academia das Sciencias de Lisboa, Lisboa, 1922.
- Saraiva**, António José “Estatutos da Arcádia Lusitana” in *Obras Completas de Correia Garção*, texto fixado, prefaciado e anotado por A. J. Saraiva, Vol. II, Sá da Costa, 2ª ed., 1982.
- Sasportes**, José, *Trajectoria da Dança Teatral em Portugal*, ICALP, Lisboa, 1979.
- Scannapieco**, Anna, *Carlo Goldoni, Il padre di famiglia*, Marsilio Editori, Venezia, 1996.
- Serrão**, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal, 1750-1807, O Despotismo Iluminado*, vol. VI, Verbo, Lisboa, 1982.

- Silva**, Francisco Ribeiro da, “Pombal, as Luzes e os diversos grupos sociais” in *Absolutismo esclarecido e intervenção popular*, INCM, Lisboa, 1990.
- Sousa**, Manuel de, *As Origens dos Apelidos das Famílias Portuguesas*, Sporpress, Mem Martins, 2002.
- Steinberg**, Jonathan, “O historiador e a *questione della lingua*”, in Peter Burke e Roy Porter, *História social da linguagem*, UNESP/Cambridge University Press, São Paulo, 1997.
- Sternberg**, Véronique, *La poétique de la comédie*, SEDES, Reims, 1999.
- Teyssier**, Paul, *História da Língua Portuguesa*, 2ª ed., Sá da Costa, Lisboa, 1984.
- Toury**, Gideon, *In Search of a Theory of Translation*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv, 1980.
- “What are Descriptive Studies into Translation Likely to Yield apart from Isolated Descriptions?” in Kitty van Leuven-Zwart & Ton Naaijken (ed.), *Translation Studies: the State of the Art*, Rodopi, Amsterdam – Atlanta, 1991.
- Trott**, David, *Théâtre du XVIII^e Siècle, Jeux, Écritures, Regards, Espaces*, Montpellier, 2000.
- Urbano**, Maria Luísa M. (ed.), *Obras de António Dinis da Cruz e Silva*, vol. II, Edições Colibri, Lisboa, 2001.
- Viala**, Alain, *Naissance de l'écrivain, Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985.
- Vitali**, A., *La moda a Venezia attraverso i secoli. Lessico ragionato*, Venezia, Filippi, 1992.
- Viterbo**, Sousa, “Carlo Goldoni e a Ópera na Corte de D. José” in *Artes e Artistas em Portugal. Contribuições para a História das Artes e Indústrias Portuguesas*, Livraria Ferreira, Lisboa, 1982.
- West**, Martin L., *Crítica Textual e Técnica Editorial*, trad. António Rebelo, FCG, Lisboa, 2002.
- Zurbach**, Christine, *Traduction et Pratiques Théâtrales au Portugal entre 1975 et 1988: une étude de cas.*, Tese de doutoramento, Vols. I e II, Universidade de Évora, 1997.

ANEXOS

ANEXO I

TRANSCRIÇÃO DO MANUSCRITO DA BPE
(CÓDICE CXIV/2-11, Nº 12)

CÓPIA DO IMPRESSO DA BNL
(COTA H. G. 6671// 9 V.)

A transcrição que se segue do texto inscrito no códice CXIV/2-11, nº 12, da Biblioteca Pública de Évora constitui um aprofundamento de uma outra fase mais temporã do processo de transcrição, que resultou na apresentação do texto, em Novembro de 2002, no *site* do Centro de Estudos de História de Arte da Universidade de Évora (www.cha.uevora.pt). Optámos então pela utilização dos critérios a seguir enunciados:

- * desdobramento das abreviaturas, transcrevendo-se em itálico o resultado;
- * erros evidentes corrigem-se e assinala-se em nota a intervenção;
- * as intervenções do editor vão expressas em [];
- * separação vocabular (*suasegunda* › *sua segunda*), não se reportando ainda a casos de pronominalização (enclítica ou proclítica com a conseqüente hifenização).

Ainda que as opções feitas na altura mantenham a sua pertinência, pensámos introduzir outras, procurando desta feita uma transcrição já não tão paleográfica, mais facilitadora da leitura mas que, em simultâneo, preservasse um determinado valor epocal no texto. É um equilíbrio precário, este em que se tenta conciliar a actualização de determinados aspectos linguísticos com a manutenção de outros representativos do documento da época.

De acordo com aquelas finalidades, ponderámos critérios de renovação e de conservação.

Assim, actualizámos e uniformizámos a grafia, nos campos que se seguem:

- utilização de maiúsculas e minúsculas, de acordo com o sistema actual (maiúsculas em início de réplica e em articulação com os sinais de pontuação);
- união ou separação de palavras; neste último, recorre-se ao hífen nas formas verbais de flexão pronominal (*com tudo* › *contudo* ou *empenhallohei* › *empenhá-lo-ei*);
- emprego da acentuação, nos termos do sistema actual (*maõ* › *mão*; *dirà* › *dirá*; *paciencia* › *paciência*; *fóra*, com valor adverbial › *fora*);
- eliminação de grafias latinizantes (*damno* › *dano*; *augmentarei* › *aumentarei*);

- as terminações *ão / am* passam a distinguir a grafia das 3^{as}. pessoas do plural do pretérito perfeito e do futuro do indicativo;
- actualização da grafia de determinadas vogais e consoantes ou de determinados grupos vocálicos e consonânticos:
 - ✓ e › i (*creatura › criatura; doe › dói*)
 - ✓ y (semivocálico) › i (*meyo › meio; olhay › olhai*);
 - ✓ u ou o › o ou u (*descubertos › descobertos; insoportavel › insuportável*)
 - ✓ ao › au (*páo › pau; máo › mau*)
 - ✓ eo › eu (*adeos › adeus; ceo › céu*)
 - ✓ io › iu (*ouvio › ouviu; pareceo › pareceu*);
 - ✓ ãi, ai › ãe (*Mãi, Mai › Mãe*);
 - ✓ oens › ões (*liçoens › lições; razoens › razões*);
 - ✓ z › s ou s › z (*dizcipulo › discípulo; visinhança › vizinhança*);
 - ✓ c ou ç › s ou ss (*ancia › ânsia; cançado › cansado; socego › sossego*);
 - ✓ sc (inicial) › c (*scena › cena*);
 - ✓ s › ss (*prosegue › prossegue*)
 - ✓ redução das geminadas (*atenção › atenção; succedeu › sucedeu*);
 - ✓ supressão do “h” inicial (*he › é*), sobretudo na actualização gráfica do artigo indefinido e enquanto medial intervocálico (*comprehendo › compreendo*) e no grupo etimológico *th* (*authorizar › autorizar*);
 - acrescentamento do “h” inicial (*umano › humano; umilde › humilde*).

Por outro lado, acreditamos que um processo de contínua actualização levaria à perda de traços característicos do texto setecentista. Deste ponto de vista, mantivemos:

- ❖ a capitalização da inicial em nomes geográficos, de profissões ou de relações de parentesco (nestas existem oscilações que decidimos conservar)¹;
- ❖ os fenómenos de acrescentamento (a paragoge, por exemplo, em *dize, faze*) ou de elisão (a aférese em *gora*), que podem indiciar uma grafia fonética;

¹ O uso da capitalização introduz “informações de tipo semântico que têm a ver com o traço de *grandeza*: geográfica (topónimos em geral), de consagração social (vocabulário aristocrático, nomes profissionais) [...]. O facto de haver capitalizações e «minimalizações» em palavras pertencentes ao mesmo tipo de vocabulário revela uma hesitação quanto aos contornos precisos da significação de *grandeza* cristalizável em termos gráficos.” Cf. Rita Marquilhas, *Norma Gráfica Setecentista. Do autógrafo ao impresso*, INIC, Lisboa, 1991, p. 80.

- ❖ ocorrências como *incorregível*, *despender*, *comprimento* (por cumprimento), *tea*, *selada*, *reposta*, *efetuasse*, *salvagem*, *antedado*;
- ❖ a pontuação do manuscrito.

Para o estabelecimento das normas por que optámos na transcrição do presente manuscrito, considerámos as obras de José Oliveira Barata, *Esopaida, ou Vida de Esopo. Edição sinóptica e interpretativa*, Acta Universitatis Conimbricensis, Coimbra, 1979; Maria Filomena Gonçalves, *MADUREIRA FEIJÓ. Ortografista do século XVIII. Para uma História da Ortografia Portuguesa*, ICALP, Lisboa, 1992; Maria Luísa Rosa Borralho, *Manuel de Figueiredo. Uma perspectiva do neoclassicismo português (1745-1777)*, INCM, Lisboa, 1995; Rita Marquilhas, *Norma Gráfica Setecentista. Do autógrafo ao impresso*, INIC, Lisboa, 1991.

O Pai de Família

Comédia

Do Doutor Carlos Goldoni

Traduzida de Italiano.

Interlocutores.

Pancrácio, Mercador.

Beatriz, sua segunda mulher.

Lélio, filho de Pancrácio, do primeiro matrimónio.

Florindo, filho de Pancrácio, e Beatriz.

Doutor Gerónimo, Pai de

Leonor, e

Rosaura.

Octávio, Mestre dos filhos de Pancrácio.

Flameta

Arlequim

Trastulo

Tibúrcio,



Criados de Pancrácio.

Negociante.

Acto 1º.

Cena 1ª.

Câmera em casa de Pancrácio, com duas mesas, e sobre elas vários papéis, livros, e tinteiro em cada uma.

Lélio assentado a uma das ditas mesas estudando: Florindo na outra escrevendo: Octávio revendo o que os dous estudam.

Octávio Cabeça dura! cabeça de pedra! *(a Lélio)*

Lélio Tendes razão, Senhor Mestre; sou algum tanto rude; custa-me muito a perceber: mas contudo bem sabeis, que quando compreendo o que me ensinai, não desacredito as vossas lições.

Octávio Sim, muito bem me honrais! Sois um ignorante! Olhai para vosso Irmão: ele é muito mais moço que vós, e aprende com mais facilidade.

Lélio Ditoso ele, que logra essa felicidade! Eu de mim sei, que estudo, que me canso, e me amofino: mas com todo o seu saber não tenho visto algum milagre da sua ciência: gaba-se ele de saber muito, mas creio que sabe menos que eu.

Octávio Sois um atrevido, um impertinente.

Lélio *(O Senhor Mestre quer que lhe quebre a cabeça.) Aparte.*

Octávio Ora pois, eu vou rever a lição a Florindo, que entendo estará boa: vós entretanto concluí essa conta mercantil, que vos tenho proposto: fazei que o Senhor Pancrácio fique satisfeito da vossa aplicação.

Lélio Mas esta é uma conta, que para fazer-se, necessita de muito tempo, e prática; e sem a vossa assistência duvido muito que a saiba fazer.

Octávio A conta está clara; a regra já vo-la tenho ensinado: cansai-vos, estudai, e não me quebreis mais a cabeça.

Lélio Que indiscrição! que modo tão impróprio, e incivil! Tenho tanta aversão a este Mestre, que é impossível que com ele possa aprender cousa alguma. Enfim farei o que puder; e o faço por não desgostar a meu Pai, e para que não digam que não quero estudar, como lhe querem persuadir.

Põem-se a escrever.

Octávio chega-se para onde Florindo está escrevendo, e senta-se junto a ele.

- Octávio* Ora dissei-me, meu amado Florindo, como estais? Quereis alguma cousa?
- Florindo* Deixai-me agora, Senhor Mestre.
- Octávio* Se quereis alguma cousa, aqui estou pronto com todo o amor para vos dar gosto. Vossa Mãe me tem recomendado com muita particularidade a vossa assistência.
- Florindo* Sei muito bem, meu amado Mestre, que ela vos tem recomendado, que não me obrigueis a estudar muito, que não me repreendaís, nem me desgosteis.
- Octávio* Quem vos disse isso, meu querido filho?
- Florindo* Um criado da casa, que assim lho ouviu dizer.
- Octávio* (*Imprudentes Mães! Deixarem que os criados ouçam estas cousas*) *Aparte*
Está bem: que fazeis vós?
- Florindo* Senhor Mestre, digo-vos outra vez, que me deixeis por agora.
- Octávio* Não posso saber o que estais aí escrevendo?
- Florindo* Não Senhor; escrevo uma cousa, que vós não haveis de ver.
- Octávio* Bem podeis fiar-vos de mim.
- Florindo* Não, não; que se o souberes, podereis dizê-lo a meu Pai.
- Octávio* Nunca eu faria uma tão vil acção.
- Florindo* Se eu pudera fiar-me, certamente pediria a vossa assistência para isto que escrevo.
- Octávio* Sim, meu amado Florindo, fiái-vos de mim, e não duvideis. Dissei-me, tendes tabaco?
- Florindo* Sim, aqui está. *Puxa pela caixa.*
- Octávio* Deitai-me um pouco na minha caixa: vós já o não tomais, deitai-o todo.
- Florindo* Com muito boa vontade: aí o tendes todo.
- Octávio* Belamente! Ora pois, dissei-me o que quereis?
- Florindo* Eu, a dizer-vos a verdade, estava escrevendo uma carta de amores.
- Octávio* Uma carta de amores? Ah mocidade, mocidade! Mas com que fim a escreveis? É para bem, ou para mal?
- Florindo* Oh! É para bom fim.
- Octávio* Sendo assim, pode permitir-se: vejamos essa carta. [*Florindo*]² *Dá-lhe a carta.*
- Florindo* Quisera que a emendásseis, onde julgares *que* necessita de emenda.
- Octávio* Sim, meu filho, eu a emendarei. (*Lê para si*) Oh! O princípio não vai mau.
- Lélio* Senhor Mestre, acho aqui uma dificuldade, que sem ma explicares, não a sei resolver. /fl. 2^v/

² A didascália pertence obviamente a um movimento de Florindo.

- Octávio* Agora não posso atender-vos: estou revendo a lição de Florindo.
- Lélio* Reduzir as liras do Banco de Veneza em escudos do Banco de Génova, com o acréscimo correspondente, e sobre o acréscimo a proporção que há entre as duas Praças, é cousa que não sei fazer.
- Octávio* Esta expressão devia ser um pouco mais terna. Aqui onde diz “*sois por mim amada*”, acrescentai, “*com todo o coração*”. (*A Florindo*)
- Florindo* Belo! Belo! Mostrai cá que eu escrevo. *Toma a carta e escreve.*
- Lélio* Senhor Mestre, não fazeis caso do que vos digo?
- Octávio* Agora cuido de vosso Irmão. Olhai, apenas lhe ensino uma vez qualquer cousa, logo ele sabe executá-la. Tem a mais bela capacidade do mundo!
- Lélio* (*E eu aqui a moer-me como uma besta. Querer que aprenda sem ensinar-me! Isto é escola da casa do diabo.*) *Aparte*
- Florindo* No demais da carta parece-vos que vai bem?
- Octávio* Sim, boa está. Acrescentai abaixo na firma: “*fiel até a morte*”.
- Florindo* Sim, sim, “*até a morte*”.
- Octávio* Grande habilidade! Grande engenho tem este rapaz!

Cena 2ª
Beatriz, e os ditos.

- Beatriz* Vamos que já basta de estudo: não quero, meu Florindo, que te apliques demasiado, que poderás adoecer. Já vos tenho dito, Senhor Mestre, que o não façais estudar muito; porque a muita aplicação faz endoudecer. Levanta-te dessa mesa, meu querido filho, levanta-te e anda para aqui.
- Florindo* Eu vou, Senhora. Já tenho concluído. *Esconde a carta.*
- Octávio* Nunca se cansa de estudar: tem dado muito boa lição.
- Florindo* E o Senhor Mestre a tem emendado como quem é.
- Beatriz* Estás cansado meu coração? Tens estudado muito? Queres café? Queres chá?
- Lélio* Tudo para ele, e para mim nada. Há três horas que estou dando voltas ao juízo com esta maldita conta, e ninguém se compadece de mim.
- Beatriz* Que desgraça! Coitadinho! É tão grande como um selvagem, e ainda queria, que lhe fizessem mimos.

- Lélio* Bem sei que as madrastas nunca os fazem aos anteados.
- Beatriz* Eu não faço diferença entre vós que sois meu anteadado, e Florindo que é meu filho: a ambos quero igualmente; para ambos sou a mesma. Querido Florindo, chega-te para mim minha vida: deixa-me ver; estás muito suado?
- Lélio* Minha Senhora, bem nos conhecemos: basta; tendes razão. Peço ao Céu que conserve a vida a meu pai mais de cem anos: mas se ele faltasse, pagar-vos-ia na mesma moeda.
- Beatriz* Senhor Mestre, ouvis? Como é temerário! Que fazeis *que* o não castigais?
- Octávio* Vamos: Está concluída essa conta?
- Lélio* Não Senhor, não está concluída.
- Octávio* Farei que a acabeis por força.
- Beatriz* Sim, fazei que esse asneirão trabalhe.
- Florindo* Não, minha querida Mãe, não mortifiqueis ao meu pobre Irmão. E vós, Senhor Mestre, compadecei-vos dele: se é ignorante, aprenderá.
- Lélio* Viva, Senhor Virtuoso: agradeço-lhe o favor que me faz. Bem te conheço, falso, traidor, mentiroso!
- Beatriz* Oh que maldita língua! Vamos, vamos, não lhe respondas Florindo; não te encolerizes minha vida, que pode fazer-te dano: vem tomar chocolate.
- Florindo* Minha querida Mãe, deixai que vos beije a mão. (*Eu necessito de meia moeda.*)
- Beatriz* Sim, vem, que eu te darei quanto quiseres. És parte das minhas entranhas, e isto basta.
Vai-se.
- Florindo* Se não fora o amor que minha Mãe me tem, não poderia divertir-me, nem jogar as vezes que quero. Meu Pai é demasiadamente severo. Abençoadas sejam tais mães! Que grande conveniência acham nelas os filhos. *Vai-se.*

Cena 3ª.

Octávio, Lélio, e depois Pancrácio.

- Octávio* Como vamos com essa conta, Senhor Lélio?
- Lélio* Muito mal, e tão mal, que não pode ir pior.
- Octávio* Porquê?
- Lélio* Porque eu não sei fazê-la.
- Octávio* Vede, sois um animal! Sois como as âncoras, que estando sempre

na água, nunca aprendem a nadar.

Lélio Como quereis vós, que eu faça a redução deste dinheiro, se ainda me não ensinastes quanto corresponde a um escudo de Génova?

Octávio Sois um ignorante. Já vo-lo tenho dito cem vezes.

Sai Pancrácio, e fica à porta ouvindo.

Lélio Poderá ser que mo tenhais dito, mas a mim não me lembra.

Octávio Sim, porque tendes uma cabeça de pau.

Lélio Assim será: peço-vos mo torneis a dizer.

Octávio Quando uma vez digo as cousas, não torno a repeti-las.

Lélio Pois então que hei-de fazer?

Octávio Fazer a conta, ou estar aí.

Lélio A conta não a sei fazer.

Octávio Pois não saíreis daqui.

Lélio Enfim, eu não sou nenhuma criança para me tratares assim.

Octávio Sois um alarve.

Lélio Juro ao céu, que se me perdeis o respeito, vos quebrarei a cabeça com este tinteiro.

Octávio A mim me dizeis isso?

Lélio Sim, a vós, se não fores mais atento, e político.

Octávio Insolente! indigno! (*Sai Pancrácio.*) Ouvistes as belas palavras do vosso filho? Quer atirar-me com o tinteiro à cabeça. Este é o prémio, que se tira de querer com zelo, e atenção instruir a mocidade!

Lélio Mas meu Pai.....

Pancrácio Calai-vos lá insolente. Este é vosso Mestre, deveis respeitá-lo.

Lélio Mas se

Pancrácio Que mas se, mas se? Que quereis dizer? O Mestre é uma pessoa que se deve respeitar, e obedecer como ao próprio Pai; e em algumas circunstâncias se deve obedecer ainda mais que aos mesmos pais; porque estes algumas vezes pelo demasiado amor que têm aos filhos, ou por outra qualquer paixão, podem enganar-se; mas os Mestres doutos, prudentes e sábios, procuram unicamente o bem, e proveito dos seus discípulos.

Lélio Se tal fora o Senhor Octávio.....

Pancrácio A vós não vos pertence essa averiguação. Eu o tomei para vosso Mestre: cegamente deveis obedecer-lhe. A mim me pertence conhecer se ele é, ou não capaz de dirigir, e ensinar aos meus filhos.

E se tiveres o atrevimento de abrir a boca, e não o respeitares como convém, vos castigarei de sorte que vos lembre toda a vida.

Lélio Mas Senhor, deixai-me por caridade dizer a minha razão.

Pancrácio Não há que alegar razões. Ele é Mestre, vós sois discípulo: eu sou pai, vós sois filho: eu mando, e ele manda. Quem não obedece ao pai, quem não obedece ao Mestre, é um temerário, um insolente, e um velhaco.

Lélio Logo....

Pancrácio Ide-vos daqui.

Lélio Tenho que acabar....

Pancrácio Ide-vos daqui, já o disse.

Lélio Paciência! (*Grande desgraça para um pobre discípulo haver de sofrer as impertinências de um mau Mestre.*) *Vai-se.*

Cena 4.^a
Octávio, e Pancrácio.

Octávio Viva, viva, Senhor Pancrácio! Sois na verdade um pai prudente, e discreto.

Pancrácio Agora que meu filho não está aqui, e ninguém nos ouve; vos direi Senhor Octávio que sois um mau Mestre; e se não tratares de mudar de sistema, pouco tempo estareis na minha casa.

Octávio Como Senhor?... Que queixa podeis ter de mim?

Pancrácio Estive algum tempo àquela porta ouvindo o modo com que dáveis³ lição. Agora ouvi-me, e estai atento. Com a mocidade algumas vezes é necessário rigor; mas aproveita muito, e melhor o bom modo, e a paciência. Se no discípulo se conhece obstinação, e que não aprende por não querer aplicar-se, usa-se com discrição do castigo; porém quando o defeito procede da ignorância, do pouco espírito, e da dificuldade de compreender, é necessário levá-lo por outro caminho, ajudá-lo com amor, assistir-lhe com mais cuidado, consolá-lo, animá-lo, e fazê-lo aplicar com bom modo, e prudência, para que no Mestre ache um amigo a quem deseje agradar, aproveitando no que lhe ensina, e não um verdugo, que o atormente.

Octávio Dizeis bem; convenho que assim deve ser: mas Lélio me faz perder a paciência.

³ “davais”, no original.

- Pancrácio* Pois se não sabeis ter paciência não fazeis a obrigação de bom Mestre. Nós pobres pais entregamos os nossos filhos nas vossas mãos, e da vossa doutrina depende a sua boa, ou má criação.
- Octávio* Eu sempre cumpro com a minha obrigação, e espero fazer sempre o mesmo. Dos meus costumes parece-me, que não podeis queixar-vos. Procuro instruí-los nas boas máximas, e mostrar-lhes o caminho para serem bons: e se eles tomassem o que lhes ensino, sem dúvida sairiam perfeitos e exemplaríssimos.
- Pancrácio* Se eles não fazem o que devem, se não vos obedecem, dissei-mo. Não sejais com eles tão rigoroso: procurai que olhem para vós com respeito, e não com temor. Quando o discípulo tem medo do Mestre, o considera como um inimigo; mas se o Mestre o sabe levar com bom modo, o discípulo estuda e cuida em fazer tudo por não desagradá-lo. Algumas vezes é também necessário dar-lhe algum prémio; conceder-lhe alguma liberdade, permitir-lhe alguma honesta recreação; e deste modo os filhos criam amor à virtude, estudam com gosto, e se aplicam com vontade: os Mestres adquirem honra, os pais consolação, as famílias proveito, as cidades se enriquecem, e o mundo se povoa de gente virtuosa, e de bons costumes.
- Octávio* Seguro-vos, Senhor Pancrácio, que hei-de pôr todas as forças para que ambos os vossos filhos saiam perfeitos: mas Lélío é insofrível, obstinado, e intratável; pelo contrário Florindo é obediente, dócil, e afável.
- Pancrácio* Eu sou pai de ambos, ambos são meu sangue, e o mesmo cuidado que tenho por um, tenho por outro. Abomino, e não sofro o génio daqueles pais, que empregam todo o seu cuidado em um filho, e não fazem caso dos outros. Florindo é mais dócil; Lélío é mais elevado: mas eu com o mais dócil, e afável, sou mais severo; e com o outro sou algumas vezes mais brando: digo algumas vezes, porque a docilidade continuada pode vir a dar em confiança; a aspereza irritada pode vir a dar em ódio, e desprezo: e desta sorte contrapondo aos seus naturais o diferente modo, com que os trato, espero tê-los obedientes, e levá-los ao fim que pretendo.
- Octávio* Viva mil anos o Senhor Pancrácio.
- Pancrácio* Viva dous mil o meu Senhor Mestre.
- Octávio* Vós podíeis ser mestre de meio mundo.
- Pancrácio* E a mim basta-me que vós sejais bom Mestre de meus filhos.

- Octávio* Nisso porei todo o meu cuidado.
- Panocrácio* Fareis o que deveis.
- Octávio* Não tereis de que vos queixar de mim.
- Panocrácio* Nem vós de mim.
- Octávio* Trabalharei, e farei todo o possível.
- Panocrácio* E eu saberei premiar o vosso trabalho, e recompensar a vossa diligência.
- Octávio* Bravo! Bravo! O certo é, que sempre é bem empregada toda a despesa que se faz para o adiantamento dos filhos. Não digo que aumentarei o meu cuidado à proporção do merecimento da paga; mas vos direi o que disse certo Poeta moderno a respeito do que estamos tratando:
- Tem o verbo dar muito mau futuro,
 Que reduzir-se a nada é bem frequente;
 Por isso quem o tempo quer seguro,
 Sempre do verbo dar tome o presente.
 Nas modernas escolas isto se aprende:
 E menos que isto basta a quem entende. *Vai-se.*

Cena 5.^a
Panocrácio só.

- Panocrácio* Não sou surdo, tenho entendido. Sou homem que paga, sou homem *que* gasta, mas que sabe como há-de gastar. Agora que tenho tempo, examinemos um pouco este novo criado, que hoje tomei para servir nesta casa. Forte desgraça! Cada quinze dias é preciso mudar de moço: e porquê? Por causa desta Senhora Beatriz. Paciência! Fiz a segunda parvoíce: tornei a casar-me; já não tem remédio. Pareceu-me bom negócio o dote de oito mil cruzados; mas bem caros me têm custado; porque os vou descontando em penas, e aflições do coração. Trastulo?

Cena 6.^a
Trastulo, e o dito.

- Trastulo* Ilustríssimo?
- Panocrácio* Devagar com essa Ilustríssima. Já te disse que me não ilustrasses tanto.
- Trastulo* Perdoe-me, Senhor; estou costumado a falar assim, e me parece que de outra sorte falto à minha obrigação.
- Panocrácio* Tereis servido em casas de fidalgos; mas na minha que é de um Negociante, não quero essas vaidades.

- Trastulo* Tenho servido pessoas nobres, e titulares, mas também tenho servido gente ordinária, e homens de logea aberta; entre estes servi um tendeiro de carnes salgadas, e outro que tinha logea de pano de linho.
- Panocrácio* E também a esses falavas por Senhoria?
- Trastulo* Sempre, especialmente nos dias de festa.
- Panocrácio* Essa é boa! E eles engoliam a Senhoria sem dificuldade?
- Trastulo* Olá! Particularmente o da logea de pano de linho, depois que formou na Universidade um filho, que lhe parecia ter-se transformado em fidalgo.
- Panocrácio* Se o pai se desvanecia tanto, vede que faria o filho.
- Trastulo* Quem? O Senhor Doutor? O Senhor Ilustríssimo? Em casa se amassava pão de toda a farinha, mas para o Senhor Doutor pão alvo, e todos os dias fresco. Para a família se cozinhava vaca, arroz, sopa, e de quando em quando algum capão guisado, ou assado; mas para o Senhor Doutor todos os dias a perdiz, o quarto de cabrito, o pombo, a codorniz etc. Quando ele falava, tanto o pai, como a mãe, e irmãos estavam todos com a boca aberta: e se queriam autorizar qualquer cousa, diziam: assim o disse o Senhor Doutor; ele assim o disse, e é o que basta. Eu sempre ouvi dizer que o Ilustríssimo Senhor Doutor era um ignorante, que não sabia nada; mas com tudo gastou bem o seu dinheiro; porque formando-se, conseguiu fazer fidalgos o pai, e a mãe: e se eu estivesse com eles mais teno, também adquiria o título de Senhoria.
- Panocrácio* Eu governo-me à antiga, não procuro esses vaidosos títulos: a mim basta-me ter dinheiro; com o dinheiro se compra de comer, e com esses títulos se jejua. Sabes tu comprar?
- Trastulo* Nas casas onde tenho estado, quasi sempre tenho sido comprador.
- Panocrácio* Não quisera, que fosses tão afeiçoado a esse officio. Sabe que tenho os olhos abertos, e não será fácil o enganares-me.
- Trastulo* Perdoe-me: eu não entendo o que *Vossa Mercê* quer dizer nisso.
- Panocrácio* Quero dizer-te que sei todas as velhacarias, que podem usar os compradores. Compram sete arratéis de carne, e dizem que são oito: quando a carne vem para a mesa, se ao amo lhe parece pouca, logo a reposta está pronta de que se desfez na panela, que trazia um osso grande, e outras semelhantes desculpas. Tira-se um vintém na galinha, dez réis na selada, outro pouco no peixe; e assim furtando um pouco nisto, outro pouco naquilo, de tantos poucos

se faz um muito, se dobra o salário, e em pouco tempo faz um comprador a sua figura.

Trastulo Eu sou homem de bem, pode fiar-se de mim.

Panocrácio Pelas informações que me tem dado meu Compadre Pandolfo, sei que sois homem fiel, e verdadeiro; porém hoje em dia para parecer honrado basta saber furtar com subtileza, e galantaria.

Trastulo Posso segurar-lhe, que se eu quisesse furtar, o não saberia fazer.

Panocrácio O furtar é um ofício, que a mesma natureza o ensina; e quem se deixa vencer dessa má inclinação, faz hábito nela, e não se pode emendar. Falastes já com minha mulher?

Trastulo Ilustríssimo sim.

Panocrácio E a dar-lhe com esta Ilustríssima. Já te disse que a não queria.

Trastulo Pois eu à Senhora lhe falei assim, e ela me não repreendeu.

Panocrácio Se a Senhora é louca, não o sou eu. Não sabes que as mulheres são naturalmente soberbas, e quasi todas cheias de ambição, e vaidade?

Trastulo Pois, Senhor, como hei de falar-lhe? Que título lhe hei-de dar?

Panocrácio Como as pessoas hoje se não distinguem mais que pelos títulos, o de Senhora é o que basta.

Trastulo O de Senhora? Isso se dá à mulher de um alfaiate, ou de um barbeiro: à mulher de um Negociante é preciso dar-lhe alguma cousa de mais.

Panocrácio À mulher de um Negociante basta-lhe ter que comer, e os trajes competentes ao seu estado para aparecer com decência entre as suas iguais: que lhe dêem⁴ Senhoria, ou não, pouco importa; dinheiro é o principal, e não títulos pomposos. Aí tens essa meia moeda, vai comprar o que é necessário; vaca, um capão, fruta, e selada, e o mais que minha mulher te dirá. Em casa tenho por junto toucinho, presunto, arroz, manteiga, e outras cousas: pão, e vinho tenho para todo o ano: quero que se coma com fartura, que a família não padeça; mas não quero que se desperdice.

Trastulo *Vossa Mercê* fala excelentemente: a mim me parece bem a economia, principalmente onde há família. Quer que traga para *Vossa Mercê* algum pombo para assar?

Panocrácio Não Senhor, na minha casa não se usam essas diferenças; do mesmo que eu como, comem todos. Na mesa o pai não há-de comer

⁴ “dem”, no manuscrito.

melhor que os filhos; porque se os filhos vêm⁵, que o pai come melhor do que eles, enchem-se de inveja, amofinam-se, e procuram meios de satisfazer a sua gula.

Trastulo Vossa Mercê é muito previsto no governo da sua casa.

Pancrácio Oh se tu souberas bem as obrigações, e os encargos de um pai, tremerias só de imaginá-lo! Ora anda, vai à praça comprar o *que* te disse, e faz como bom criado.

Vai-se.

Cena 7ª

Trastulo só.

Trastulo Meu amo sabe muito; porém eu sei mais do que ele. Quanto se enganam os amos, que entendem conhecer todas as velhacarias com que os criados os sabem lograr! Tenho eu uma particular, que certamente ele nunca adivinhará! Vou de meias com os tendeiros, repartimos entre nós o que se sisa, e aparentemente nos julgam sempre inimigos. Cada dia se apura mais a malícia humana, e para conhecer um velhaco, é necessário velhaco e meio. *Vai-se.*

Cena 8ª

Câmara de Beatriz com mesa e cadeiras.

Flameta engomando.

Flameta Depressa, depressa, vamos concluindo este engomado, antes que a *Senhora* Beatriz se enfade. Como são camisas do seu Florindo, desgraçada de mim se me descuidara: se fossem do senhor Lélío, não se lhe daria nada; antes procuraria ocupar-me com outras cousas, só por que não trabalhasse para ele. Florindo é o meu ódio, ele me galanteia, e sua mãe o vê, o sabe, e se ri; mas eu não sou daquelas criadas, que servem a algumas Senhoras para lhe divertirem os filhos por não saírem fora de casa. Este ferro está quasi frio; fora à cozinha buscar outro, mas os criados são tão insolentes, que não posso sofrê-los. Os malditos me dizem cousas, que me envergonho de ouvi-las, e também algumas vezes alargam as mãos. Ainda me dói este braço de um beliscão que me deu outro dia o cozinheiro. Chamarei o Arlequim, que suposto seja o mais tonto, é contudo o mais modesto. Arlequim?

/fl. 7^R/

⁵ “vem”

Cena 9ª
Arlequim, e a dita.

- Arlequim* Quem é? Quem me procura? Quem me chama? Quem me quebra a cabeça?
- Flameta* Não te enfades, meu querido Arlequim, sou eu que te chamo.
- Arlequim* Oh, como vós sois que me chamais, estou pronto a servir-vos. Olhai por amor de vós não só me levantaria da cama, se estivesse deitado, mas me deitaria nela, se fosse preciso.
- Flameta* Fazei-me um favor: tomai este ferro, levai-o à cozinha, metei-o no fogo, e trazei-me o outro se estiver quente.
- Arlequim* Vou prontamente. (*Vai pegar no ferro, e queima-se.*) Ai! Ai! Ai! Isto é uma traição.
- Flameta* Que é isso?
- Arlequim* Sempre me disseram que as mulheres ou queimavam, ou fingiam.
- Flameta* Se vós lhe pegáreis pelo cabo, não vos sucederia isso.
- Arlequim* Queimar-me uma mão! É fineza do diabo.
- Flameta* Não supunha.....
- Arlequim* As mulheres são diabos, não me admiro que queimem.
- Flameta* Isto não sucedeu por eu vos querer mal.
- Arlequim* Cadela, traidora, não bastava teres-me abrasado o coração, mas também me queres queimar os dedos?
- Flameta* Querido Arlequim, juro-vos que o não fiz de propósito: se vós pegásseis no ferro por esta parte, não era nada.
- Arlequim* Por esta parte não queima?
- Flameta* Não certamente. Ora ide, levai este, e trazei-me o outro.
- Arlequim* Ah falsa, vós quereis queimar-me?
- Flameta* Não farei tal, nem por quanto há no mundo. Vinde cá, apalpai.
- Arlequim* Ai! Ai! *Chega a mão ao cabo do ferro, e grita.*
- Flameta* Mas se não está quente....
- Arlequim* Ai! *Chega mais com a mão.*
- Flameta* Vamos, pegai.
- Arlequim* Ai! *Pega no ferro.*
- Flameta* Pois então, queima, ou não queima?
- Arlequim* Ai! Ai! *Sem largá-lo.*
- Flameta* Tende-lo na mão, sentis que não queima, e ainda gritais?
- Arlequim* Não diz o provérbio, que gato escaldado da água fria tem medo? Logo eu queimado com o ferro quente tenho medo do ferro frio.

Flameta Despachemos: fazei-me este favor.
Arlequim Sim: mas quero que deis a paga.
Flameta Qual paga?
Arlequim Quero que me engomeis uma camisa.
Flameta Se estiver capaz para isso, o farei.
Arlequim É uma camisa que me deu nosso amo. Vereis como é fina: até tem meio punho de renda tão fina, que parece tea de aranha. *Vai-se.*

Cena 10.

Flameta, e depois Arlequim que traz o ferro quente, e a camisa.

Flameta Este é alguma cousa simples, mas é honrado, e bem procedido. Quasi quasi me inclinarei a casar com ele. Os homens muito avisados, e maliciosos poucas vezes nos convêm: é melhor um marido basbaque para vivermos melhor na nossa liberdade.
Arlequim Aqui estou já: tomai lá este diabo de ferro, que ainda tremo dele. *Põem o ferro sobre a mesa.*
Flameta Agradeço-vos o favor.
Arlequim Aqui tendes a camisa: tomai muito sentido nela, porque é a melhor que tenho, e de que me sirvo nos dias de festa: sobre tudo vos recomendo esse finíssimo meio punho. *Desembrulha a camisa.*
Flameta Que camisa é esta? Isto é um trapo.
Arlequim Um trapo? Vede, vede esta manga com este meio punho.
Flameta Oh! Eu não engomo semelhantes camisas.
Arlequim Esta é a melhor que tenho: prometestes-me engomá-la, haveis de cumprir a palavra.
Flameta Ouvi: se não tendes outra melhor, quero antes fazer-vos uma nova.
Arlequim Oh! Isso sim.
Flameta Aceitá-la-eis?
Arlequim Sim Senhora.
Flameta Não o digais a ninguém.
Arlequim Oh! Eu sou de segredo.

Cena 11.

Florindo, e os ditos.

Florindo Que fazes tu aqui? *A Arlequim*
Arlequim Eu não sei, Senhor.
Flameta Trouxe-me o ferro.
Florindo Vamos saindo daqui.

Arlequim Espero que me engome.....
Florindo Vai-te, ou te farei ir com dous pontapés.
Arlequim Não se incomode. (*Lembraí-vos da camisa*) *Aparte a Flameta.*
Florindo Ainda não vás?
Arlequim Sim Senhor. (*recomendo-vos que seja fina.*) *Aparte a Flameta.*
Florindo Insolente! *Dá-lhe um pontapé.*
Arlequim Obrigado. *Vai-se.*

Cena 12.
Florindo, e Flameta.

Flameta (*Pobre Arlequim! Todos o maltratam; mas se chegar a ser meu marido, hão-de ter-lhe mais respeito.*) *Aparte*
Florindo Que fazeis aqui minha Flameta?
Flameta Não vê? Estou engomando esta camisa. *Com gravidade.*
Florindo De quem é esta camisa?
Flameta É de *Vossa Senhoria.* (*Com ironia.*)
Florindo Belamente, minha Flameta: na verdade que sois uma moça perfeita.
Flameta Obrigadíssima aos seus favores. *Sem olhar para ele.*
Florindo Sois engraçada; tendes belo natural: com tudo tendes um defeito que me desagrada.
Flameta Sim? E qual é esse defeito, que tanto desagrada a *Vossa Senhoria*?
Florindo Sois pouco afável: trazeis no pensamento certas ideas, que vos não convêm.
Flameta Faço o que devo; e isso basta.
Florindo Ah minha Flameta, se não fazeis mais que o que deveis, mal podereis adquirir dote para casar-vos.
Flameta Nós outras pobres mulheres, conservando-nos honradas, e tendo habilidade, facilmente achamos marido.
Florindo Tendes a fortuna de estar em uma casa cheia de mocidade, mas vós não sabeis aproveitar-vos dela.
Flameta Senhor Florindo, este discurso não me agrada.
Florindo Querida Flameta, tu me roubas o coração. *Chegando-se para ela.*
Flameta Desvie-se, desvie-se, tenha menos confiança.
Florindo Deixa-me ver: que camisa é esta? *Com este pretexto lhe pega na mão.*
Flameta Retire para lá as mãos.

Florindo Olhai esta manga, que está rota. *Prossegue a querer pegar-lhe na mão.*

Flameta Que impertinência!

Florindo Vamos, querida..... *Prossegue a querer pegar-lhe.*

Flameta Deixe-me, ou lhe dou com este ferro na cara.

Florindo Não sereis tão cruel. *Quer novamente pegar-lhe.*

Flameta Atrevido! *Dá-lhe com o ferro nas mãos.*

Florindo Ai que me queimaste! Ai que dor! Ai! Ai!

Cena 13.

Beatriz, e os ditos.

Beatriz Que é isto? Que gritos são estes? Que tens minha vida? Que te sucedeu?

Florindo Flameta queimou-me os dedos com o ferro em brasa: Vede, vede minha Mãe. Ai que dor!

Beatriz Ah infame! Ah indigna! Porque fizeste isto ao meu querido Florindo?

Flameta Eu Senhora, não o fiz por querer.

Florindo Não faria: é preciso ter paciência.

Beatriz Quero saber porque lhe fizeste isto?

Flameta Já que o quer saber, eu lho digo. Este Senhor Florindo é *muito* atrevido.

Beatriz Atrevido? Pois que te fez?

Flameta Sempre anda à roda de mim, nunca me larga, pega-me nas mãos, e diz-me certas palavras, que tenho vergonha de referi-las.

Beatriz Olha lá não te coma! Como é escrupulosa! Ora anda, vai buscar um pouco de vinagre para molhar os dedos a este pobre rapaz. Anda depressa mofina.

Flameta Eu vou, eu vou. *(Que boa Mãe!)* *Vai-se.*

Beatriz Quiseste pegar-lhe nas mãos, e ela te deu com o ferro?

Florindo Sim Senhora.

Beatriz Não quer conversar contigo?

Florindo Aborrece-me, e não pode ver-me.

Beatriz Deixa tu, que acharemos outra mais afável. *(Coitadinho! Como sai de casa poucas vezes, com quem há-de entreter-se se não com as criadas?)*

Florindo Mas eu, minha Mãe, não quisera que a despedísseis.

Beatriz Não? Porquê?

Florindo Porque a dizer a verdade..... Ela engoma tão bem as minhas camisas....

Beatriz Ah maganete: bem te entendo. Tem juízo contigo. *(É rapaz, coitado, é preciso dissimular-lhe.) Aparte.*

Flameta Aqui está o vinagre. (*Traz uma xícara com vinagre.*)
Beatriz Vamos, molha-lhe aquela mão: já que fizeste o mal hás-de aplicar-lhe o remédio.
Flameta Mas eu não sei fazer isto.
Beatriz Coitadinha! Não o sabes fazer? É preciso muita ciência? Pega-lhe na mão, e com a outra deita-lhe o vinagre em cima.
Florindo Sim, sim. Ai que dor!
Beatriz Coitadinho! Vamos.
Flameta Maldito seja o diabo! Se eu não o sei fazer.
Beatriz Olha que levas uma bofetada.
Flameta Que paciência hei-de mister! Vamos, como hei-de fazer?
Beatriz Assim: pega nessa mão.
Flameta Assim?
Florindo Sim.

Cena 14.
Lélio, e os ditos.

Lélio Muito bem senhor Irmão. Muito me alegre, que se divirta brincando com a criada; e a respeitável senhora Mãe consentindo-o.
Beatriz Que vos importa a vós o que aqui se faz? Que vindes buscar ao meu quarto?
Lélio Vim saber se meu senhor Irmão quer ir hoje a passeio?
Beatriz Meu filho não há-de sair convosco: sois muito escandaloso, e não quero que aprenda os vossos vícios.
Lélio Aprenderei eu dele as suas virtudes. Boa lição de moral é esta, estar dando a mão à criada.
Beatriz Eu não tenho obrigação de dar-vos satisfação disto.
Lélio Reparo, porque quero aprender.
Beatriz Ide-vos daqui.
Lélio Este quarto é de meu Pai, também eu posso estar nele.
Beatriz Este quarto é meu, e não quero que aqui estejais.

Cena 15.
Panocrácio, e os ditos.

Panocrácio Que motim é este aqui?
Beatriz Este impertinente, que não quer sair desta câmara. Por mais

- cuidado que tenha com esta criada, não posso fazer que Lélío não a persiga.
- Pancrácio* Como! Tão pouco respeitas esta casa, tua Mãe, e a mim? Não sabes, que te tenho proibido conversares com as criadas?
- Lélío* Mas esta, Senhor....
- Pancrácio* Cala-te atrevido. E tu Florindo, que fazes dando a mão a Flameta?
- Lélío* Ele, ele, e não eu.....
- Pancrácio* Cala-te, já to disse. Que confiança é esta? *A Florindo.*
- Florindo* Senhor, queimeimei-me....
- Beatriz* Coitadinho! Caiu no chão, e deu com a mão sobre o ferro, com que Flameta estava engomando; queimou-se, e tem os dedos perdidos.
- Pancrácio* E é necessário que Flameta o cure? Porque o não fazeis vós?
- Beatriz* Oh, eu não tenho valor para isso: só de o ver me causa lástima, e perco o sentido.
- Pancrácio* Andar, andar, basta já de cura.
- Flameta* *(Se estou muito tempo nesta casa aprenderei cousas boas.)* Quer mais alguma cousa?
- Beatriz* Vai-te daqui; não quero mais nada.
- Flameta* Ainda bem. *Quer ir-se.*
- Florindo* *(Querida Flameta, sede mais compassiva.)* Aparte a Flameta.
- Flameta* *(Se desta vez vos queimeimei os dedos, para a outra vos hei-de queimar a cara.)* Aparte a Florindo, e vai-se.
- Pancrácio* Rapazes, rapazes! Nunca haveis de ter juízo!
- Lélío* Pois que faço eu? É forte desgraça a minha!
- Pancrácio* Menos palavras: ao pai não se responde.
- Beatriz* Não vo-lo digo eu? É insuportável.
- Florindo* Creio, senhor, que de mim não tendes que vos queixar.
- Pancrácio* Aqui não haveis de entrar: este não é o vosso quarto.
- Beatriz* Vamos, vamos: basta de repreensão. Coitadinho! Vede como está desmaiado! Logo que se lhe diz uma palavra mais áspera, se lhe conhece na cara, e perde a cor.
- Pancrácio* Que menino tão delicado! Queres um bolinho, minha vida?
- Beatriz* Já sei que lhe não quereis bem; que o não podeis ver. Aquele é todo o objecto da vossa inclinação, o vosso querido, o filho da primeira mulher, o fruto dos vossos primeiros amores.
- Pancrácio* Basta, basta, deixemos isso. Ó meus mancebos, andar, ide vestir-vos para ir passear com o seu Mestre.
- Lélío* Minha Mãe não quer que Florindo vá comigo.

Beatriz Não Senhor, não quero; porque só servis para lhe dar mau exemplo.

Lélio Oh, sim, que a Senhora Mãe lhe dá bons conselhos.

Beatriz Ouvis? Vede que temerário!

Lélio A verdade é mal ouvida, gera ódio, e sempre amarga.

Panocrácio Queres calar-te?

Lélio Estou rebentando por desabafar.

Panocrácio Se não te calas, levás uma bofetada. Vai-te daqui.

Lélio Ah que se minha mãe fosse viva, não sucederia nada disto. *Vai-se.*

Panocrácio Olá, andar, ide vós também, que o Mestre está esperando. *A Florindo.*

Beatriz Se eu não quero que vá com ele.....

Panocrácio Metei-vos lá com a vossa roca, ou com a vossa meia: a mim é que pertence governar os meus filhos. Vamos despachando. *A Florindo.*

Florindo Eu não desejo mais que obedecer a meu Pai.

Panocrácio Sim senhor, sim senhor, lá lho diremos.

Florindo O que unicamente apeteço é fazer a Vossa Mercê a vontade.

Beatriz Vede se não cativa com aquelas obedientes palavras.

Panocrácio Boas, boas; mas querem-se obras, e não palavras.

Beatriz Que obras? Que quereis que ele faça?

Panocrácio Estudar para honrar a casa.

Beatriz Oh! pelo que respeita a estudar, estuda ainda mais do que é necessário.

Panocrácio Ainda mais do que é necessário? E o dizeis ouvindo-vos ele? Tu ouves o que diz tua Mãe? Que estudas demasiado: pois eu que sou teu Pai, te digo, que se não estudares, não comerás; que se não me obedeceres, saberei castigar-te. Vamos, ir a passeio com o Mestre, obedecer-lhe, e fazer tudo quanto ele disser.

Florindo *(Facil será que eu lhe obedeça, porque é um Mestre feito a propósito para um discípulo como eu.)* *Vai-se.*

Cena 16.
Panocrácio, e Beatriz

Panocrácio Que diabo estais dizendo? Que o juízo é o vosso? Na sua cara lhe dizeis que estuda demasiado? É este o bom modo de criar os filhos? Muito me admiro de vós. Não tendes juízo.

Beatriz Conheço que fiz mal; mas perdoai-me. Vós sois demasiadamente severo: nunca lhes dizeis uma boa palavra, e os tendes em uma contínua sujeição.

Pancrácio O Pai nunca deve dar confiança aos filhos. Não digo que os trate sempre com rigor, mas há-de tê-los sempre sujeitos. A demasiada confiança dos filhos degenera em insolência, costumando-se a fazer pouco caso dos pais, não sabem guardar-lhes o devido respeito: crescendo a idade, cresce o atrevimento; e os filhos assim criados chegam a desprezar o Pai, e muitas vezes a maltratá-lo.

Beatriz Meu filho não é capaz disso; é um rapaz bem inclinado, e não poderá ser mau, ainda que quisesse sê-lo.

Pancrácio Como? Não poderia ser mau ainda que quisesse? Pensamento de mulher ignorante, que necessita de repreensão, e emenda! Feliz aquele que nasce bem inclinado; mas mais feliz aquele que tem uma boa educação! Uma planta nascida em boa terra, produzida de boa semente, se não se cultiva, se no seu devido tempo não se póda, dá ruim fruto, faz-se inútil, e perde-se. Da mesma sorte os filhos, por bom natural que tenham, por boas inclinações que mostrem, se não têm boa educação, se não têm bom exemplo, se não se procurar arrancar-lhe os vícios, ainda os mais leves, vêm a ser maus, e perdem-se inteiramente, sendo desonra das famílias, e escândalo do povo. *Vai-se.*

Cena 17.

Beatriz só.

Beatriz Eu não me meto com tantas regras, nem tanta doutrina; não tenho outro filho que aquele, e não quero mortificá-lo com tanto estudo: se pudesse, desejara casá-lo, mas meu marido quererá casar o primeiro. E eu como poderei sofrer em casa a mulher de um meu anteadado! Se fosse mulher de meu filho, em tal caso a sofreria; sendo que dificultosamente há união entre sogra, e nora. *Vai-se.*

Cena 18.

*Câmara em casa do Doutor Peronio com cadeiras
Rosaura vestida modestamente, mas com afecção, e Leonor.*

Leonor Grandemente minha Irmã! Estimo que saísseis do vosso recolhimento para me vires fazer companhia na nossa casa.

- Rosaura* Querida Irmã, sabe o Céu quanto folgo de me achar em boa paz convosco em casa do nosso querido Pai: porém eu mais gostaria de estar onde estava, aproveitando-me das lições, e doutrina daquela sábia mulher nossa tia, que é o retrato da verdadeira bondade.
- Leonor* Verdade é que a casa de nossa tia é um seminário de virtude, e bons costumes; mas também aqui na nossa casa podemos praticar a virtude, e ser duas irmãs exemplares.
- Rosaura* Oh! Como lá, não se pode viver aqui: os cuidados domésticos desviam muito do preciso recolhimento.
- Leonor* Antes os cuidados domésticos divertem o espírito, para não se ocupar em pensamentos vãos, e perigosos.
- Rosaura* Aqui se pratica, se conversa, se vê, e se ouve: nada, nada: certamente estou desgostosa.
- Leonor* Pois disse-me, querida Irmã, em casa de nossa tia não entrava pessoa alguma a falar-vos?
- Rosaura* Sim algumas vezes ia aquele homem de bem, aquele homem de perfeitos costumes chamado o Senhor Octávio.
- Leonor* O Senhor Octávio? O Mestre dos filhos de Senhor Pancrácio?
- Rosaura* Esse mesmo. Oh que homem de bem. Oh que homem tão exemplar!
- Leonor* E que ia lá fazer?
- Rosaura* Ia ensinar-me o modo de viver bem.
- Leonor* E onde vos falava ele?
- Rosaura* No meu quarto.
- Leonor* E nossa tia não dizia nada?
- Rosaura* Oh, nossa tia podia fiar-se dele, e de mim. A nossa conversação era sempre inocente: se alguma vez se levantavam os olhos, era por curiosidade, e não imodéstia.
- Leonor* Pois eu criei-me aqui em casa; e contudo nem nossa Mãe, que na glória esteja, nem nosso Pai que o céu conserve me deixariam só em uma câmara com um homem ainda o mais exemplar.
- Rosaura* Isso é porque vós tudo fazeis com malícia, mas em casa de minha tia tudo se faz com bom fim.
- Leonor* Assim será como dizeis. Mas disse-me, por que razão nosso Pai vos tirou daquela casa, e vos fez vir para esta?

Rosaura Certamente o não sei. Sou filha obediente, e a olhos fechados me submeto aos seus preceitos.

Leonor Quanto me quereis vós dar, e que vos digo eu o porquê?

Rosaura Dizei-mo, assim o céu vos conserve.

Leonor Tenho ouvido dizer (não a ele, mas a outros) *que* é para vos casar.

Rosaura Casar-me?

Leonor Sim casar-vos. Como sois a mais velha, estais em primeiro lugar, e depois cuidará em mim.

Rosaura Oh Céus! Que ouço! Eu casar? Eu em companhia de um homem?

Leonor Fareis o mesmo que fazem as outras.

Rosaura E vós vos casaríeis?

Leonor Porque não? Se meu Pai quisesse, aceitaria com *muito* boa vontade.

Rosaura E casaríeis assim a olhos fechados?

Leonor Meu Pai os abriria por mim, e por ele.

Rosaura E se o marido não fosse do vosso agrado?

Leonor Seria obrigada a sofrê-lo.

Rosaura Oh, não digais tal, querida Irmã, não digais tal, porque não pode ser isso assim. Entre os casados é preciso que haja paz, amor, e união: o marido há-de ser a gosto da mulher, que se o não for, é viver em um contínuo inferno.

Leonor Pois então que hei-de fazer?

Rosaura Deixemos isto, que as mulheres moças não devem falar nestas cousas.

Leonor Querida Irmã, de vós espero todo o meu bom sucesso.

Rosaura Tende juízo, e fiai-vos de mim.

Leonor Buscar-me-eis vós um bom marido?

Rosaura Sim, se vós fores prudente.

Leonor Farei tudo o que vós quiseres.

Rosaura O céu vos guarde.

Cena 19.
Octávio, Florindo, e as ditas.

Octávio Quem está aqui? Pode-se entrar? *Antes de sair.*

Leonor Coitada de mim! Quem será?

Rosaura Louvado seja o Céu. É aquele bom homem, o Senhor Octávio.

Leonor Nosso Pai não está aqui; mandemo-lo embora.
Rosaura Ai! Quereis fazer-lhe essa descortesia? Não parece bem. Entre, entre Senhor Octávio.
Leonor Com ele vem um moço muito gentil.
Rosaura Será algum seu discreto discípulo.
Leonor É um filho do Senhor Pancrácio: digo-lhe que se vá embora.
Rosaura Aos homens de bem não se fazem esses desprezos.
Octávio Paz, e saúde conceda o Céu à Senhora Rosaura.
Rosaura Paz, e saúde conceda o Céu ao Senhor Octávio.
Florindo Sou criado de *Vossa Mercê* minha Senhora. *A Leonor.*
Leonor Obrigada, e agradecida.
Octávio Senhora Rosaura, como vos achais em casa de vosso Pai?
Rosaura Desgostosa, por me ver ausente de minha querida tia, e das minhas amadas primas⁶.
Octávio É preciso obedecer ao Pai, e conformar-se com a vontade do Céu.
Rosaura Quereis sentar-vos?
Octávio Assentar-me-ei por obedecer-vos.
Rosaura Esse senhor é vosso discípulo?
Octávio Sim, é meu discípulo, de ótimos costumes, e inocente como uma pomba.
Rosaura Dizei-lhe que se sente, que não esteja com sujeição.
Octávio Senhor Florindo.
Florindo Que me ordena o Senhor Mestre?
Octávio Assentai-vos.
Florindo Aonde?
Octávio Procurai lugar.
Florindo Que lugar tomais vós?
Octávio Eu? Aqui. *Assenta-se junto a Rosaura.*
Florindo E eu aqui. *Assenta-se junto a Leonor.*
Leonor *(Em boa estou metida!)* *Aparte.*
Rosaura Ora Senhor Octávio, dai-nos alguma lição?
Octávio Com muito gosto. Este é um livro galante, dado novamente à luz. “*Capítulo terceiro: Da necessidade do matrimónio para conservação da espécie humana*”.
Leonor Discreto capítulo! *A Florindo.*
Florindo Agrada-vos? *A Leonor.*
Leonor Não me desagrada. *A Florindo.*

⁶ “sobrinhas”, no manuscrito.

Octávio Que vos parece deste belo argumento? *A Rosaura.*
 Rosaura A proposição não pode ser mais verdadeira. *A Octávio.*
 Octávio Logo não teríeis dúvida a casar-vos? *A Rosaura.*
 Rosaura Prossegui com a lição. *A Octávio.*
 Octávio “O amor é origem de todas as cousas”.....
 Rosaura O amor?
 Octávio Sim, o amor. (*A Rosaura.*) O amor obra com a sua virtude....
 Florindo Que engraçada palavra é esta do amor! *A Leonor.*
 Leonor Não me desagrada. *A Florindo.*

Cena 20.

O Doutor Gerónimo, e os ditos.

Emquanto prosseguem a falar em voz baixa, sai Gerónimo, e pouco a pouco se vai chegando, e fica no meio.

Gerónimo Meus senhores, sou criado de Vossas Mercês.
 Octávio Obsequiosamente me humilho ao Senhor Gerónimo. *Levanta-se.*
 Florindo Servo de Vossa Mercê meu senhor. *Levanta-se.*
 Gerónimo Que procuram aqui, meus Senhores?
 Octávio Tive a fortuna de conhecer a Senhora Rosaura, quando estava em casa da senhora sua tia; e sendo nós costumados a fazer algumas discretas reflexões sobre algum bom livro, vim aqui por não perder o costume de um tão louvável exercício.
 Gerónimo Também se exercita nisto este senhor? *Apontando para Florindo.*
 Florindo Certamente.
 Octávio É meu discípulo.
 Gerónimo Pois, meus senhores, peço-lhe tenham a bondade de ir exercitar-se em outra parte.
 Octávio Isso é uma injúria que fazeis à minha reputação.
 Florindo Eu sou discípulo do senhor Octávio.
 Octávio Sou Mestre dos filhos do senhor Pancrácio.
 Florindo E eu sou filho do senhor Pancrácio.
 Gerónimo O que eu digo ao senhor Mestre é, que as minhas filhas não necessitam das suas lições; e ao filho do senhor Pancrácio, que na minha casa não se entra sem o meu consentimento.
 Octávio Se quer que me vá embora, ir-me-ei.
 Gerónimo Grande favor me fará!
 Florindo Também eu hei-de ir-me?

Gerónimo Parecia-me que sim.
Octávio Vossa Mercê tem uma filha muito discreta.
Gerónimo Efeito da bondade de Vossa Mercê.
Florindo Grande felicidade é a sua em ter tão perfeitíssimas filhas.
Gerónimo Vossa Mercê me confunde com as suas cortesês expressões.
Octávio Modestíssima filha é a Senhora Rosaura.
Florindo E perfeitíssima a Senhora Leonor.
Octávio Eu a considero admirado.
Florindo Parece-me uma maravilha.
Gerónimo Basta, Senhores: deixem-me já com tantos obséquios.
Octávio Senhora Rosaura, lembrai-vos da lição. *Aparte a Rosaura.*
Rosaura Oh, não me esquece. *Aparte a Octávio.*
Octávio *(Assim o creio: as lições de casamento facilmente se imprimem no coração das mulheres.) Vai-se.*
Gerónimo E Vossa Mercê quando se vai?
Florindo Já. *(Senhora Leonor, lembrai-vos daquele capítulo.) Aparte a Leonor.*
Leonor Não me esquecerá, porque o tenho bem na memória. *Aparte a Florindo.*
Florindo *(Bem creio lhe não esquecerá: nestas cousas homens, e mulheres com pouco estudo vêm a ser mestres.) Vaise.*

Cena 21.

Gerónimo, Rosaura, e Leonor.

Rosaura Meu Pai, permiti-me que vos beije a mão.
Gerónimo Porque quereis beijar-me a mão?
Rosaura Porque vou retirar-me ao meu aposento.
Gerónimo Não senhora, agora haveis de ficar aqui.
Rosaura Como quiséreis: sou filha obediente.
Leonor E eu, meu Pai?
Gerónimo Vós ide lá para dentro.
Leonor Estais talvez enfadado por causa daquela visita? *(Rosaura teve a culpa: eu não queria..... Olhai, é uma hipócrita, uma beata fingida, e sabe mais que o diabo.) Vai-se.*
Gerónimo Dizei-me agora, senhora sisuda, e escrupulosa; é esta a doutrina que aprendestes em casa de vossa tia? No primeiro dia que entrais em casa, receber visitas, e admitir conversação?
Rosaura Conversação sim, mas discreta, e modesta.

Gerónimo Discreta, e modesta? Não, não creio. Eu não sou nenhum basbaque; sou um homem, que sabe o viver do mundo. A modéstia ensina as mulheres a fugir das ocasiões de estarem sós com os homens; mas quando essa ocasião se procura, quando agrada, não é modéstia, é hipocrisia.

Rosaura Ai perseguida inocência! Vós fazeis um juízo temerário.

Gerónimo Enfim, eu não quero em casa visitas, e particularmente desse Senhor Octávio. Vede lá, que não torne aqui mais.

Rosaura Um homem tanto de bem! Quem há-de instruir-me nas máximas de um perfeito moral?

Gerónimo O moral que deveis aprender, eu vo-lo ensinarei: É fácil, facilíssimo: Obediência ao pai, affecto à irmã, cuidado da casa, retirar das janelas, e não receber visitas sem minha licença.

Rosaura Estas são cousas que se devem dizer as crianças, ou às criadas; não a mulheres prudentes, e da minha qualidade.

Gerónimo Vejam lá a santinha como sabe bem responder! Com que *Vossa Mercê* é uma mulher prudente, e uma senhora grave? Estimo muito: porém eu mando, e *Vossa Mercê* deve obedecer.

Rosaura A lei quer que se obedeça aos pais nas cousas lícitas, mas não nas ilícitas.

Gerónimo Pois eu mando-vos fazer alguma cousa má?

Rosaura Embaraçais-me que me aproveite das boas lições.

Gerónimo Que simples! Que louca! Antes embaraço o uso de alguma má lição.

Rosaura Eu lições más! Eu que sou uma moça exemplar, que edifico as mulheres desta vizinhança? Eu tomar lições más! Certamente não esperava que fizésseis de mim tal conceito. Mas, seja louvado o céu, bem se sabe quem eu sou: é pública a minha modéstia, e o meu bom procedimento; e apesar dos vossos juízos temerários também se sabe, que sempre vivi exemplarmente, e que....(devo dizê-lo para crédito da verdade) que eu sou uma prudente, sábia, e modestíssima mulher. Meu Pai, a bondade do Céu vos acompanhe sempre.

Beija-lhe a mão, e vai-se.

Gerónimo Muito bem, muito bem! Minha filha está verdadeiramente

revestida do verdadeiro carácter da hipocrisia: soberba, e ambiciosa ao mesmo tempo que se publica modesta, e humilde! Ah, prouvera o Céu que não fora assim! Estas mulheres debaixo da aparência de uma affectada bondade, cultivam o veneno da mais refinada ambição. Julguei que fazia bem, sujeitá-la à direcção de sua tia; mas enganei-me. Leonor, que foi criada na minha casa, não é destas invenções, e virtudes fingidas, mas trata com mais respeito a seu Pai. Não é tão exemplar, mas é dócil, e resignada. Contudo vou observando, que a melhor educação para os filhos é a de um sábio, e prudente pai em uma bem regulada família.

Acto 2º.

Cena 1ª.

*Câmara em casa de Beatriz
Octávio, e Florindo sem espadim.*

Florindo Que vos parece, Senhor Mestre? Ficámos bem?

Octávio Calai-vos, que vos não ouçam.

Florindo Eu não queria ir àquela casa de jogo, e vós por força me fizestes entrar.

Octávio Calai-vos, torno a dizer-vos: faço-o por divertir-vos, e enfadai-vos comigo?

Florindo Belo divertimento! Perder a meia moeda que minha mãe me havia dado?

Octávio Paciência, filho, paciência. Também eu perdi um quartinho, que poupei do ordenado deste mês.

Florindo Também perdi o espadim.

Octávio E eu o relógio, que vossa Mãe me tinha dado.

Florindo O pior é perder também duas moedas sobre palavra.

Octávio E eu uma.

Florindo Será preciso pagá-las.

Octávio Certamente, para que não se saiba que fomos jogar.

Florindo Que faremos para remediar isto?

Octávio Será preciso excogitarmos alguma ideaa.

Florindo Maldito seja o jogo!

Octávio Não amaldiçoeis, que é mau costume.

Florindo Que dirá meu Pai, se me vê sem o espadim?

Octávio Deixai isso por minha conta: direi que vo-lo furtaram, e me dará mais crédito a mim do que a vós.

Florindo Infeliz dia foi este para mim.

Octávio Melhor fora gastarmos toda a manhã em casa do *senhor* Gerónio.

Florindo Certamente. A senhora Leonor é adorável: muito tempo há que desejava falar-lhe; e vos agradeço muito teres-me lá introduzido.

Octávio Ora dizei-me: casaríeis vós de boa vontade com a senhora Leonor?

Florindo Assim o permitisse o céu! Não sei quando há-de chegar a hora em que me veja casado.

Octávio É rica: seu pai não tem mais que aquelas duas filhas, e cada uma tem oito mil cruzados de dote. (*Assim pudesse eu casar com*

Rosaura: mas....Quem sabe! Talvez que assim suceda.) *Aparte.*

Florindo Parece-me que meu Pai quer casar primeiro meu Irmão.

Octávio Deixai isso por minha conta: eu farei que consigais o vosso desejo. Mas ouvi: eu também necessito de vós, e haveis de ajudar-me no que for preciso.

Florindo Podeis mandar-me, que em tudo o que puder vos hei-de servir.

Octávio Perdi sobre palavra uma moeda, haveis de livrar-me deste empenho.

Florindo Como, se eu não tenho real?

Octávio Aí vem vossa Mãe, vós sois o seu querido; pedi-lhe a moeda, que certamente vo-la dará.

Florindo Tenho vergonha.

Octávio Eu vos ensinarei. Mostrai-vos triste, e fingi-vos melancólico.

Florindo Sim, dizeis bem: assim o farei. (*Bom Mestre!*) *Aparte*

Octávio (*Perfeito discípulo!*) *Aparte*

Cena 2ª.
Beatriz, e os ditos.

Beatriz Senhor Mestre, não quero que meu filho esteja tanto tempo fora de casa: estou continuamente em sustos, quando o não tenho diante dos olhos.

Octávio As mães sabem muito bem o que dizem, especialmente as mães como *Vossa Mercê*.

Florindo Melhor fora ficarmos em casa.

Octávio Certamente que sim.

Beatriz Ai de mim! Que tens? Sucedeu-te alguma desgraça?

Florindo Ai! Nada, nada. *Suspirando.*

Beatriz Como! Nada? Não queres dizer-me a verdade? Senhor Mestre, disse-me vós o que sucedeu a meu filho?

Octávio Coitadinho! Está envergonhado.

Beatriz Pois porquê? Porquê? Também vós não quereis dizê-lo?

Florindo Minha Mãe, não se aflija, nem se enfade.

Beatriz Não, filho, não me enfado. Dize-me, que te sucedeu? Não ocultes nada a tua Mãe, que tanto te ama, e te quer.

Florindo Não posso, não tenho valor para o dizer.

Beatriz Já me fazes perder a paciência.

Octávio Eu o direi, senhora.

Florindo Não, não: não lhe digais nada.

Beatriz Cala-te: eu quero saber o que tens.

- Octávio* Sabereis Senhora, que hoje depois que saímos de casa, o *Senhor* Lélío, o *Senhor* Florindo, e eu, não teríamos andado trinta passos, quando Lélío vendo uns vagabundos seus conhecidos, os chamou, e saudando-os se ajuntou com eles. Em um instante me desapareceu da vista: e eu por zelo, e obrigação de Mestre o segui. Entretanto ordenei a Florindo, que entrasse em uma loge, que estava ali perto, e ali me esperasse. Ignorava eu (oh acasos não esperados, e não previstos!) que naquela loge estivessem jogando: o coitadinho viu jogar, a esperança de ganhar o lisonjeou⁷; pôs-se a jogar, e perdeu. Esta é a causa do seu sentimento, e da sua mágoa.
- Florindo* Quero ir-me deitar num poço.
- Beatriz* Não filho: vem cá, espera. Por isso estás desesperado? Se perdeste, paciência. Perdeste a meia moeda?
- Florindo* Sim Senhora.
- Octávio* *Também perdeu o espadim.* *Aparte a Beatriz*
- Beatriz* Também o espadim? Coitado!
- Florindo* Mas.....
- Beatriz* Cala-te, cala-te, que o não saiba meu marido. Compraremos outro.
- Octávio* *E também perdeu sobre palavra....* *Aparte a Beatriz*
- Beatriz* Quanto?
- Octávio* Quatro moedas?
- Beatriz* É isto assim? Perdeste sobre palavra quatro moedas?
- Florindo* Quatro?
- Octávio* Sim, quatro: não vos lembra a conta que fizemos?
- Florindo* É verdade. (*Quer para si o resto*).
- Beatriz* Quatro moedas? Como poderemos nós havê-las?
- Florindo* Se meu Pai o sabe, certamente me mata.
- Beatriz* Queira o céu que o não saiba.
- Octávio* Para que o não venha a saber é preciso pagá-las logo.
- Beatriz* Mas eu não as tenho. Maldito seja..... De tudo isto é causa aquele desavergonhado de Lélío.
- Octávio* Sim, certamente que ele tem a culpa disto.
- Florindo* Minha Mãe, não me desampareis; valei-me pelo amor *que* me tendes.
- Beatriz* Dinheiro não o tenho. Como poderemos nós *Senhor* Octávio descobrir essas quatro moedas?
- Octávio* Se eu as tivesse, de boa vontade as daria. O remédio que há, é empenhar alguma jóia. /fl. 16^R/

⁷ “lizongeu”, no manuscrito.

Florindo Triste Mãe! E hei-de eu ser causa de empenhares as vossas jóias? Não, não o consentirei.

Beatriz Mas como há-de ser isto? Esses homens que ganharam, não esperarão alguns dias?

Octávio Oh, certamente não esperarão. Se hoje não forem pagos, vêm esta noite falar ao Senhor Pancrácio.

Florindo E meu Pai me moerá os ossos, adoecerei, e morrerei.

Beatriz Ah! não digas isso, que me partes o coração. Já, já é preciso remediá-lo. Senhor Octávio, tomai este anel, e ide empenhá-lo.

Octávio Sim Senhora, assim o farei.

Florindo Minha Mãe, dai-mo a mim, que eu o irei empenhar.

Beatriz Não, não quero que faças alguma rapaziada.

Florindo Por certo que não. (*Empenhá-lo-ei por cinco moedas.*) *Aparte a Beatriz*

Beatriz E que queres fazer dessa moeda demais?

Florindo Depois vo-lo direi.

Beatriz Quero sabê-lo.

Florindo Eu vo-lo direi: mas não quero que o saiba o Senhor Mestre. *Aparte a Beatriz*

Beatriz Senhor Octávio, podeis retirar-vos.

Octávio Não seria melhor que eu fosse empenhar esse anel?

Florindo Não senhor, não senhor; quero empenhá-lo eu.

Octávio Lembrai-vos do que deveis.

Florindo Tudo me lembra: sou homem de bem.

Octávio (*Se me lograr, caro lhe custará. E se me despedirem pelo que faço, não quero ir sem lucrar alguma cousa.*) *Vai-se.*

Cena 3ª
Beatriz, e Florindo.

Beatriz Está bem: dize-me, que queres fazer com essa moeda?

Florindo *Ri-se.*⁸

Beatriz Vamos, dize, não me faças penar.

Florindo Quero comprar um leque.

Beatriz Para que queres tu um leque?

Florindo Para fazer um presente a uma rapariga muito bonita.

Beatriz A uma rapariga muito bonita? Que qualidade de pessoa é?

Florindo Civil, e própria para mim.

Beatriz Quem é? Dize, que quero sabê-lo.

Florindo É a Senhora Leonor, filha do Senhor Doutor Gerónimo.

Beatriz E tu a conheces?

⁸ No manuscrito, a didascália surge como se fosse réplica.

Florindo Sim Senhora, porque a tenho visto à janela.

Beatriz Falaste-lhe?

Florindo Sim Senhora.

Beatriz Aonde?

Florindo Em sua casa.

Beatriz Pois tu entraste em sua casa?

Florindo Sim senhora.

Beatriz Com quem foste?

Florindo Com o Senhor Mestre.

Beatriz Belo senhor Mestre! Com que ele leva os discípulos a visitar mulheres? Quando vier há-de ouvir-me.

Florindo Não, minha Mãe, peço-vos não lhe digais nada: não vos enfadeis com ele. Coitado! Ele é muito bom homem; ensina-me com muito amor. Se me quereis bem não vos agasteis com ele.

Beatriz Vamos, vamos. Pelo amor que te tenho, me calarei: porém não quero que vás a casa de mulheres, nem faças visitas a raparigas.

Florindo Ah! Agrada-me tanto aquela senhora Leonor! Não posso viver sem ela.

Beatriz Coitadinho! Estás namorado?

Florindo Namoradíssimo.

Beatriz Bom! Tão depressa te namoraste?

Florindo Crede-me que não posso nem comer, nem beber, nem dormir.

Beatriz Se continuares nisso, adoecerás.

Florindo Isso sei eu: adoecerei, e morrerrei.

Beatriz Se tu adoecesses, desesperaria eu.

Florindo Ah que se vós quisésseis, bem podíeis remediar o meu mal.

Beatriz Como?

Florindo Se consentísseis que eu case com ela, tudo se remediará.

Beatriz Quanto a mim não teria dúvida, mas teu Pai não quererá.

Florindo Querendo vós, também ele dirá que sim.

Beatriz Será dificultoso: primeiro quererá casar a teu irmão *que é mais velho*.

Florindo Se assim for, sabeis o que hei-de fazer?

Beatriz Que hás-de fazer?

Florindo Hei-de fugir, e fazer-me soldado, e nunca mais me vereis.

Beatriz Cala-te, cala-te, que me feres na alma. E terias coração de deixares a tua Mãe?

Florindo E vós tendes coração para ver padecer vosso filho?

Beatriz Se isto fora cousa que unicamente dependesse de mim, tudo te faria.

Florindo De vós depende, se quizeres. Aí vem meu Pai, falai-lhe logo, e

lembrai-vos, que se de hoje até amanhã não caso com Leonor, tomarei uma corda, e me enforcarei. *Vai-se.*

Cena 4ª.

Beatriz, e depois Pancrácio.

- Beatriz* Espera, ouve. Coitada de mim! Em que confusão me vejo! Quero extremosamente a este filho, e o grande amor que lhe tenho, me faz não reparar nos prejuízos que se seguem a meu marido, à minha casa, e a mim mesmo. Venhais embora.
- Pancrácio* Bons dias, filha, bons dias. *Turbado.*
- Beatriz* Que tendes? Parece-me que vindes algum tanto aflito.
- Pancrácio* Nada, nada: estou um pouco cansado.
- Beatriz* Quereis sentar-vos?
- Pancrácio* Sim, de muito boa vontade. Não há quem traga uma cadeira?
- Beatriz* Não está aqui ninguém: eu a trarei.
- Pancrácio* O Céu vo-lo pague.
- Beatriz* *(É preciso jeito com ele.)* *Aparte* *Traz duas cadeiras.*
- Pancrácio* *(Hoje está de bom humor.)* *Aparte* *Aonde estão os rapazes?*
- Beatriz* Florindo está estudando; Lélío sabe Deus por onde andar.
- Pancrácio* Quê! Não vieram juntos para casa?
- Beatriz* Qual! Lélío deixou o Mestre.
- Pancrácio* Deixou o Mestre! Em vindo para casa há-de ouvir-me.
- Beatriz* Virá a horas de comer, assentar-se-á à mesa com a sua costumada confiança, e vós não lhe direis nada.
- Pancrácio* Eu não me enfado, quando estou à mesa. Se estou enfadado com os meus filhos, os mando comer cada um no seu quarto; e deste modo sem lhe dizer nada os mortifico.
- Beatriz* Olhai: em quanto vos não resolveres a pôr Lélío fora de casa, nunca havemos de ter sossego.
- Pancrácio* Porquê? Ele que faz?
- Beatriz* Desinquieta a todos; perde-me o respeito; despreza, e maltrata ao irmão; zomba do Mestre; mortifica os criados; e finalmente não se pode sofrer.
- Pancrácio* Eu não digo que Lélío seja a melhor criatura do mundo; mas ainda não vi, que ele faça todas estas cousas que dizeis dele.
- Beatriz* Já se sabe! Não se pode dizer nada do seu primogénito.
- Pancrácio* Dizei-me: poder-se-á uma vez entre marido, e mulher falar com amor, e sossego, sem ser sempre com cólera, e enfado?
- Beatriz* Eu nunca falo. Não podeis dizer *que* sou daquelas que querem censurar tudo.

- Panocrácio* Ora pois, assentai-vos, e falaremos em certa matéria, em que ambos interessamos muito.
- Beatriz* Dizei.
- Panocrácio* Disseram-me que o Senhor Doutor Gerónimo quer casar uma das suas filhas....
- Beatriz* Creio será a Senhora Leonor; porque a Senhora Rosaura vive retirada em casa de uma sua tia, e dizem que não quer casar.
- Panocrácio* Será a Senhora Leonor. Um meu particular amigo me comunicou este negócio, e considerando que eu tenho dous filhos, me tem mostrado evidentemente, que não poderia achar maior conveniência para a minha casa.
- Beatriz* (*Bom negócio este para Florindo.*) *Aparte*
- Panocrácio* Que vos parece? Tendes alguma dificuldade? Falai claramente. Pelo que tenho alcançado, sei que a Senhora Leonor é sisuda, e honesta; mas como vós as mulheres sabeis o que se passa nas casas alheias, dizei-me se sabeis alguma cousa contrária ao que se me tem dito.
- Beatriz* Nada sei em contrário; antes me consta que a Senhora Leonor é muito prudente, e civil, de boa presença, e virtuosos costumes; e quando tivesse algum defeito, debaixo da minha educação facilmente o emendaria.
- Panocrácio* Isso não sei eu.
- Beatriz* Porquê?
- Panocrácio* Porque são poucas as noras, que se sujeitam a serem repreendidas das sogras.
- Beatriz* Por força havia de obedecer-me.
- Panocrácio* Será o que for: passados três dias a sogra, e nora são peiores que cão, e gato.
- Beatriz* Dizei-me vós uma cousa (que é o que mais me importa) qual dos dous filhos quereis vós casar primeiro?
- Panocrácio* Lélío.
- Beatriz* Belo! Belo! Casar o que é mau, e não cuidar em acomodar o que é bom!
- Panocrácio* Se Lélío fosse de uma maldade incorregível que causasse desonra à casa, e fosse a ruína da mulher com quem o casasse, certamente o não permitiria; porque sei muito bem, que quando os moços em solteiros são bem procedidos, casando são melhores: pelo contrário, quando solteiros são maus, casando se fazem peiores.
- Beatriz* Mas dizei-me: seria mal feito casares primeiro o segundo, deixando de fazê-lo ao primeiro?
- Panocrácio* Não posso fazer ao mais velho essa injustiça. O privilégio da idade (privilégio que por natureza conduz mais cedo à sepultura)

concede nas Famílias autoridade de preferência aos filhos: aquele que nasceu primeiro, primeiro deve acomodar-se.

Beatriz Disso me rio eu: podeis casá-los ambos, e quatro, ou mais, se os tivésseis.

Panocrácio Sim Senhora; mas para quê? Para fazer uma sucessiva propagação de mendigos? Muitos matrimónios em uma casa a arruinam; para se conservar basta que case um só.

Beatriz E se o mais velho não quiser casar?

Panocrácio Se não quisesse casar, o pai não pode obrigá-lo. Eu sigo esta máxima, que o pai pode mandar em tudo aos filhos, excepto na eleição do estado.

Beatriz Logo se um filho se namora, e casa, o pai não deve repreendê-lo?

Panocrácio Admiro-me do que dizeis! O filho não deve procurar mulher, sem que o faça saber a seu pai.

Beatriz Não acabais vós de dizer, que na eleição do estado se deve contentar ao filho?

Panocrácio Sim senhora; assim o disse: mas se não me entendestes bem, eu me explicarei melhor. O pai não deve obrigar ao filho à eleição do estado: mas contudo o filho não deve eleger estado sem aprovação do pai.

Beatriz Ora pois, já que falamos nesta matéria, quero falar claro. A vós o que vos importa é dar estado a Lélío, e a mim dá-lo a Florindo: ambos podemos ficar satisfeitos.

Panocrácio Quê? Ambos podemos ficar satisfeitos? Que modo de falar é esse? O cuidado da mulher não deve ser diverso do cuidado do marido: ambos são meus filhos; a mim me toca a sua acomodação e vós não deveis embarçar-vos nestas cousas.

Beatriz Eu pari a Florindo.

Panocrácio Pois bem: depois de o haveres parido, não tendes mais que cuidar nele: o de mais pertence-me a mim.

Beatriz Vós não cuidais senão no primeiro; e sabeis porquê? Porque a primeira mulher era todo objecto do vosso amor, assim como eu o sou do vosso aborrecimento.

Panocrácio Eu sim vos quero muito, e vos amo; porém a dizer a verdade, se tivésseis aquele bom génio, que tinha minha primeira mulher, vos quereria ainda mais.

Beatriz Costumada conversação. Sempre há-de vir à balha a primeira mulher.

Panocrácio Não dizia, a mim me importa isto, a mim me importa estoutro;

quero isto, não quero isto. Oh céus! Enquanto eu viver sempre me lembrarei dela.

Beatriz Ora pois, ou me queirais bem, ou me queirais mal, a mim nada se me dá; o que me importa é o meu filho; e se não cuidares em dar-lhe estado, cuidarei eu.

Pantrácio Sim, mas como?

Beatriz Como? Com o meu dote; que posso fazer dele o *que* muito quiser.

Pantrácio Sim, quando eu morrer, mas não enquanto estiver vivo. Enfim eu participei-vos este casamento, que intento fazer, por um género de atenção: que ele vos agrade, ou não pouco me importa. Vou dizê-lo a meu filho; ouvirei o que ele diz: se disser que sim, ainda hoje peço a Senhora Leonor, e concludo este contrato.

Beatriz Visto isso não pode ter Florindo⁹ esperança de casar?

Pantrácio Não senhora, por agora não há-de casar.

Beatriz Isso é o contrário do que há pouco dissestes, que se devia deixar aos filhos a liberdade de elegerem estado.

Pantrácio *Forte agudeza têm as mulheres, quando se trata dos seus interesses!* *Aparte* É verdade, Senhora, que estas duas máximas são entre si opostas; porém vede, e aprendei o que se tira delas. Ditosos aqueles filhos, que podem livremente eleger o seu estado; porém mais ditosas aquelas famílias, que não se arruinam pela eleição do estado dos filhos. Quem tem liberdade para obrar, e sabe proceder com prudência, satisfaz com a resignação aquela liberdade que lhe é concedida. Falo convosco desta sorte, ainda que com uma mulher não se deve falar assim; porém eu falo do modo que entendo, e muito bem sei, que pouco, ou muito vós assim o entendeis; porque vós as mulheres tendes juízo para compreender; e ditosa vós se o quisésseis empregar bem. *Vai-se.*

Beatriz Agora que tenho tomado esta colação, bem posso passar sem jantar. Pode dizer, pode fazer o que quiser: é meu filho, e o amo extremosamente. Se é verdade que a Senhora Leonor o ama, certamente o preferirá a Lélío. Informar-me-ei de tudo miudamente: eu mesma irei a casa do Senhor Gerónimo, levarei comigo meu filho, e o casarei, ainda que meu marido não queira. Nós as mulheres em se nos metendo na cabeça uma cousa, nem o diabo no-la tirará dela. *Vai-se.*

Cena 5^a.

Flameta fugindo de Florindo

Flameta Deixai-me, vos digo, deixai-me.

⁹ Figurava “Lélío”.

Florindo Esperai, ouvi uma só palavra.

Flameta Se quereis, que vos ouça, haveis de suspender as mãos.

Florindo Eu não vos toco.

Flameta Se não tiveres juízo, o direi a vosso Pai.

Florindo É possível que querendo-vos tanto, vos aborreça de sorte que não podeis ver-me?

Flameta Não posso ver-vos, porque sois muito atrevido.

Florindo Querida Flameta, perdoai-me se algumas vezes sou confiado; porque isto nasce do muito amor que vos tenho.

Flameta Ah balas: não vos creio.

Florindo Ouvi Flameta. Desde o primeiro dia que entrastes nesta casa, principiei a amar-vos: cada dia se tem aumentado mais este amor, e já não posso resistir: a vossa modéstia acabou de vencer-me; e de tal sorte estou namorado de vós, que de boa vontade casaria convosco, se o permitísseis.

Flameta Casar comigo?

Florindo Certamente.

Flameta Se soubesse que morríeis três dias depois de nós recebidos, casaria convosco.

Florindo Porquê, cruel? Porquê?

Flameta Porque estou certa que depois de três dias vos havíeis de arrepender.

Florindo Impossível seria que me arrependesse de uma cousa feita com tanto meu gosto.

Flameta Como quereis que vos creia, se a quantas mulheres vedes, a todas namorais?

Florindo Eu? Isso é falso. Há mais de três meses que por vosso respeito não olho para mulher alguma.

Flameta Eu sei que esta manhã falastes com uma que vos não desagrada.

Florindo Quem vo-lo disse?

Flameta Ouvi-o a vossa Mãe, que falava nisso com vosso Mestre.

Florindo É verdade. Aquela é uma senhora, com quem me querem casar; mas não o conseguirão por que estou namorado da minha querida Flameta.

Flameta *(Se soubera que falava verdade, quasi quasi me resolveria a tentar a minha fortuna.)*
Aparte

Florindo Pois então, que respondeis? Quereis ver-me morrer?

Flameta E que diria de mim vossa Mãe?

Florindo Nada: quando se trata de dar-me gosto, tudo me concede. Ela extremosamente me ama: seguro-vos que se ela o sabe, nos casa mesmo pela sua mão.

Flameta E vosso Pai?

Florindo Quanto a meu Pai, diga ele o que quiser: minha Mãe me tem dito sempre, que se ele não cuidar de mim, me sustentará com o seu dote.

Flameta Se eu pudesse capacitar-me de que isto sucedesse assim.....

Florindo Sim, minha querida; não duvideis: tudo será como desejais. Em sinal do meu amor recebi este amoroso abraço.

Flameta Devagar, devagar: ainda é demasiadamente cedo.

Florindo E quando poderei abraçar-vos?

Flameta Depois de casares comigo.

Florindo Se quiseres, neste instante casarei convosco.

Flameta Onde está o anel que os esposos dão às esposas em sinal do seu amor?

Florindo Aqui o tenho pronto para vós: vede.

Flameta Este é um anel de vossa Mãe.

Florindo Assim é: ela mo deu.

Flameta Para quê?

Florindo Para o pôr no dedo da minha esposa.

Flameta Mas de qual esposa?

Florindo Daquela que for mais do meu agrado.

Flameta Se souber que sou eu, não quererá.

Florindo Oh, ela quer o que eu quero. Deixai que vos ponha o anel no dedo.

Flameta E depois?...

Florindo E depois, e depois não cuideis em mais nada.

Flameta *(Quando nada sempre ficarei com o anel.)* *Aparte*

Florindo Quereis, ou não quereis?

Flameta Quero, quero.

Florindo Aqui o tendes, minha querida.....

Cena 6.^a
Octávio, e os ditos.

Octávio Que fazeis?

Florindo Calai-vos.

Flameta *(Coitada de mim! Estou perdida!)* *Aparte a Octávio*

Florindo *Estou persuadindo a Flameta, que hei-de casar com ela. Aparte a Octávio*

Octávio *Porém o anel? As moedas? Isto não está bom, não está bom. Aparte a Florindo*

Flameta Senhor Octávio, compadecei-vos de mim: eu não queria, nem quero; ele é que me obriga.

Octávio Nada filha, nada: de mim não tendes que recear. Sei compadecer-me da fragilida[de]¹⁰ humana. Coitado! ele está namorado de vós, e vós dele; não me admira.

Flameta Que vos parece, Senhor Mestre? poderá efectuar-se este matrimónio?

Octávio Sim, sim, Flameta, pode fazer-se.

Flameta Mas dele nascerão muitos desgostos, e se originarão muitas discórdias.

Octávio Fiai-vos de mim, e não duvideis de nada. Porém se quereis que me interesse por vós a respeito do vosso casamento, haveis de fazer-me uma mercê; não para mim, mas para remediar a uma pobre moça que está em perigo de perder-se.

Flameta Dizei o que quereis, que se puder, vos servirei de boa vontade.

Octávio Um par de cordões de ouro podem remediar a necessidade daquela infeliz: vós tendes dous pares, dai-me um, fazem-se em dinheiro, levo-o àquela miserável, casa-se, fica remediada, e eu vos fico obrigado enquanto viver.

Flameta Mas senhor, estes cordões custaram-me muito a ganhá-los.

Florindo Oh, não importa; dai-lhos, que eu vos comprarei outros melhores.

Flameta (*Já entendo: os cordões vão perdidos*) Se estes cordões podem segurar-me o meu casamento com o Senhor Florindo, estou pronta a dá-los (*mas com grande mágoa do meu coração.*)

Octávio Fiai-vos de mim.

Flameta Aí os tendes. *Dá os cordões.*

Florindo Agora conheço, que me amais.

Flameta Se me enganares, o Céu vos castigará.

Florindo (*Lembraí-vos que um é meu.*) *Aparte a Octávio.*

Octávio Este quero-o para mim.

Florindo Senhor Mestre, dou-lhe o anel?

Octávio Sim, dai-lho, coitadinha! Dai-lho.

Florindo Aí tendes minha vida.....

Octávio Vamos, vamos, que aí vem vosso Pai.

Flameta Desgraçada de mim! Dai cá depressa o anel. *A Flor(indo)*

Florindo Não quero que me veja. Ide que depois vo-lo darei.

Flameta Pois dai-me os meus cordões. *A Octávio*

Octávio Estais louca?

¹⁰ “fragilida”, no manuscrito.

Flameta Uma de duas, ou o anel, ou os cordões. *Apontando com ânsia para Pancrácio.*

Florindo Aí vem meu Pai, aí vem: ide-vos.

Flameta Desgraçada de mim! Bom negócio tenho feito. *Vai-se.*

Florindo Não quero que meu Pai me veja. Escondo-me naquele quarto; e se ele lá for, fechar-me-ei no armário que lá está. Não sei o que isto é; meu Pai me infunde temor.
Entra no quarto.

Cena 7ª.
Octávio, e depois Pancrácio.

Octávio *(Quando o filho se esconde do Pai, mau sinal.)* *Aparte*

Pancrácio Senhor Mestre, aonde levastes os meus filhos esta manhã?

Octávio Lélío não sei aonde foi.

Pancrácio Não? Porquê? Que é feito dele, que ainda não veio para casa? Desgraçado de mim! Sucedeu-lhe alguma cousa? Teve alguma desgraça?

Octávio Não vos sobressalteis, nem aflijais tanto por um mau filho.

Pancrácio É meu filho, é meu sangue, e o amo: e quando o não amasse, sempre devia interessar-me por ele; porque o bom conceito, que o mundo forma dos filhos, honra aos pais, e acredita as famílias.

Octávio Apenas tínhamos saído de casa, quando encontrou uma patrulha de homens que eu não conheço, mas julgo serem vadios: deixou-me, foi-se com eles, e nunca mais o vi.

Pancrácio Devíeis suspendê-lo; devíeis segui-lo.

Octávio Senhor, eu sou algum tanto já adiantado nos anos, e não posso correr.

Pancrácio Venha ele, que me ouvirá. Dizei-me Senhor Mestre, e Florindo aonde o levastes?

Octávio Levei-o a ouvir uma conclusão moral.

Pancrácio Não estivestes com ele em casa do *Senhor* Doutor Gerónimo?

Octávio Nem ainda sei aonde ele mora.

Pancrácio Disseram-me que esta manhã estivestes lá com Florindo.

Octávio Ah más línguas! Nunca se apartou do meu lado.

Pancrácio Olhai lá não me mintais.

Octávio Eu mentir? Oh Céus, que ouço!

Pancrácio Assim mo disseram, mas bem poderá não ser verdade.

Cena 8ª.
Lélío, e os ditos.

Lélío Pai, e Senhor....

- Panocrácio* Criado meu Senhor, por onde tem andado até estas horas?
- Lélio* Estive no escritório do Senhor Fabricio Ardenti ajustando a conta daquelas sedas que vieram de Hespanha.
- Octávio* *(Não lhe deis crédito: talvez seja mentira.)* *Aparte a Panocrácio.*
- Panocrácio* Desculpas, desculpas! Pode ser que estivésseis com os vossos camaradas, e Deus sabe adonde.
- Lélio* Vede: aqui estão trezentos mil réis que ele me deu de resto por ajuste das nossas contas. *Dá um saquinho a Panocrácio.*
- Panocrácio* *Recebe o saquinho, e olha para Octávio.*
- Octávio* *(Melhor fora, que tivera ido com ele, que talvez talvez lucrasse alguma coisa daqueles trezentos mil réis.)* *Aparte*
- Panocrácio* Examinastes vós bem todas as parcelas da receita, e despesa?
- Lélio* Exactissimamente; três vezes as conferi, e mais de duas horas estive revendo-as, que quasi não via já nada com tanta aplicação.
- Octávio* Vê, Senhor Panocrácio? Tudo procedido das minhas lições. O bom Mestre faz o bom discípulo.
- Panocrácio* Mas vós dizeis que não aprende nada?
- Octávio* Dar-lhe, dar-lhe, à força de porfiar há-de aprender alguma coisa.
- Lélio* Mais tenho aprendido por minha curiosidade, que pelas suas lições.
- Octávio* Ingratíssimo! O céu vos há-de castigar.
- Lélio* Sim, sim; bem entendo.
- Panocrácio* Basta, basta. Dizei-me um pouco, porque deixastes o Mestre, e vosso Irmão sem lhe dizeres nada? porquê?
- Lélio* Como não lho disse? O Senhor Fabricio chamou-me, pedi licença ao Senhor Mestre.....
- Octávio* Eu não ouvi.
- Lélio* E quando o Senhor Fabricio me disse o para que me chamava, voltei para dizê-lo ao Senhor Mestre, e não o achei.
- Octávio* Eu nunca mais vos vi senão agora.
- Panocrácio* Ora andai, tomai esse dinheiro, ide metê-lo naquele quarto, e fechai a porta.
- Lélio* Eu vou. *Vai para o quarto onde se escondeu Florindo.*
- Octávio* *Não fieis dele o saquinho, que poderá dizimá-lo.* *Aparte a Panocrácio.*
- Panocrácio* Se ele é o que o trouxe, porque não hei-de fiá-lo dele?
- Octávio* Nisto melhor vos servirei eu.
- Panocrácio* Não quero que tenhais esse incomódo.
- Octávio* Agora encontra Florindo, e aí a temos travada: mas talvez que Florindo se esconda.

Lélio *Entra no quarto.*

Panocrácio Vedes vós? Sempre presumis mal, sempre andais metendo enredos. Várias vezes vos tenho ouvido dizer, que não se devem fazer juízos temerários; que quando o procedimento do nosso próximo é duvidoso, devemos sempre inclinar-nos à melhor parte; que devemos falar bem de todos; que não é bom tecer mexericos entre os pais, e os filhos. Porém vós, Senhor Mestre, que ensinais todas estas máximas, fazeis peor que todos.

Octávio Se tomais em ruim parte o que eu digo, não falarei mais.

Cena 9ª.

Trastulo, e os ditos.

Trastulo Se *Vossa Mercê* quer que ponha o jantar na mesa, tudo está pronto.

Panocrácio Perguntai-o a ela.

Trastulo A ela?

Panocrácio Sim, a ela.

Trastulo Perdoe-me *Vossa Mercê*: quem é essa ela?

Panocrácio Quem? Minha mulher. Há tanto tempo que servis nesta Cidade, e ainda não sabeis, nem ouvistes dizer, que em uma casa entre marido, e mulher se costuma dizer ele, ela? Dizei a ela isto, perguntai-o a ele? Ele veio já para casa? Levantou-se já ela?

Trastulo Vou depressa dizer a ela da parte dele, que venha ela jantar com ele. *Vai-se.*

Cena 10.

Panocrácio, e Octávio; depois Lélio.

Panocrácio Este criado me parece uma boa peça.

Octávio Cuidado não dê mau exemplo a vossos filhos: ao depois não digais que sou eu.

Panocrácio Fazei a vossa obrigação, e não vos metais em mais cousa alguma.

Octávio O zelo, o zelo me obriga a falar.

Lélio *Sai Lélio do quarto, e fecha a porta com a chave.*

Octávio [*Lélio fecha a porta, certamente Florindo está escondido*]¹¹.

Lélio Aqui estou Senhor; o saquinho com o dinheiro fica sobre o bofete; e aqui está a chave do quarto. *Dá-lhe a chave.*

Panocrácio Tanto vos demorastes?

Octávio (*Apostarei que na algibeira traz duas, ou três moedas daquele dinheiro.*) *Aparte a*
Panocrácio

/fl. 22^R/

¹¹ Não constava como *Aparte*.

Pancrácio Logo irei contá-lo. Vamos Lélío para o escritório, que antes de jantar quero rever a conta do linho que veio de Holanda: hoje se vence a letra que aceitei, e se vierem buscar o dinheiro, não quero que esperem.

Lélío Farei tudo o que mandais.

Octávio Senhor Pancrácio há mais de duas horas que tocou meio dia: não se janta nesta casa?

Pancrácio Tende paciência: quando eu jantar, jantareis vós também.

Octávio Eu não posso aturar esta vida.

Pancrácio Se não podeis, procurai outra melhor. *Vai-se.*

Lélío Não tendes outro préstimo senão para comer. *Vai-se.*

Cena 11.
Octávio, depois Florindo.

Octávio Irei comer na cozinha. Não tenho neste mundo cousa melhor, *que* bons dentes para mastigar, e bom estômago para digerir.

Florindo abre a porta do quarto que Lélío deixou fechado, deita a cabeça, e diz

Florindo Senhor Mestre.

Octávio Oh! Que é isso? Que fazeis lá?

Florindo Está aí alguém?

Octávio Não.

Florindo Calai-vos.

Octávio *(Estou vendo que a faz boa.)* *Aparte*

Florindo A fortuna não desampara ninguém. Aqui está o saco com o dinheiro.

Octávio Sacaste-lo?

Florindo Sim, furtei-o.

Octávio Bom, bom: como fizestes isso?

Florindo Quando Lélío entrou, escondi-me no armário que achei aberto. Depois que ele se foi, peguei no saquinho, e com grande facilidade abri a porta pela parte de dentro.

Octávio E agora há-de ficar a porta aberta?

Florindo A fechadura é à franceza, fecha-se de salto com muita facilidade, e sem chave: ninguém sabe que eu lá estava, e não poderão suspeitar em mim.

Octávio Lembrai-vos, que eu quero a minha parte.

Florindo Sim.

Octávio São trezentos mil réis, cento e cinquenta¹² para cada um.

/fl. 22^v/

¹² “cincoenta” era a forma do manuscrito.

Florindo Bem, bem. Eu vou esconder o saquinho, e à noite repartiremos.

Octávio Mostrai cá, que eu irei escondê-lo.

Florindo Oh, de vós não me fio eu.

Octávio Nem eu de vós.

Florindo Eu fui o que furtei o dinheiro.

Octávio Se não me dais a minha parte, logo logo vou dizê-lo a vosso Pai.

Florindo Pois então como havemos de fazer?

Octávio Aqui não está ninguém: vamos repartindo depressa.

Florindo Sem contar?

Octávio Sim, sim. *Apresenta o chapéu, e Florindo lhe lança nele parte do dinheiro.*

Florindo Parece-me que basta: creio que já aí estará a vossa parte.

Octávio Façamos uma cousa: tomaí vós o dinheiro que está no chapéu, e dai-me a mim o saquinho, e vereis o que faço.

Florindo Tomai lá; para mim tudo é o mesmo.

Octávio Eu venho logo: não fecheis a porta daquele quarto. Nestas cousas é preciso juízo.

Vai-se.

Cena 12.
Florindo, e depois Trastulo.

Florindo No chapéu não está bem o dinheiro; melhor é acomodá-lo nas algibeiras.

Vai metendo o dinheiro nas algibeiras.

Trastulo Bravo, Senhor Florindo! Temos dinheiro! (certamente o furtou, e eu terei a minha parte.) Muito me alegre Senhor Florindo.

Florindo Cala-te, não digas nada a meu Pai.

Trastulo Que não lhe diga nada? Perdoe-me: *Vossa Mercê* bem sabe, que sou criado fiel, e que estas cousas não se devem encobrir aos amos.

Florindo Toma este par de moedas, e cala-te. *Dá-lhe dinheiro.*

Trastulo Visto *Vossa Mercê* me tapar a boca desta sorte, não falarei nada em cem anos que viva. Se *Vossa Mercê* necessitar de mim para alguma cousa, mande-me, e verá se prontamente o sirvo. Quando os filhos de família andam unidos com os criados, raras vezes os pais chegam a saber a verdade. *Vai-se.*

Cena 13.
Florindo, depois Octávio.

Florindo Vamos depressa guardando estoutros.

Octávio Aí tendes o sacco.

Florindo Está cheio?

- Octávio* Sim, porém sabeis de quê? De cinza com moedas de chumbo, e de ferro: ide pô-lo sobre a mesa em que estava, que poderá ser que o Senhor Pancrácio não conheça tão cedo a falta, e conhecendo-a culpe a outrem.
- Florindo* Sim, sim, dizeis bem: dai cá, que eu vou pô-lo no mesmo lugar. *Entra no quarto.*
- Octávio* Bem vejo que isto pouco pode durar: mas por isso mesmo é bom estar acautelado. Em todo o caso direi que não sei de nada, procurando tirar a brasa com a mão alheia.
- Florindo* *Sai, e fecha a porta.* Parece que ninguém boliu no saco.
- Octávio* Pois quê? Não foi boa a invenção?
- Florindo* Sim; sois homem de grande juízo.
- Octávio* Agora vamos ver se nos dão de jantar.
- Florindo* Sim; e depois quero que nos divirtamos, e gastemos alegres este dinheiro.
- Octávio* Estaremos alegres.
- Florindo* Jogaremos.
- Octávio* Iremos ver a Senhora Leonor.
- Florindo* Já se sabe.
- Octávio* E se se descobre o furto?
- Florindo* Minha Mãe acomodará tudo.

Cena 14.

*Sala com mesa em casa de Pancrácio preparada para jantar.
Pancrácio, Lélío, Trastulo, Arlequim.*

- Pancrácio* Vamos, trazei o jantar para a mesa. *(Partem Trastulo, e Arlequim)* Quatrocentos mil réis é a importância que se deve do linho: daremos os trezentos mil réis que trouxeste da casa do Senhor Fabricio, e cem mil réis que tenho aqui prontos nesta bolsa.

Arlequim traz fruta, queijo, e outras cousas, que põem sobre a mesa. Pancrácio se enfada. Trastulo traz um prato com sopas. Arlequim senta-se à mesa. Pancrácio dá-lhe um pescoço. Arlequim foge, e Trastulo se retira.

Cena 15.

Octávio, e os ditos.

- Octávio* Aqui estou, aqui estou.
- Pancrácio* E minha mulher aonde está?
- Octávio* Já vem. Entretanto podemos nós principiar. *Senta-se à mesa.*

Pancrácio Estará regalando-se com o seu querido filho.
Octávio Senhor Pancrácio, a sopa está-se esfriando.
Pancrácio Esperemos, que ela venha.
Octávio Então a comeremos fria.
Florindo (*Este mofino não serve senão para comer.*) *Aparte*
Pancrácio Aí vem, aí vem. Vamos sentando-nos à mesa.
Pancrácio, Lélío, e Octávio se assentam, deixando lugar para Beatriz, e Florindo, que hão-de ficar juntos.

Cena 16.
Beatriz, e Florindo [e os ditos]¹³.

Florindo Meu Pai, permiti que vos beije a mão.
Pancrácio Vamos, vamos para a mesa. (*Sentam-se Beatriz e Florindo*) *Que novidade é esta, Senhora Beatriz, vires para a mesa desta sorte vestida?*
Beatriz Logo que jantar quero sair para fora.
Pancrácio E posso saber aonde?
Beatriz A visitar minha Comadre.
Octávio *No entretanto tira um prato de sopas.*
Lélío *Quer também tirar outro.*
Pancrácio Esperai, esperai; tende cortesia: não metais a mão no prato primeiro que os outros. *A Lélío.*
Lélío Também o Senhor Mestre fez o mesmo.
Pancrácio Ele pode fazê-lo, e vós não. (*Oh como é verdade, que nada aproveita a lição sem o exemplo!*) Senhora Beatriz, este é para vós. *Dá um prato a Beatriz.*
Beatriz Tomai filho. *Dá o prato a Florindo.*
Pancrácio Aquele era para vós.
Beatriz E eu o dei a meu filho.
Pancrácio Muito bem: toma tu Lélío. *Dá um prato a Lélío.*
Beatriz Primeiro a ele, e depois a mim. *A Pancrácio.*
Pancrácio Já vos dei o vosso prato.
Beatriz E eu o dei a Florindo. Porque o há-de ter primeiro Lélío?
Pancrácio Porque Lélío é mais velho.
Beatriz Oh, também no comer há-de haver precedência?
Pancrácio Comecemos com arengas. Já vos tenho dito muitas vezes, que à mesa não quero bulhas. Tomai. *Dá-lhe o prato que queria dar a Lélío.*
Lélío E eu fico o último de todos?
Pancrácio Aí tens este: nunca ficas o último, quando eu me sigo depois de

/fl. 24^R/

¹³ Fórmula que, certamente por lapso, não constava.

ti: o último serei eu. *Dá outro prato a Lélío.*

Octávio Com licença: mais umas poucas. *Tira mais do prato.*

Panocrácio Tomai lá: ficarei eu sem nada. *Dá-lhe o prato grande das sopas.*

Octávio Obrigadíssimo ao seu favor.

Trastulo traz uma galinha cozida, e tira o prato das sopas. Panocrácio faz da galinha quatro pedaços, e com o do meio cinco. Octávio pega logo em uma asa.

Panocrácio Tomai-vos lá! Logo pegou na asa! (Oh que casta de bruto!) Senhor Mestre, gosta da asa?

Octávio Muito. Sempre a asa.

Panocrácio Bravo! Também eu.

Lélío Eu, se me dais licença, comerei o peito. *Pega no peito da galinha.*

Beatriz Daqui a pouco não fica nada. *Toma uma perna da galinha, dá-a Florindo, e toma outra para si.*

Florindo (Não quero a perna.) *Aparte a Beatriz*

Beatriz Porquê?

Florindo (Se me não dais o peito, não como nada.) *Aparte a Beatriz*

Beatriz Lélío, dai-me cá esse pedaço de galinha que tomastes.

Lélío Perdoe-me minha Senhora, que este bocado também eu gosto dele.

Beatriz Se gostais, ou não, pouco me importa. Eu quero *que* mo deis a mim.

Lélío Se é para *Vossa Mercê* aqui está: porém se é para meu irmão, não é razão tirar-mo a mim para o dar a ele.

Beatriz Ele não pode comer senão o peito.

Lélío Se não pode comer, não coma.

Beatriz Atrevido! Vede Senhor Mestre as belas repostas que me dá o Senhor Lélío!

Panocrácio Quantas vezes vos tenho dito, que à mesa não se grita? Se quereis gritar, levantai-vos, e ide para fora.

Beatriz Sim, irei, irei.

Panocrácio Boa jornada.

Beatriz Vamos Florindo. *Levanta-se.*

Panocrácio Vós podeis ir para onde quiseres: Florindo há-de ficar aqui.

Beatriz Vem, vem: eu te mandarei comprar uma galinha inteira; comerás dela o que quiseres.

Panocrácio Hoje não há mais galinha; podeis ir-vos, se quiseres. *a Beatriz*

Beatriz Florindo, anda comigo.

Panocrácio Se te levantas daí, te quebro a cabeça.

Beatriz Quebrar-lhe a cabeça? Quebrar-lhe a cabeça? Coitado de vós, se lhe tocais. (Melhor é que eu me retire, por não precipitar-me. Lélío

é causa de tudo: ele mo pagará. *Vaise.*

Florindo Senhor, eu não tenho a culpa.

Pancrácio Sim senhor, sim senhor. Senhora mosca atordoada a seu tempo falaremos.

Cena 17.

Trastulo e os ditos; depois Tibúrcio.

Trastulo Senhor, aqui está o Senhor Tibúrcio, que quer falar-lhe.

Pancrácio Dize-lhe, que estamos à mesa; porém se quer entrar, que entre.

Trastulo Sim Senhor. *Vai-se.*

Tibúrcio Senhor Pancrácio, sinto dar-vos este incómodo: se soubera que estáveis à mesa, não entrava.

Pancrácio Nada, nada embaraça. *Chega uma cadeira.*

Tibúrcio A dizer-vos verdade, eu tenho pressa¹⁴: se agora não podeis falar-me, tornarei logo.

Pancrácio Não senhor, não quero multiplicar-vos o incómodo. Quanto é o *que* vos devo?

Tibúrcio Parece, que, salvo o erro, são quatrocentos mil réis: aqui está a conta.

Pancrácio Isso mesmo me parece a mim também. Lélío, vai com esta chave àquele quarto, e traz o saquinho dos trezentos mil réis.

Lélío Eu vou.

Tibúrcio Sinto dar-lhe tanto trabalho. *A Lélío.*

Lélío *(A falar a verdade, a hora não é muito própria.)* *Aparte e vai-se.*

Octávio *(Oh, ele vai buscar o dinheiro.)* *Aparte a Florindo.*

Florindo *(Estou tremendo.)* *A Octávio.*

Octávio *(Tende valor, não vos acobardeis.)* *A Florindo.*

Pancrácio Sentai-vos Senhor Tibúrcio.

Tibúrcio Obrigadíssimo.

Pancrácio Se quereis fazer-nos favor, chegai para cá.

Tibúrcio Agradeço. Haverá meia hora que jantei.

Pancrácio Dai-lhe de beber.

Tibúrcio Não: de tarde não costumo beber.

Pancrácio Paciência! Eu vo-lo ofereço de boa vontade.

Octávio Se *Vossa Mercê* não quer beber, beberei eu. *Bebe.*

Pancrácio Nem ao menos fazeis um brinde Senhor Octávio?

Octávio Já se não costumam.

Cena 18.

Lélío, e os ditos.

Octávio E agora? *a Florindo.*

Florindo Tomara ir-me daqui! *a Octávio.*

¹⁴ “presso”, no manuscrito.

Octávio Nada: não tenhais medo. *a Florindo.*

Lélio Aqui está o saquinho. *Dá-o a Pancrácio.*

Pancrácio Parece que está muito leve.

Lélio A falar verdade, também a mim me parece o mesmo.

Pancrácio *Abre o sacco.* Que é isto?..... Cinza, e chumbo! São estes os trezentos mil réis que trouxestes?

Lélio Eu certamente trouxe trezentos mil réis em ouro, e prata; e este é o sacco em que vinham. Não posso entender isto. Estou admirado!

Pancrácio Mais admirado fico eu.... Pois como é isto? Dize temerário, confessa o que fizeste deste dinheiro? Que intentavas com este engano?

Lélio Eu Senhor? Seguro-vos que estou inocente.

Pancrácio Tu mesmo o trouxeste: tu pela tua mão o meteste naquele quarto, e com a tua mão fechaste a porta: lá não entrou ninguém; não há outra chave que esta: logo quem pode ser senão tu, o infame que fez este furto?

Tibúrcio Contudo, com estas arengas não quisera perder os quatrocentos mil réis.

Octávio Vós não quereis senão fiar-vos dele.

Florindo Se vos fiásseis de mim, não acontecera isto.

Lélio Todos sois contra mim? Todos conjurados para perder-me?

Pancrácio Cala-te temerário, infame, indigno: só tu podias cometer uma semelhante vileza.

Lélio Juro-vos por quanto.....

Pancrácio Tende mão, não jureis. Não provoques o Céu, que poderá castigar-te. Senhor Tibúrcio, vamos para o meu escritório, que lá vos darei o vosso dinheiro. E tu, infame, ladrão, vai-te desta casa; nem tenhas o atrevimento de tornar a aparecer-me, se não queres que com as minhas próprias mãos te tire a vida.

Lélio Desgraçado de mim! Meu Pai, por caridade.....

Pancrácio Vai-te daqui filho indigno: Vamos Senhor Tibúrcio. *Vai-se.*

Tibúrcio (Infeliz Pai! Move-me a compaixão.) Andai que sois uma boa peça. *A Lélio, e vai-se.*

Lélio E vós outros a rir? Sabe o Céu se vós fostes os ladrões, e concorreis para que eu o pareça: mas o Céu é justo e se descobrirá a verdade. Se eu chegar a averiguar isto, te seguro falso, mentiroso, hipócrita maldito, que me hei-de vingar de ti muito à minha satisfação. *A Octávio, e vai-se.*

Octávio Que vos parece? Ele culpa-me a mim.

Florindo Calai-vos, guardai o segredo.

Octávio Não falarei.
Florindo Vou contar tudo a minha Mãe.
Octávio Ide, ide.
Florindo De tudo me defenderá. *Vai-se.*
Octávio Já que não vem mais nada para comer, irei acabar de jantar na cozinha. *Vai-se.*

Cena 19.
Câmera em casa do Doutor Gerónimo com cadeiras.
Beatriz, e Leonor.

Leonor Senhora Beatriz, que novidade é esta de vir visitar-nos?
Beatriz Bem sabeis, que sempre vos estimei muito.
Leonor Espere: quer que vá chamar minha Irmã Rosaura?
Beatriz Quê! Está aqui a Senhora Rosaura? Não está em casa de sua tia?
Leonor Esta manhã tornou para casa.
Beatriz Como está? Passa bem?
Leonor Espere, que eu vou chamá-la.
Beatriz Não, não: agora quero que estejamos sós: tenho que falar convosco em segredo.
Leonor Como *Vossa Mercê* quiser. Sente-se. *Assentam-se.*
Beatriz Menina, falai-me com liberdade, como se eu fosse vossa mãe: Estais de ânimo de casar-vos?
Leonor Porque não? Se meu Pai quisesse, e se me oferecesse uma boa ocasião, certamente que casaria.
Beatriz Se vosso pai consentisse, que casásseis com Florindo, vós o aceitaríeis?
Leonor Certamente que sim.
Beatriz Visto isso não vos desagrada?
Leonor Não é moço que desagrada.
Beatriz Pois Senhora Leonor, para que vos diga tudo, eu não vim aqui só por comprimento: desejo dar estado a meu filho Florindo, e quisera ter a honra de que vós fosseis minha nora.
Leonor A honra será minha: não mereço tanta fortuna.
Beatriz Deixemos cerimónias inúteis: se quereis, poderemos concluir isto imediatamente.
Leonor Falastes já a meu Pai?
Beatriz Não; mas logo lhe falarei.
Leonor Ouvi primeiro o seu parecer, que da minha resolução podeis já estar certa.
Beatriz Como vosso pai não está agora em casa, podíamos entretanto

ajustar entre nós estas cousas.

Leonor Minha Senhora, não quisera que fizéssemos as contas sem a hóspeda. É preciso ouvir primeiro o que diz meu Pai.

Beatriz Meu filho não tardará aqui muito: em vindo, creio não tereis dúvida deixá-lo entrar.

Leonor Oh, perdoai-me, isso não. Se ele vier, logo me retiro.

Beatriz Porquê?

Leonor Porque meu Pai absolutamente não quer, que sem sua licença fale com homem algum. Sempre lhe obedeci, e não quero agora nisto faltar-lhe.

Beatriz Perdoai-me: vós não entendeis isso bem: tudo tem suas excepções.

Leonor Ah gora! Entendo muito bem que devo obedecer a meu Pai.

Cena 20.
Florindo, e as ditas.

Florindo *Antes de sair.* Minha Mãe.

Beatriz Que queres, meu filho? Há muito tempo que vieste?

Florindo Tanto, que já estou enfadado.

Beatriz Tem paciência.

Florindo Tenho que dizer-vos certa cousa, e esta não admite demora.

Beatriz Por um instante deixai-o entrar. *(A Leonor.)* Entra, entra. *A Florindo*

Florindo Eu vou. *Ao tempo que entra Florindo, retira-se Leonor.*

Leonor Com licença. *Vai-se.*

Cena 21.
Beatriz, Florindo, e logo Rosaura.

Beatriz Bela cortesia! Que te parece o respeito com que me trata? Olha lá o amor que te tem! Parece-te que merece ser minha nora? E queres casar com esta incivil? Deixa-te disso; não te faltarão moças mais belas, e atenciosas.

Florindo A falar a verdade, a paixão que tenho pela Senhora Leonor, não é grande: o que quero é casar: seja com esta, ou com aquela, sendo mulher, para mim tudo é o mesmo.

Rosaura Quem está aqui? Quem está neste quarto? *Sai.*

Beatriz Senhora Rosaura, muito me alegro de vê-la.

Rosaura O céu vos guarde, Senhora Beatriz. Este é o vosso filho?

Beatriz Sim senhora.

Rosaura O Céu permita fazê-lo bom.

Florindo Sou criado da Senhora Rosaura.

Rosaura Muito obrigada ao seu favor. Mas quê? Não está aqui ninguém para receber a Senhora Beatriz?

Beatriz Até agora estive a *Senhora* Leonor; queria chamarvos, mas não consenti vos desse esse incomódo.

Rosaura O Céu vo-lo pague; porque estava aplicada em ler uma lição contra os murmuradores. Oh que detestável vício é a maledicência! Que danos causa ao próximo a murmuração! É vício *muito* familiar, especialmente entre nós as mulheres!

Beatriz Ditosa vós, que sois tão bem instruída, e ilustrada.

Rosaura Certamente que é um vício, *que* eu aborreço mais ao demónio.

Beatriz Vós sois uma senhora em tudo perfeita: vossa Irmã em nada se parece convosco.

Rosaura Minha Irmã, a falar a verdade, é um pouco desenvolta.

Beatriz Deixou-me aqui com a maior incivilidade do mundo.

Rosaura Está mal criada. Oh! Minha tia, essa sim que sabe criar raparigas.

Beatriz E pretende casar tendo tal modo? Achará um vilão, e não um homem de bem.

Rosaura Perdoai a minha sincera curiosidade. Porventura tem-se falado de casamento entre minha Irmã, e o Senhor Florindo?

Beatriz Não quero encobrir-vos nada. Meu filho tem-lhe alguma inclinação; e se ela me houvera tratado com mais respeito, talvez, talvez que se tivesse concluído alguma cousa.

Rosaura Minha Senhora Beatriz, aconselho-vos, que não façais um tal despropósito.

Beatriz Porque, minha querida amiga? Falai-me com liberdade.

Rosaura Ainda que ela é minha Irmã, com tudo devo dizer a verdade.

Beatriz Dizei, dizei.

Rosaura Ela não é má rapariga, mas é soberba: não tem má inclinação; mas não tem préstimo para governar uma casa: tem juízo, é modesta; mas algumas vezes lhe agrada..... Basta, não quero murmurar.

Beatriz Agrada-lhe namorar, é verdade?

Rosaura Oh! não se deve dizer mal do próximo, e *muito* menos de uma Irmã.

Beatriz Comigo podeis falar com liberdade. Florindo, retira-te um pouco.

Rosaura Perdoe, Senhor Florindo.

Florindo Faça o que for servida.

Rosaura (*Que gentil ideia de moço de bem!*)

Beatriz Ora dizei-me: vossa Irmã anda de amores?

Rosaura Coitadinha, merece desculpa! Não tem mãe; o pai não está sempre em casa; as criadas não cuidam nela; oh liberdade, liberdade!

Beatriz Há no seu procedimento alguma cousa digna de nota?

Rosaura Não com o favor do Céu: porém quando as mulheres moças não se regulam com uma certa prudência, não acham marido com facilidade.

Beatriz Pelo que ouço, vossa Irmã intenta casar?

Rosaura Coitadinha! Parece-me que primeiro há-de ser velha.

Beatriz Vosso Pai, que é rico, e não tem filhos, quererá antes de morrer buscar um genro.

Rosaura Assim o requer a prudência.

Beatriz E como há-de achar genro, senão casa a Senhora Leonor?

Rosaura Aqui estou eu.

Beatriz Pois vós estais determinada a casar-vos? Muito o estimo.

Rosaura Será preciso que case por obedecer a meu Pai.

Beatriz Ouvi dizer, que não querieis sair da casa de vossa tia.

Rosaura Certamente que me apartei dela com as lágrimas nos olhos.

Beatriz Para que vos obrigou vosso Pai a deixar aquela tão feliz companhia?

Rosaura Para embaraçar-me nestes enredos de casamentos.

Beatriz E porque não casa a vossa Irmã?

Rosaura Ai minha Senhora, todos me querem a mim: mais de vinte pessoas me tem pedido a meu Pai: ninguém pretende minha Irmã.

Beatriz Ela certamente que é incivil: apenas viu entrar meu filho, logo fugiu.

Rosaura Fugiu? Coitadinho! E lhe fez essa desatenção?

Beatriz Certamente.

Rosaura Não teria eu esse ânimo, que é um moço tão sisudo.....

Beatriz Pois, Senhora Rosaura, já que estais disposta a casar, se vos não desagrada meu filho, eu vo-lo ofereço.

Rosaura Como meu Pai me quer mortificar com o estado do matrimónio, tomarei para marido antes a vosso filho, que a outrém.

Beatriz Será preciso falar nisto a vosso Pai.

Rosaura Meu Pai certamente dirá que sim. Entretanto ajustemos isto entre nós ambas.

Beatriz Dizeis bem: esse é o meu desejo. Esperai um pouco, que já vos falo. *Chega-se para Florindo.*

Rosaura *Boa seria esta! Minha Irmã, sendo mais moça casar primeiro que eu? Minha tia me tem ensinado que não consinta se me façam estes agravos.*

Beatriz Florindo?

Florindo Senhora.

Beatriz Dize-me cá: em lugar da *Senhora* Leonor terias dificuldade casar com a *Senhora* Rosaura?

Florindo Com quem? Com a hipócrita? Com a beata fingida?

Beatriz Sim, que é uma moça muito discreta, sábia, honesta, e virtuosa.

Florindo Eu? Porque não.

Beatriz Queres, que lhe fale nisto?

Florindo Sim, falai-lhe. Já vos disse, que como seja mulher é o *que* basta.

Beatriz *Tem dez mil cruzados de dote.* *Aparte a Florindo*

Florindo Bom.

Beatriz Não é ambiciosa.

Florindo Melhor.

Beatriz É sisuda, e não tem vaidades.

Florindo Falai-lhe já.

Beatriz E me parece que te quer bem.

Florindo Não há mais que esperar.

Beatriz Logo, logo, *Senhora* Rosaura, se quereis, meu filho deseja casar convosco.

Rosaura É isto verdade? *a Florindo*

Florindo Sim *Senhora*, é verdade.

Rosaura Muito vos agradeço.

Beatriz E vós *Senhora* Rosaura, desejais que *Florindo* seja o vosso esposo?

Rosaura Ai! Paciência Sim *Senhora*.

Beatriz Pois bem: agora é preciso prometeres-vos com palavras de modo que não possais desobrigar-vos. Tu *Florindo*, há-de prometer com juramento de casar com a *Senhora* Rosaura.

Florindo Prometo, e juro de casar com a *Senhora* Rosaura.

Beatriz E vós, *Rosaura*, fazei o mesmo.

Rosaura Isso não, eu não juro.

Beatriz Porquê?

Rosaura Porque nunca jurei, nem quero jurar.

Beatriz Como quereis que *Florindo* fique seguro da vossa palavra?

Rosaura Podíamos fazer outra cousa.

Beatriz O quê?

Rosaura Casarmos já.

Florindo Sim, diz bem a *Senhora* Rosaura: casarmos já.

Beatriz E vosso Pai?

Rosaura Ele é tão bom que o aprovará.

Beatriz (*Esta é mais determinada que a outra.*) Filha, quero que façamos as cousas depressa, mas não arrebatamente. Amanhã concluiremos isto. Adeus minha querida filha: eu vou a casa, a-

manhã nos veremos.

Rosaura Retirais-vos?

Beatriz Sim.

Rosaura Também o Senhor Florindo?

Beatriz Pois quê? Queríeis¹⁵ que o deixasse aqui só convosco?

Rosaura O céu me livre de tal.

Florindo Adeus minha querida esposa.

Rosaura Não me faleis assim, que me envergonhais.

Florindo Amai-me.

Rosaura Farei a minha obrigação. Que dirá Octávio de mim? Eu tinha-lhe dado alguma esperança de que havia de casar com ele: mas Florindo é moço, e rico. Minha tia me tem ensinado, que não se sustenta a palavra à custa do próprio prejuízo; e que quando se oferece uma boa fortuna, não se deve deixar fugir das mãos.

¹⁵ “Queriais” era a forma do manuscrito.

Acto 3º
Cena 1ª
Câmara em casa de Pancrácio: bufete com luzes.
Florindo, e Octávio.

- Octávio* Sabeis o que vai de novo? Lélío não aparece: fugiu com medo do pai, e não se sabe aonde está.
- Florindo* Ele tem a culpa. Quer viver à sua vontade, e repugna unir-se connosco.
- Octávio* Se se descobre o que temos feito, não sei como passaremos.
- Florindo* Não vos dê isso cuidado, que minha Mãe acomodará tudo.
- Octávio* *(Costumada lisonja dos filhos, fiarem-se sempre das mães.)* *Aparte*
- Florindo* Mas eu, Senhor Mestre, tenho que dar-vos outra notícia muito melhor.
- Octávio* Sim? Dizei, que folgarei de ouvi-la.
- Florindo* Sabeis, que eu estou para casar?
- Octávio* Muito me alegre. E com quem?
- Florindo* Com a filha do Senhor Doutor Gerónio.
- Octávio* Bravo, bravo: novamente me alegre com essa notícia. A mim o deveis, que vos introduzi na sua casa.
- Florindo* Assim é: vós tivestes o merecimento de me introduzir, mas enquanto ao querer ela casar comigo, nada vos devo.
- Octávio* Como! Não fiz eu que vos sentásseis junto a ela? Não procurei que tivésseis ocasião de falar-lhe? Não vos propus o seu casamento?
- Florindo* Tudo isso fizestes pela Senhora Leonor; mas essa não é a minha esposa.
- Octávio* Não? Logo quem é?
- Florindo* É a Senhora Rosaura.
- Octávio* Andai daí que sois um louco.
- Florindo* Não o podeis crer?
- Octávio* A senhora Rosaura não quer casar *(senão comigo.)* *Aparte*
- Florindo* Seguro-vos que há-de ser minha esposa.
- Octávio* Quando?
- Florindo* Logo, daqui a poucas horas.
- Octávio* Quem vos fez este casamento?
- Florindo* Minha Mãe.

Octávio E vós quereis?

Florindo Certamente que quero.

Octávio *(Maldito sejas!)* E ela que diz?

Florindo Suspira por que chegue já esse instante.

Octávio *(Oh maldita!)* Mas vosso Pai, e o dela que dizem?

Florindo Quanto ao meu, pouco me importa: basta que minha Mãe consinta. A Senhora Rosaura está resoluta a fazer o que ela quiser.

Octávio *(Bom! Bom! Olhem lá a modesta! a Senhora Sisuda!)* Eu, filho, vos diria, que não tomásseis uma tal resolução, sem primeiro o comunicares a vosso Pai.

Florindo Se digo a meu Pai que quero casar, não casarei em toda a vida.

Octávio Quando vosso Pai o souber, haverá muitos desgostos.

Florindo Três dias dura qualquer novidade. O tempo remedeia tudo.

Octávio Bem conheceis o génio do Senhor Pancrácio.

Florindo Mas fio-me no amparo de minha Mãe.

Octávio *(Mãe indigna!)* E como tão depressa vos namorastes da Senhora Rosaura?

Florindo Eu não estou namorado.

Octávio Não estais namorado, e quereis casar com ela?

Florindo Tomo mulher para ser pai de família; para livrar-me da sujeição de meu Pai; para ter que despender com o dote; para tomar posse da minha legítima; para apartar-me de meu Irmão; e para viver à minha vontade.

Octávio Oh filho, vós vos arrependereis: ouvi um conselho de quem vos quer bem.

Florindo Eu não necessito dos vossos conselhos.

Octávio Sou vosso Mestre, e deveis atender-me.

Florindo Vós sois um Mestre que me ensina a jogar, e a escrever cartas de amores.

Octávio *Omnia tempus habent.* Quando é tempo de jogar, joga-se: agora é tempo de reformar os costumes.

Florindo Cuidai em emendar os vossos, que bem necessitam de reforma.

Octávio Sois bem atrevido.

Florindo Sois um tolo.

Octávio Assim tratais ao vosso Mestre?

Florindo Assim trato a quem me tem ensinado a furtar, e a escrever cartas de amores. *Vai-se.*

Octávio Tocou-me na ferida que mais pode doer-me. Não lhe posso responder como quisera por que em tudo condescendi com ele! Mas quê! Hei-de deixar assim sem mais, nem menos concluir este casamento? Hei-de perder a esperança de conseguir a Rosaura? Não, não será assim. Os ciúmes me obrigam a fazer todo o possível para que Florindo não consiga Rosaura: e *quando* a minha astúcia o não consiga, o conseguirei ainda à custa do meu precipício. *Vai-se.*

Cena 2.^a
Panocrácio, e o Doutor Gerónimo.

Panocrácio Amigo, estou sumamente aflito.

Gerónimo Sei a causa do vosso desgosto. Eu também sou pai, e por isso me compadeço de vós.

Panocrácio Logo sabeis o que meu filho Lélíio fez?

Gerónimo Vosso filho Lélíio não era capaz de cometer o delito de que o acusais.

Panocrácio Tende-lo visto? Sabeis onde ele esteja?

Gerónimo Eu o vi, e sei aonde está.

Panocrácio Graças ao Céu. Ouvi amigo, que vos falo com o coração nas mãos. Eu bem sinto perder os trezentos mil réis, mas enfim essa perda não me arruina: o que mais sinto é perder um filho, que até agora sempre foi bem procedido; que nunca me deu desgostos, e de quem esperava, que seria o alívio da minha velhice.

Gerónimo Vós estais certo, que Lélíio furtou os trezentos mil réis?

Panocrácio Certamente que sim: só ele os pode ter furtado. O Senhor Fabricio me segurou, que entregara o dinheiro a Lélíio; e esta é a factura dele. *Mostra um papel.*

Gerónimo Contudo persuado-me que está inocente.

Panocrácio O Céu o permitira. Vós tende-lo visto? Tendes-lhe falado?

Gerónimo Encontrei-o na rua chorando: referiu-me o sucesso e enterneceu-me. Pela amizade que há entre mim, e vós, procurei sossegá-lo. Persuadi-o, que se descobriria a verdade, que falaria convosco, e que tudo se remediará; e abraçando-o, como se fora meu próprio filho, o levei para minha casa, para deste modo evitar que não caia em alguma desesperação.

Panocrácio Muito vos agradeço esse favor: e ainda está em vossa casa?

- Gerónimo* Sim, está na minha casa: mas também vos direi, que como tenho duas filhas já em idade de poderem casar, o deixei fechado em um quarto; por que não quero, por fazer bem, ser causa de algum mal.
- Pancrácio* Tendes duas filhas capazes já de casar?
- Gerónimo* Sim; e como não tenho outros filhos, serão herdeiras do pouco que possuo.
- Pancrácio* Oh se soubésseis bem quanto tempo há que trago no pensamento pedir-vos uma para um dos meus filhos.
- Gerónimo* Esse seria o maior gosto, que podia ter. Bem sabeis a estimação que faço de vós; e eu também sei que não poderia empregar melhor uma minha filha.
- Pancrácio* Agora porém não me atrevo a pedi-la.
- Gerónimo* Não? Porquê?
- Pancrácio* Porque Florindo é ainda muito rapaz, e não tem a capacidade precisa; e além disto é um génio tal, que me não resolvo ainda a casá-lo. Tinha determinado que casasse Lélío como mais velho, porque me parecia mais hábil, e de maior juízo: mas agora não sei o que diga. Este negócio dos trezentos mil réis dá-me em que cuidar. Não quisera enganar uma pobre moça; e o que não quero para mim, não tenho coração de o propor a outrem.
- Gerónimo* Vós não discorreis mal. Trata-se de um casamento: trata-se da quietação de duas famílias. Procuremos descobrir a verdade. Façamos entre ambos um discurso político: vós tendes muita gente em casa: tendes outro filho: tendes criados: não poderia ser que algum destes fosse o ladrão, e que Lélío esteja inocente?
- Pancrácio* Permitira o Céu que assim fosse! E em tal caso daríeis a Lélío uma das vossas filhas?
- Gerónimo* De muito boa vontade: com todo o coração.
- Pancrácio* Meu caro Doutor Gerónimo, é grande a consolação que me dais: verdadeiramente sois amigo do coração.
- Gerónimo* O verdadeiro amigo conhece-se nas ocasiões, e nos trabalhos.
- Pancrácio* Os trabalhos, meu querido Doutor, são muitos, e os verdadeiros amigos são poucos.
- Gerónimo* A raridade da boa amizade faz cultivar com mais eficácia ao amigo.
- Pancrácio* As vezes se cultivam por amigos os inimigos.
- Gerónimo* Para bem conhecê-los é preciso a luz do entendimento.

- Pancrácio* O entendimento é uma luz, que às vezes se escurece com o fumo da paixão.
- Gerónimo* Senhor Pancrácio, muito me consolo, que também vós principieis a falar como filósofo.
- Pancrácio* Todos somos filósofos, mas todos filosofamos ao nosso modo.
- Gerónimo* De que qualidade é a vossa filosofia?
- Pancrácio* É fácil para mim, e fácil para quem me ouve.
- Gerónimo* Que vos diz a filosofia a propósito do caso de vosso filho?
- Pancrácio* Três argumentos a qual deles o melhor: argumentos de um homem sem letras, mais mercador que filósofo. O primeiro me faz duvidar; o segundo me faz esperar; e o terceiro não me deixa resolver. Ouvi agora o primeiro. Lélío pôs dinheiro naquele quarto; meia hora depois foi buscá-lo, e não o achou: logo Lélío é o autor do furto. Ouvi o segundo: Se Lélío queria furtar-me aquele dinheiro, escusava trazer-mo a casa: ele finalmente o trouxe: logo Lélío não é que fez o furto. Ouvi agora o terceiro: Se Lélío não o furtou, está inocente: se o furtou pode arrepender-se, e emendar-se; e da sua inocência, ou do seu arrependimento espero ter aquela consolação tão desejada de um pai, que ama aos seus filhos, a sua casa, e a sua reputação. *Vai-se.*
- Gerónimo* Vou contribuir quanto puder ao alívio do meu amigo, segurar-lhe que igualmente sinto as suas aflições, e que posso dizer com constância "*Amicus est alter ego*". *Vai-se.*

Cena 3ª

Câmera em casa do Doutor Gerónimo com porta fechada a um lado, e defronte desta uma janela. Luzes sobre um bufete.

Leonor, e depois Rosaura

- Leonor* Quem fecharia meu Pai neste quarto? Confesso que a curiosidade me incita a querer sabê-lo. Desejara observá-lo pelo buraco da chave, mas não quisera que alguém me visse. Irei pé ante pé por *que* me não pressintam. Creio que o homem que lá está, se chega à porta para espreitar-me: tirarei a luz mais para cá (*Chega, e observa pelo buraco da chave*) Que vejo! O Senhor Lélío filho do Senhor Pancrácio! Agora que chegou mais perto da luz, o reconheci melhor. Que fará fechado neste quarto? (*Torna a observar.*)

Rosaura Irmã, que fazeis aqui ?

Leonor Calai-vos, não façais motim. *Observando.*

Rosaura Que estais vendo com tanta atenção?

Leonor Aqui dentro está um homem fechado.

Rosaura Um homem ! E quem o meteu lá?

Leonor Nosso Pai.

Rosaura Vós conheceis que homem é?

Leonor Certamente que conheço: é o Senhor Lélío filho primogénito do Senhor Pancrácio.

Rosaura Irmão do Senhor Florindo?

Leonor O mesmo.

Rosaura E é o mais velho?

Leonor Certamente: é filho da sua primeira mulher.

Rosaura Visto isso, casará primeiro que seu irmão?

Leonor Por direita razão assim deve ser.

Rosaura Ora dissei-me: é lindo este Senhor Lélío?

Leonor Tem engraçada presença: estou divertida em ver certos movimentos, que está fazendo.
(Observando.)

Rosaura Tirai-vos daí: não vos deixeis vencer da curiosidade, que é vício de *que* nascem muito más consequências.

Leonor Que mal pode suceder de estar vendo um homem pelo buraco da chave?

Rosaura Coitadinha! Sois muito moça, e mal criada: nada sabeis. Podereis ver o que não convém que vejais.

Leonor Para que não entendais, que nesta curiosidade levo algum fim oculto, não só deixarei de olhar, mas sairei para fora deste quarto.

Rosaura Fareis muito bem: essa é a obrigação das raparigas sisudas, fugir das ocasiões, e desviarem-se da mínima sombra de perigo.

Leonor Eu vou para o meu quarto: quereis vir comigo?

Rosaura Não, não: ide vós: o Céu vos acompanhe.

Leonor *(Quanto dera eu por saber a causa que meu Pai teve para fechar naquele quarto ao Senhor Lélío. A falar a verdade ele não me desagrade: de boa vontade o escolheria para meu marido; mas é preciso esperar que case a Senhora Fleumática.) Vai-se.*

Cena 4ª.
Rosaura, e depois Leonor.

- Rosaura* Um homem fechado lá dentro? E porquê? Eu também hei-de vê-lo. Será isto curiosidade? Sim, mas curiosidade inocente, porque eu em vê-lo não levo malícia. (*Chega-se ao buraco da chave a observá-lo.*) Ai como é lindo! Coitadinho! Suspira! Grande compaixão tenho dele! Chora, coitadinho, chora! Estará talvez namorado de mim? Por algum motivo o fechou meu Pai aqui. Mas eu já dei palavra a Florindo: e se Florindo faltar? Certamente que entre Florindo, e este não saberia qual havia escolher: ambos me agradam: este porém é mais homem, e mais gentil. *Torna a observar.*
- Leonor* Bom, Senhora Irmã? Isto agora não é curiosidade?
- Rosaura* Não, querida Irmã; a minha não se chama curiosidade.
- Leonor* Pois que vos obrigou a olhares lá para dentro?
- Rosaura* A caridade do próximo.
- Leonor* A caridade?
- Rosaura* Sim. Ouvindo chorar, e suspirar um homem, não pude deixar de indagar o seu mal para procurar-lhe o remédio.
- Leonor* Bateram na porta da rua. *Batem*¹⁶.
- Rosaura* Vede quem é.
- Leonor* Também vós podeis fazer o mesmo.
- Rosaura* Eu não chego à janela: a modéstia mo não permite.
- Leonor* Sem esses melindres verei eu quem é.
- Rosaura* Desgraçado homem! Estar aí fechado! E o que padecerá!
- Leonor* Sabeis quem é?
- Rosaura* Quem?
- Leonor* O Senhor Florindo.
- Rosaura* Abristes-lhe a porta?
- Leonor* Bem tola seria eu. Eu não deixo entrar pessoa alguma, quando nosso Pai está fora de casa.
- Rosaura* Mandaste-lo embora?
- Leonor* A falar a verdade, eu não lhe disse coisa alguma.
- Rosaura* Talvez procure a nosso Pai, deixemo-lo entrar.
- Leonor* Nosso Pai não está em casa.
- Rosaura* Esperará que venha.

¹⁶ Em rigor, esta didascália deveria anteceder a réplica de Leonor.

Leonor E entretanto há-de estar aqui connosco?

Rosaura Oh, façamos uma cousa, como raparigas prudentes, e sisudas. Vamos cada uma para o nosso quarto, e deixemos que o Senhor Florindo possa falar com seu Irmão.

Leonor Menor mal será: vamos. *Vai-se.*

Rosaura A companhia de minha Irmã embaraça os meus desígnios. Tornarei em melhor ocasião.

Cena 5.^a
Florindo, e depois Rosaura.

Florindo Como! A Senhora Rosaura me faz entrar, e depois foge, e não quer falar-me? Que novidade será esta? Acaso terá sujeição de sua Irmã? Ou terá medo de seu Pai? Não, quererá fazer-me penar um pouco, para vender-me caro o seu amor. Agora que perdi ao jogo vinte moedas, necessito de divertir-me: porém eu sou tolo, perder o meu tempo em andar atrás desta rapariga tão tonta! Quanto melhor era que eu casasse com Flameta, que sem tantos cumprimentos estava disposta a fazer o que eu queria! Se a Senhora Rosaura não quiser resolver logo, torno direito para Flameta. É verdade que ela estava desgostosa pelos cordões, que lhe pilhámos; porém estes ainda são melhores, e têm muito mais peso. Isto é o que me ficou dos trezentos mil reis, que furtei. Mas aí vem a Senhora Rosaura.

Rosaura Senhor Florindo, há tanto tempo sem ver-me?

Florindo Aqui estou, minha querida esposa, aqui estou todo vosso.

Rosaura Mas (piedosos Céus!) quando se concluirá este nosso casamento?

Florindo Ainda hoje, se quiseres.

Rosaura E vosso Pai consentirá?

Florindo Nem o vosso, nem o meu o levarão em gosto. Não vos basta o consentimento de minha Mãe?

Rosaura Não sei que diga; será preciso fazer que baste.

Florindo Se quereis vir falar-lhe, eu vos acompanharei.

Rosaura Ir só convosco?

Florindo Sois minha esposa.

Rosaura Ainda o não sou.

Florindo Se esperamos até a manhã, cuido que nunca o sereis.

Rosaura Ai de mim! Falais de veras?

Florindo Se nossos Pais o vêm a saber, está acabado o negócio.

Rosaura Pois então, que se há-de fazer?

Florindo Resolvermo-nos esta noite.

Rosaura Mas, de que modo?

Florindo Vinde comigo.

Rosaura Oh, a modéstia não o permite.

Florindo Ficai-vos pois com a Senhora modéstia, que eu vou-me embora.

Rosaura Esperai. Ai de mim! E tereis coração para deixar-me?

Florindo E vós tendes coração para não seguir-me?

Rosaura Para onde?

Florindo Para casa de minha mãe.

Rosaura De vossa mãe? Da minha sogra?

Florindo Sim.

Rosaura Isto poderia ainda ser.....

Florindo Andai, resolvi-vos.

Rosaura Por não dar que murmurar, parecer mais modesta, e não ser conhecida, porei o manto.

Florindo Sim, vamos.

Rosaura Em tudo é preciso ter prudência.

Florindo Sim, vamos, vamos, que sereis a minha amada esposa.

Rosaura (*Este engraçado nome de esposa causa-me suores frios.*) *Vai-se.*

Florindo (*Rosaura vem comigo, e a Senhora modéstia fica em casa sem ela.*) *Vai-se.*

Cena 6ª
Rua com casa do Doutor Gerónimo.
Gerónimo com lanterna, e Octávio.

Gerónimo Senhor Octávio, vós me dais uma grande notícia.

Octávio Assim é, Senhor Doutor. O Senhor Florindo, e a Senhora Rosaura estão ajustados para casarem; e pelo que ouvi dizer àquele rapaz sem juízo, creio que esta noite farão a sua.

Gerónimo Agradeço-vos o aviso: vou logo para casa, e abrirei os olhos neste negócio.

Octávio Parece que abrem a vossa porta.

Gerónimo Dizeis verdade?

Octávio E saem duas pessoas: certamente são Florindo, e Rosaura.

Cena 7ª.
Florindo, Rosaura com manto, e os ditos.

Gerónimo Ah desgraçada! Ah traidor!

Florindo *(Estamos descobertos.....)* *Deixa a Rosaura.*

Rosaura *(Ai de mim! Meu Pai!)*

Gerónimo Já te conheço, hipócrita, maldita, infame.....

Florindo Maldito seja o Mestre. Melhor é que me retire. *Vai-se.*
Octávio com a bengala deita fora da mão do Doutor a lanterna.

Gerónimo Ai! Quem me apagou a lanterna? *Tenteando pelo tablado.*

Octávio Vinde comigo, não tenhais medo. *Aparte a Rosaura.*

Rosaura Quem sois vós? *Aparte a Octávio.*

Octávio Sou Octávio, que vos conduzirá a Florindo. *Aparte a Rosaura.*

Rosaura *(Tudo se faça, menos ir com meu Pai.)* *Vai-se com Octávio.*

Gerónimo Senhor Octávio, aonde estais? Que é isto? Ninguém responde? Todos se foram? Que hei- de crer, ou imaginar deste sucesso? Rosaura tornaria para casa, ou fugiria com aquele indigno? Irei primeiro a casa ver se a acho, e quando não, a buscarei, e farei buscar; e se a achar, a castigarei. Desgraçado Pai! Desgraçada honra! Desgraçada família! Maldita hipocrisia! *Busca a porta, e vai-se.*

Cena 8ª.
Camera em casa de Pancrácio
Flameta.

Flameta Nesta casa não se pode viver. Minha ama está de todo mudada: meu amo sempre enfadado, e eu esperando a cada instante, que caia sobre mim algum grande mal.
Chora.

Cena 9ª.
Florindo, e a dita.

Florindo Que tendes Flameta? Porque chorais?

Flameta Choro por vossa culpa.

Florindo Por minha culpa? Ah querida Flameta! Se eu tanto vos amo; se tanto estou namorado de vós! Porque chorais? Porque vos afligis?

Flameta Os meus cordões me fazem chorar.

Florindo Não vos disse, que vos daria outros melhores? Aqui os tendes: que tais vos parecem? São mais pesados? São feitos à moda?

Flameta Belos, belos. Agora vejo que me quereis bem.

Florindo Assim me quisésseis vós a mim, como eu vos quero a vós.

Flameta Assim vós falásseis verdade, como eu não zombo.

Florindo Se falo verdade? Diga-o este amoroso abraço.

Flameta De que me serve a mim um abraço?

Florindo Não vos satisfazeis com ele?

Flameta Não Senhor.

Florindo Quereis alguma cousa mais?

Flameta Sim Senhor.

Florindo Que mais quereis amada Flameta?

Flameta Já vos não lembra o que hoje me dissestes depois de jantar?

Florindo Não me lembra.

Flameta Ai que memória! Não me dissestes que querieis casar comigo?

Florindo Oh, sim; é verdade.

Flameta E agora que dizeis?

Florindo Que casarei com muito gosto.

Flameta Mas quando?

Florindo Neste instante se quereis.

Flameta Agora, e aqui, parece-me que não pode ser.

Florindo Sim pode ser. Dai-me a vossa mão, eu vos dou a minha: vós prometeis ser minha, e eu prometo ser vosso, e está feito o matrimónio.

Flameta E depois se confirmará solenemente?

Florindo Sim, solenemente. Aqui está a minha mão.

Flameta E aqui a minha.

Cena 10.

Beatriz que observa e os ditos.

Florindo Prometo ser vosso esposo.

Flameta Prometo ser.....

Beatriz Que prometes? Que prometes indigna? E tu, infame, queres fazer esta grande honra à tua casa? Casar com uma criada?

Florindo Sim Senhora; e por que não?

Beatriz Tira-te de diante dos meus olhos; vai-te logo logo desta casa. *a Flameta*

Flameta Senhora minha Ama, compadecei-vos de uma pobre infeliz.

Beatriz Não mereces compaixão: vai-te, vai-te desta casa, e brevemente te farei desterrar da Cidade.

Flameta Paciência: ir-me-ei, padecerei: porém vós Senhora dareis conta ao Céu de ter sido a causa do meu precipício. Com as lágrimas nos olhos vos digo, que o Céu vos há-de castigar. *Vai-se.*

Cena 11.
Beatriz e Florindo.

Beatriz Petulante! Se não se ia..... Meu Florindo, nunca me persuadi que tal fizesses.

Florindo Deixai-me.

Beatriz Que tens? Estás aflito?

Florindo Deixai-me; não me quebreis a cabeça.

Beatriz Quê? Estás enfadado comigo?

Florindo A pobre Flameta tem muita razão: vós gostáveis que ela me quisesse bem, e agora a despedis de casa.

Beatriz Sim, que fosse tua amiga, mas não esposa.

Florindo Ou esposa, ou amiga, Flameta não há-de sair de casa.

Beatriz Por isso mesmo se há-de ir agora.

Florindo Não irá: entendeis-me? Não irá.

Beatriz Assim falas a tua Mãe?

Florindo Oh veja lá, que cousa!

Beatriz Bribante: sabes que te quero bem, por isso falas dessa sorte.

Florindo Que me queirais bem, ou mal, pouco me importa.

Cena 12.
Beatriz só, e logo Pancrácio.

Beatriz Ai de mim ! Assim me trata meu filho! Assim me perde o respeito! Não me ama? Não me estima? Ah! a causa de tudo isto é aquela indigna Flameta. Certamente que ela lhe fez algum malefício, e é capaz de o reduzir a casar.

Pancrácio Que tem Flameta, que está chorando, e diz que vós a despedistes de casa?

Beatriz Indigna! É uma ladra.

Pancrácio Se assim é, fizestes bem em despedi-la. E Florindo que tem, que está batendo os pés na casa, arrependendo os cabelos, e falando só, como desesperado.

Beatriz Creio que tem dor de dentes.

Pancrácio Dor de dentes? Antes creio que é dor de cabeça, e para curá-lo será preciso aplicar-lhe este pau.

Beatriz Porquê? Que vos fez? Coitadinho!

- Panocrácio* Ouvi: neste instante me disseram, que Florindo perdeu sessenta mil réis em uma casa de jogo, e comprara dous cordões de ouro: se isto é assim, certamente foi ele o que furtou os trezentos mil réis.
- Beatriz* Más línguas, meu marido, más línguas. Meu filho não saiu hoje de casa: todo o dia, e toda a noite esteve estudando no meu quarto; e por isso julgo lhe doem os dentes, e a cabeça.
- Panocrácio* Está bem: descobriremos a verdade. Aonde está o Mestre, que não aparece?
- Beatriz* Estuda, e faz estudar ao pobre Florindo. Lélío é o velhaco, que furtou os trezentos mil réis.
- Panocrácio* Por agora ainda não posso dizer nada: porém têm-me contado umas tais cousas do Senhor Florindo, que se são verdade teremos que rir.
- Beatriz* Florindo é o mais bom filho do mundo.
- Panocrácio* Se é bom, será seu proveito: se Lélío é o mau saberei castigá-lo. Já tenho ajustado com o Capitão de um navio, que está a partir: logo que claramente souber qual dos dous é o culpado, o faço embarcar, e o mando para fora.
- Beatriz* Florindo não irá certamente.
- Panocrácio* Porque não há-de ir?
- Beatriz* Porque Florindo é bom.
- Panocrácio* Queira o Céu, que assim seja.

*Cena 13.
Trastulo, e os ditos.*

- Trastulo* Senhor meu Amo, Senhora minha Ama! Depressa, depressa acudam, não percam tempo.
- Beatriz* Que é isso?
- Trastulo* O Senhor Florindo.....
- Panocrácio* Que fez?
- Beatriz* Que lhe sucedeu?
- Trastulo* Fugiu com Flameta.
- Panocrácio* Ah velhaco! É a dor de dentes que o molestava? *a Beatriz*
- Beatriz* Tudo será falso.
- Trastulo* E não contente de fugir com Flameta.....
- Beatriz* Dize, que mais?

Pancrácio Que mais fez?

Trastulo Levou consigo o cofre de jóias da Senhora minha Ama.

Beatriz Desgraçada de mim! Estou roubada.

Pancrácio Vós tendes a culpa. Trastulo, vai depressa chamar a justiça. *vai-se Trastulo*

Beatriz Ah! Que meu filho irá preso. Ai de mim! Não posso mais.....

Pancrácio É bem feito que assim vos suceda. Vós sois causa de tudo: vós é que tendes a culpa de ele ser velhaco, e ladrão. *Vai-se.*

Beatriz Oh como foram inúteis todos os meus extremos para aquele indigno! Que infrutuoso foi o affecto com que o distingui, e amei! E por amor dele hei-de ver-me sem as minhas jóias, sem sossego, e quasi sem vida! Ah filho ingrato! Ah filho cruel! *Vai-se.*

*Cena 14.
Noite com luar.
Octávio, e Rosaura.*

Rosaura Aonde está o Senhor Florindo? Ainda o não encontrámos.

Octávio Tanto cuidado vos dá achar o *Senhor* Florindo?

Rosaura Se me dá cuidado? Julgai-o vós mesmo.

Octávio De que nasce esse vosso cuidado? Do amor?

Rosaura Do amor, do perigo em que me vejo, da esperança de recuperar com o matrimónio a perda do meu decoro.

Octávio Para recuperares o vosso decoro poderíeis usar de outro remédio sem buscar o Senhor Florindo.

Rosaura E qual é?

Octávio Outro casamento.

Rosaura Com quem?

Octávio Com outro vosso criado.

Rosaura Convosco?

Octávio Sim, querida, comigo.

Rosaura Vamos prosseguindo: busquemos o Senhor Florindo.

Octávio Desprezais-me? Não me quereis? Verdade é que estou algum tanto adiantado nos anos; que não sou rico: mas sou um homem de bem, e isto poderia vencer-vos.

Rosaura Senhor Octávio, bem vos conheço. Dizei isso aos ignorantes, não a mim, que sei tanto como vós.

Octávio Logo se sabeis tanto como eu, será um óptimo casamento.

Rosaura Porque sei tanto como vós, vos digo, que se buscais uma mulher moça, eu não quero casar com um homem velho.

Octávio Os homens nunca são velhos.

Rosaura Isso dizem os homens, mas não as mulheres.

Octávio Quem vos ensinou tanta discricção nesta matéria?

Rosaura São efeito das vossas lições.

Octávio Logo estais obrigada a recompensá-las ao vosso Mestre.

Rosaura Como?

Octávio Casando comigo.

Rosaura Antes morrer, que casar convosco.

Octávio Mudareis de opinião.

Cena 15.

Florindo, trazendo pela mão a Flameta, e os ditos.

Flameta Para onde vamos? *A Florindo.*

Florindo Ficaremos em uma estalagem, e amanhã partiremos da Cidade.

Rosaura *(Que ouço! Esta voz é de Florindo)* *Aparte*

Octávio *(Oh diabo! Florindo com outra mulher! não conheço quem ela é.)* *Aparte*

Flameta Estou tremendo.

Florindo Não temais minha vida.

Rosaura Traidor! já te achei. *Pega na mão a Florindo.*

Florindo Ai de mim!

Flameta Quem é esta mulher?

Florindo Não sei. Quem sois? *A Rosaura.*

Rosaura Indigno! Sou Rosaura que tu roubaste.

Flameta Desgraçada de mim! Que ouço?

Octávio Entre dous litigantes poderá ser que vença o terceiro.

Cena 16.

Pancrácio com homens armados, e luzes, e os ditos.

Pancrácio Espera, velhaco..... Que é isto? Com duas mulheres? Quem é esta? A Senhora Rosaura? Quê! A beata? A modesta? E tu infame, fugir com meu filho! Aonde estão as jóias? *(Tira-as a Florindo)* Ah, filho indigno, ladrão, desonra da minha casa! Tu certamente furtaste os trezentos mil réis. E vós *Senhor Octávio*, que fazeis aqui?

Octávio Andava buscando este infeliz para conduzi-lo a casa.

Florindo Não lhe deis crédito.

Pancrácio Calai-vos lá. Amigos, *(Aos homens armados)* quero que me acompanheis: é preciso conduzir esta gente a casa: eu também vos

ajudarei: e como aqui está a filha do Senhor Gerónimo, e a sua casa é mais perto que a minha, a ela os havemos de conduzir. Amarraí-os para que não fujam: e se pretenderem fugir, atirai-lhe, e matai-os. Também vós, Senhor, também vós haveis de vir. *A Octávio*

Octávio Eu? Porventura tenho culpa nisto?

Pancrácio Vós vereis se a tendes. Se não quiserem vir por bem, trazei-os de rastos a casa do Senhor Gerónimo. Andai, que eu vos acompanho. *(Aos homens)*

Octávio Eu estou inocente, estou inocente. *Vão-se todos com os homens.*

*Cena 17.
Pancrácio só.*

Pancrácio Oh que casta de gente! Que filhos! Quem diria que Florindo fosse tão mau, tão perverso? Coitados dos pais! Tantos suores, tantos cuidados, tanto desvelo para criar bem um filho, e com tudo não o consegue.

*Cena 18.
Quarto em casa do Doutor Gerónimo com luzes.
Gerónimo, e Lélío.*

Gerónimo Senhor Lélío, eu estou inconsolável!

Lélío Meu Irmão fez tal desaforo?

Gerónimo Sim, fez: ele roubou minha filha.

Lélío Era tão prudente, e modesta!

Gerónimo Julgava-a inocente como uma pomba.

Lélío Contudo eu não creio nada nestas cabeças tortas, nestas beatas fingidas.

Gerónimo Tinha ajustado com o Senhor Pancrácio, que fosse vossa mulher.

Lélío Minha mulher a Senhora Rosaura? Não me era conveniente.

Gerónimo Porquê?

Lélío Porque eu quero uma mulher boa, mas que a sua bondade não seja fingida.

Gerónimo Porventura não vos agrada aparentar-vos com a minha casa?

Lélío Antes teria nisso muito gosto, e o reputaria por tão grande honra, que se meu Pai quisesse, e vós também consentísseis, vos pediria me

désseis a Senhora Leonor.

Gerónimo Já a vistes? É do vosso agrado?

Lélio Muitas vezes a tenho visto, e sempre a estimei muito.

Gerónimo Ouvi-me, filho: se estiveres inocente no furto dos trezentos mil réis, creio que vosso Pai não deixará de convir nisto; e eu terei grandíssimo gosto, e me servirá esta consolação a minorar a pena, *que* me aflige da perda da desgraçada Rosaura.

Lélio Seguro-vos que estou inocente, e espero que brevemente se descobrirá a minha inocência, e que outro é o culpado.

Gerónimo Que motim será este?

Cena 19.

Leonor, e os ditos.

Leonor Meu Pai, ali está o Senhor Pancrácio que vos quer falar.

Gerónimo O Senhor Pancrácio! E que motim é aquele que ouço na escada?

Leonor Não sei: será gente que vem com ele.

Cena 20.

Pancrácio, e os ditos.

Pancrácio Posso entrar? *De dentro.*

Gerónimo Entrai, que esta casa é vossa.

Lélio Criado minha Senhora. *A Leonor.*

Leonor Obrigada. *A Lélio, e vai-se.*

Lélio É muito prudente, e modesta.

Pancrácio Meu Amigo, aqui venho dar-vos uma grande notícia.

Gerónimo Que gente é essa, que está na sala?

Pancrácio Tudo sabereis: esperai, que.....

Gerónimo Tendes notícia de minha filha?

Pancrácio Agora, agora sabereis tudo. Deixai-me primeiro falar com meu filho.

Gerónimo Dizei-me: aonde está a minha filha?

Pancrácio Tende paciência, se quereis. Filho, consola-te: já sei que estás inocente; sinto o desgosto que terás padecido; mas teu Pai saberá recompensá-lo com outro tanto gosto.

Lélio Meu Pai, o restituir-me ao vosso amor é a maior recompensa de tudo o que com tanta paciência tenho sofrido.

Pancrácio Coitado! Quanto sinto.....

Gerónimo Senhor Pancrácio, não me façais penar mais. Dizei-me, achastes a minha filha?

Pancrácio Sim, e aí está.

Gerónimo Aonde? Dizei-me depressa, aonde está?

Pancrácio Ali naquela sala.

Gerónimo Infame! Saberei castigá-la. *Quer ir-se.*

Pancrácio Esperai. Eu a achei, e a trouxe aqui: meu filho é que a enganou: a mim me pertence castigar a vossa ofensa.

Gerónimo Ah, Senhor Pancrácio, vós me consolais: fazei o que entenderes. Em tudo, e por tudo me sujeito ao vosso juízo: prometo, e juro não contradizer em nada o que obrar a vossa prudência.

Pancrácio E tu, Lélío, repugnarás ao que teu Pai fizer a teu respeito?

Lélío Seria um insolente, se não aprovasse tudo o que meu Pai de mim dispuser.

Pancrácio Está bem, isso me agrada. Olá, amigos, entrai. *para dentro.*

Gerónimo É justiça?

Pancrácio Não: são uns homens honrados, que por favor me ajudaram nesta empresa. Não quis dar parte à Justiça, porque quando se trata de filhos, também o Pai se tem juízo, e prudência, pode ser Juiz, e castigá-los.

Cena 21.

Rosaura, Florindo, Octávio, Flameta, homens armados, e os ditos.

Gerónimo Ah infame, aqui estás? *A Rosaura.*

Pancrácio Acomodai-vos: esperai, e lembrai-vos do que me prometestes.

Gerónimo Sim, fazei o que entenderes. *(Hipócrita, simulada, embusteira.) A Rosaura.*

Pancrácio Senhora Rosaura, o Senhor Gerónimo renunciou em mim toda a autoridade paterna, que em *Vossa Mercê* tem como sua filha: pelo que eu agora sou seu pai, e seu juiz: a mim me toca castigar aquele erro com que tem desacreditado a sua família. Também sou juiz, e pai de ti indigníssimo filho, réu convencido de muitos crimes; réu de má, e escandalosa vida; réu do furto dos trezentos mil réis; réu de haveres roubado da casa do pai uma moça honesta; e réu enfim de haveres enganado uma pobre criada. Digam-me, meus Senhores, em que termos se acham as suas cousas? *a Florindo e Rosaura*

Florindo Eu não vos entendo.

Rosaura Nem eu vos percebo.

Pancrácio Coitadinhos dos inocentes! Falarei mais claro. Que pretensão há

entre vós ambos? Estais já casados, ou só prometidos?

Florindo Prometi casar com ela.

Flameta Também a mim me prometeu o mesmo.

Panocrácio Cala-te que eu farei justiça: consola-te: eu sou recto, e não hás-de ficar desamparada.
A Flameta. Com que entre vós não tem havido mais que promessas? *A Rosaura.*

Rosaura Nada mais.

Panocrácio Pois bem: estais prometidos; fugistes de casa; o crédito está ofendido; é preciso para recuperá-lo, que vos caseis. Senhor Gerónimo aprovais vós a promessa de vossa filha?

Gerónimo Sim, aprovo: fazei o que quiseres.

Panocrácio E eu o prometo por parte de meu filho: havendo tempo faremos as escrituras.

Rosaura *(Este castigo não me desagrada.)* *Aparte*

Gerónimo Este é o castigo, que lhe dais como Pai, e como Juiz?

Panocrácio Esperai: agora vereis a minha justiça. Senhores, vós estais solenemente prometidos, e haveis de vir a casar: se agora se efetuasse este vosso casamento, viríeis a conseguir não a pena, mas sim o prémio dos vossos erros: e da união de duas pessoas sem prudência nem juízo não se poderia esperar mais que frutos indignos correspondentes à natureza da árvore que os produzisse. Quatro anos haveis de esperar para concluir o vosso casamento. Florindo irá no navio que está pronto a partir, no qual tinha determinado mandar o filho mau. A Senhora Rosaura tornará para casa de sua tia, aonde até agora esteve, e aí se conservará todo este tempo fechada em uma câmara sem comunicação de pessoa alguma.

Rosaura Quatro anos?

Panocrácio Sim Senhora, quatro anos.

Florindo Este é um castigo demasiadamente cruel.

Panocrácio Se não te agrada esta sentença, experimentarás a de outro Juiz mais severo.

Rosaura Eu para casa de minha tia não quero tornar.

Panocrácio Senhor Gerónimo, estou eu em lugar de seu Pai?

Gerónimo Sim, com toda a autoridade.

Panocrácio Pois vamos. Olá *(Aos homens)* metei-a ou por força, ou por vontade em uma sege, e conduzi-a a casa de sua tia e fazei que se

execute tudo o que tenho ordenado.

Rosaura Paciência! Irei, já que o Céu assim o determina.

Octávio Ide, filha, ide: sofri com paciência esta mortificação: algumas vezes irei lá visitar-vos.

Rosaura Não, não quero que me visiteis: prouvera o Céu que nunca vos conhecesse.

Pancrácio Porquê? Ele fez-vos alguma cousa? Foi ele quem vos enganou?

Rosaura Eu estava na companhia de minha tia vivendo com todo o sossego, muito alegre, e satisfeita, quando este homem com as suas palavras, e modo affectado, veio inquietar-me, e perturbar-me o espírito, lembrar-me as cousas do mundo, e fazer com que aborrecesse o retiro. Induziu-me a que instantemente pedisse a meu Pai me trouxesse para casa. As suas lições me moveram a querer casar: ele foi causa de eu conhecer ao Senhor Florindo; e que encontrando-me com ele de noite, me visse no precipício de perder-me para sempre. Paciência! Tornarei para o meu retiro; mas não é justo, que fique sem castigo o pérfido embusteiro, o indigno, e perverso hipócrita.

Octávio Paciência! Estou injuriado.

Florindo Não, não é justo que nós sós tenhamos o castigo, quando ele é causa de todo este mal. Cante ele o triunfo. Ele é o que em lugar de dar-me boas lições me ensinava a escrever cartas de amores: ele me conduzia às casas de jogo: ele me introduziu em casa da Senhora Rosaura; ele me facilitou o furto dos trezentos mil réis; e finalmente foi idea sua, que em lugar do dinheiro enchesse o saco de cinza, e chumbo.

Octávio Paciência! Estou injuriado.

Flameta Também eu me acho neste estado por sua culpa. Ele me aconselhou que casasse com o senhor Florindo, e por prémio deste serviço me tirou dos braços dous cordões de ouro.

Octávio Paciência!

Pancrácio Paciência? Um dardo, velhaco, indigno, infame. Convosco não posso ser Juiz, porque não sou vosso pai. Lá ireis para o vosso foro, e o vosso Juiz vos castigará!

Cena 22.

Trastulo, e os ditos.

Trastulo Senhor meu Amo, uma palavra. *A Pancrácio.*

Pancrácio Que é?

Gerónimo Que temos de novo?
Trastulo Ali está a Justiça, se acaso é necessária. *Aparte*
Gerónimo Aonde está?
Trastulo Na rua.
Gerónimo Vem comigo. (*A Trastulo.*) Senhor Pancrácio, eu venho logo. *Vai-se com Trastulo.*
Octávio (*Parece-me que o tempo se vai nublando.*) *Aparte*
Pancrácio Haverá homem mais indigno, mais vil do que vós? Fio de vós a educação dos meus filhos, e os ensinai desse modo? O pobre Lélío sempre oprimido, e afrontado; e Florindo enganado, e perdido! Esta é a vossa consciência? É esta a vossa honra?

Cena 23.
Gerónimo, e os ditos.

Gerónimo Senhor Octávio, sirva-se de ir-se embora desta casa.
Octávio Mas Senhor, assim me expulsais dela? Sou homem honrado.
Gerónimo Sois um infame, um velhaco. Depressa, ide-vos embora daqui.
Octávio Digo-vos, Senhor, que faleis bem.
Gerónimo Senhor Pancrácio, fazei-me o gosto: dizei à vossa gente que o levem por força desta casa.
Pancrácio Isso vos farei eu. Olá, levai daqui este velhaco: se não quiser ir, em lugar de descer pela escada, fazei-o sair pela janela fora.
Octávio Não, não, não vos incomodeis: eu irei, eu irei. (*Já vejo que vou parar às galés, costumado fim de quem vive como eu tenho vivido*)

Cena 24.
Trastulo, e os ditos.

Trastulo O Senhor Mestre caiu na esparrela: vai preso para a cadeia.
Gerónimo Não vo-lo tinha eu dito?
Pancrácio Que disse o Escrivão?
Trastulo Logo que o viu pôs-se a rir: conheceu-o e diz que algum dia fora espia da Cidade, e que disto tirava sua conveniência; mas que não servindo nem para isso, e conhecendo-se que era embusteiro, o despediram, ficando totalmente desacreditado: mas desta vez pelas suas culpas tem certo o ir desterrado.
Gerónimo Assim o merece.
Pancrácio Vejam lá, que casta de homem eu tinha em casa! Pobres filhos! Pobre

pai! Porém acabemos este negócio. Senhora Rosaura, dê ordem a partir que é tempo, e faça boa jornada.

Rosaura Meu Pai, que dizeis?

Gerónimo Vá-se, vá-se, não quero ouvi-la.

Rosaura E haveis de ter coração para ver-me partir, sem que vos beije a mão?

Gerónimo Sim, porque não o mereces.

Rosaura Paciência! Tomara ao menos ver minha Irmã antes de partir.

Gerónimo Senhor Pancrácio, quereis que lhe demos essa consolação?

Pancrácio Porque não? Isto pode-se-lhe conceder.

Gerónimo Leonor?

Cena 25.

Leonor, e os ditos.

Leonor Aqui estou: que me quereis?

Gerónimo Tua Irmã quer despedir-se de ti.

Rosaura Irmã querida.....

Leonor Querida Irmã, já não é tempo de beatices fingidas.

Rosaura Tende juízo.

Leonor Tende-o vós, que o necessitais melhor do que eu.

Rosaura Eu torno para o meu retiro.

Leonor E eu fico na minha casa.

Rosaura Vou a viver com maior cautela.

Leonor E eu continuarei a viver como vivia.

Rosaura Em casa de minha tia quem tem juízo vive muito bem.

Leonor Quem tem juízo também na sua casa própria vive bem.

Rosaura Mas não necessita de praticar alguém.

Leonor As práticas em tudo são prejudiciais.

Rosaura Irmã adeus.

Leonor Adeus, Rosaura, adeus.

Rosaura Senhor Florindo..... Poderei despedir-me do meu esposo? *a Pancrácio*

Pancrácio Oh, sim Senhora, pois não: pode despedir-se dele.

Rosaura Adeus..... querido.

Florindo Querida.... adeus.

Rosaura Oh que infeliz casamento! *Vai-se acompanhada de alguns dos homens.*

Pancrácio Vós ide caminhando para bordo. *A Florindo.*

Florindo Querido Pai.....

Pancrácio Agora não há pai nem mãe: ide para o navio, que lá vos

mandarei o que for preciso.

Florindo Paciência! Malditos vícios, maldito Mestre que mos ensinou! Ah Mãe, que com tão desordenado amor me dissimulastes, e nunca me repreendestes! Vós sois a causa da minha ruína.

Cena 26.

Beatriz, e os ditos, e depois Arlequim.

Beatriz Está aqui o meu filho? Está aqui?

Panocrácio Sim Senhora, aqui está. Chegastes a tempo de o ouvir dizer bem de vós.

Beatriz Estás arrependido? Queres pedir-me perdão?

Florindo Que arrependimento? Que perdão vos hei-de pedir? Daquilo *que* fiz por culpa vossa? Agora conheço o bem que me queríeis; agora vejo que por vossa causa estou perdido. Nunca me repreendestes, sempre me dissimulastes. Agora me metem em uma nau; nunca mais me vereis. Se tendes algum sentimento de perder a minha companhia, em meu lugar vos deixo a de um contínuo remorso de haveres pelo vosso demasiado amor arruinado inteiramente um filho. *Vai-se com os demais homens que vieram com Panocrácio.*

Panocrácio Engoli agora essa pírola.

Beatriz Sim, confesso que errei: mas como o meu erro procedeu do demasiado amor com que tratava este filho, nunca imaginei que ele mesmo fosse quem agora mo criminasse.

Panocrácio Assim sucede: os mesmos filhos são os primeiros que culpam os pais, e as mães, quando são mal educados.

Beatriz Se assim me trata o meu filho legítimo, que posso esperar de Lélío, que é meu anteadado?

Lélío Muito respeito, e muito amor, se o tratares como deves.

Beatriz E que diz meu marido?

Panocrácio O marido diz, que se tiveres juízo, será melhor para vós.

Beatriz E eu digo, que como em casa não está meu filho, não quero mais estar nela.

Panocrácio Boa viagem.

Beatriz Quero que me deis o meu dote.

Panocrácio Sim, está pronto.

Beatriz Irei viver com os meus parentes.

Panocrácio Assim passaremos ambos melhor.

Beatriz Está bem, falaremos nisso.

Panocrácio Muito bem, quando quiseres. Entretanto Senhor Gerónimo, para que acabemos tudo na boa paz, poderemos fazer outra cousa.

Gerónimo O que? Dizei, que farei tudo o que quiseres.

Panocrácio Não me dissestes que daríeis uma vossa filha a meu filho?

Gerónimo Disse; e quanto a mim estou prontíssimo.

Panocrácio Que dizes Lélío?

Lélío Estimarei a minha fortuna.

Panocrácio E Vossa Mercê Senhora Leonor?

Leonor Não posso desejar maior felicidade.

Panocrácio Pois se ambos quereis, podeis dar as mãos.

Lélío Aqui está, e com ela o coração.

Leonor E eu a aceito com toda a alma.

Beatriz Agora não ficarei em casa um instante. Vou *para casa* de meu Irmão, *Vai-se*
e lá espero me mandeis o meu dote.

Panocrácio Sereis servida. Não podia achar melhor fortuna, que esta.

Flameta E eu desgraçada, que hei-de fazer?

Panocrácio Razão é que fiques também consolada; pois sei que minha mulher foi causa da tua desgraça. Arlequim?

Arlequim Senhor.

Panocrácio Parece-me que algum dia vivias inclinado a Flameta: é verdade?

Arlequim Sim Senhor.

Panocrácio Quererás ainda casar com ela?

Arlequim Oh quem dera! Tomara eu já.

Panocrácio Pois Flameta, se queres casar com ele, eu te dou duzentos mil réis de dote.

Flameta Sim Senhor, quero, e aqui está a mão. *Dão as mãos.*

Panocrácio Agora tudo está ajustado. A hipócrita está condenada a fazer deveras o que fingidamente fazia: Florindo foi purgar no mar os crimes que fez na terra: Octávio terá o castigo da sua má vida: a inocência de Lélío está compensada: a bondade da Senhora Leonor premiada: Flameta ressarcida do seu dano: Gerónimo satisfeito: eu consolado: e minha mulher castigada por si mesma. Pelo que espero, que o mundo, sabendo este facto diga que em nada faltei à minha obrigação para finalmente ser um bom Pai de família.

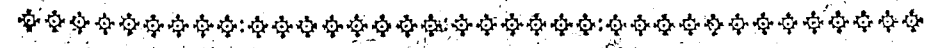
Fim

/fl. 40^v/

O PAI DE FAMILIAS, COMEDIA EM TRES ACTOS.

ACTORES.

Roberto, Mercador.	} Filhas do dito.
Beatriz, sua segunda mulher.	
Fernando, filho de Roberto, do primeiro Matrimonio.	} Criados de Roberto.
Flaminio, filho de Roberto, e de Beatriz.	
O Doutor Jeronymo Coutinho.	Tiburcio, Negociante.
	Hum Alcaide.



ACTO I.

SCENA PRIMEIRA.

Sala, com duas mesas; e preparos de escrever, e alguns livros: estarão sentados Fernando de huma parte, Flaminio da outra, e ambos estudando, e Octavio revendo-lhe as lições.

Octavio. **C**abeça dura! Cabeça de pedra! Para Fernando.

Fernando. Tem razão, Senhor Mestre: sou rude, custa-me a perceber; mas bem sabe, que quando comprehendo o que me ensina, não desacredito as suas lições.

Octav. Sim, honrais-me muito: sois hum ignorante. Olhai para vosso irmão, que sendo mais moço que vós, aprende com mais facilidade.

Fern. Senhor Mestre, eu faço o que de-

vo, canço-me, e apouso-me para aprender. Se meu irmão sabe mais, deve-o á felicidade da sua memoria: mas com tudo ainda não vi hum só milagre da sua sabedoria. Elle gaba-se muito; mas parece-me que sabe muito menos do que eu.

Octav. Callai-vós, que sois hum atrevido, e hum impertinente.

Fern. (O Senhor Mestre quer que eu lhe quebre a cabeça.) á parte.

Octav. Ora pois, eu vou rever a lição de Flaminio, que entendo estará boa. Vós

1145

95 ORACULO PROPHETICO.

ment. in guarum Apostolis dato; mas se não ouvir o Povo, o
 1. Epist. que dissermos, e temos fallado por tantas linguas de
 do Co- fogo, quantos são os Phenómenos, Cometas, Meteoros,
 14. e outros Monstros celestes, ouçaõ ao menos as Prophe-
 21. cias, que não ficarão escuras, depois de allumeadas
 fol. 316. com estas Luzes do Ceo. Tinha Deos prophetizado a
 Abram huma descendencia tão multiplicada como as
 Estrellas, a posse da Terra de Promissão, a peregrina-
 ção de seus descendentes, o captiveiro do Egypto,
 o tranlito do mesmo Abraão, e a restituição dos He-
 breos a terra Prometida; e como a escuridade das pro-
 phecias era tão grande como a noite, em que Abram
 vio tudo isto com os olhos fechados, como quem es-
 tava dormindo, com hum Meteoros, ou Phenomeno de
 fogo, semelhante a huma fornalha, e alampada ac-
 ceza, que passava por entre as divisões, ou partes
 divididas dos animaes sacrificados, allumeou Deos ao
 mesmo Patriarcha, para ver, como diz Alapide, com
 aquella luz celeste o mysterio de tão escuras prophe-
 cias: *Cum ergo occubisset Sol, facta est caligo tenebro-
 sa, & apparuit clibanus fumans, & lampas ignis tran-
 sicens inter divisiones illas.* E se para entenderem as
 suas prophecias allumea Deos aos Patriarchas, e Pro-
 phetas com Meteoros do Ceo, e Monstros celestes, por-
 que não accenderiamos nós tambem atègora estas
 Luzes celestes, ou estas Linguas do Ceo, para explicar-
 mos vaticinios dos Prophetas, e Patriarchas aos hó-
 mens, ou allumearmos daqui para diante com ellas
 escurissimas prophecias?

FIM DA PRIMEIRA PARTE.

Taxaõ este Livro em cento e vinte réis. Lisboa
Occidental quatorze de Novembro de 1733.

Pereyra. Teyxeyra.



Comedia, o Pai de Familias.

entretanto conclui essa conta mercantil: fazei que vosso pai se agrade da vossa applicação.

Fern. Mas para fazer esta conta preciso de tempo, e prática; e sem a assistencia de v. m. não a saberei acertar.

Ottav. A conta está clara, já vos ensinei a regra. Cançai-vos, cançai-vos, estudaí, e não me quebreis a cabeça.

Vai para Flaminio.

Fern. (Que imprudencia! Que modo tão improprio, e incivil! Tenho tanta aversão a este Mestre, que me violento a tolerar a sua indiscreção por não desagradar a meu pai.) *á p.* *Escrive.*

Ottav. Ora dizei-me, meu amado Flaminio: Como estais? Quereis alguma cousa?

Flamin. Deixe-me, que estou afflicto.

Ottav. Se precisais de mim, aqui estou prompto para vos dar gosto com todo o amor, e caridade. Vossa mãe me recomenda com muita instancia a vossa assistencia, e eu não...

Flamin. Bem sei, meu amado Mestre, que ella lhe tem dito, que me não obrigue a estudar muito, porque sou debil do peito; que não me reprenda, nem me desgoste.

Ottav. Quem vós disse isso, meu rico filho?

Flamin. Hum criado de casa, que lho ouviu dizer.

Ottav. (Ho imprudencia das mãis deixarem que os criados ouçam estas cousas.) *á p.* Está bem. Que fazeis agora?

Flamin. Senhor Mestre, digo-lhe outra vez, que estou afflicto: deixe-me.

Ottav. Não me quereis mostrar o que estais escrevendo?

Flamin. Não, Senhor: he huma carta de segredo.

Ottav. Bem vos podeis fiar de mim.

Flamin. Nada; que o pôde dizer a meu pai.

Ottav. Nunca eu faria huma-tão vil accção.

Flamin. Se eu podera fiar de v. m. este segredo, com a sua assistencia me ficaria perfeita esta carta.

Ottav. Sim, meu amado Flaminio, fiavos eu mim. O, tendes tabaco?

Flamin. Ah! tem: *Dá-lhe a caixa.*

Ottav. Este já não presta. *Mostra-lhe a sua.* Deixai-me valar hum pouco na minha caixa.

Flamin. Sim, vafe metade.

Ottav. Bellamente: sempre são mais de tres vintens do estaque. *Vasa-o todo.*

Ahi tendes a caixa. *Dá-lha.* Bello tabaquinho! *Cheirando.*

Flamin. (Que viva o Senhor Mestre, que me deixou sem humda pitada.) *á parte.* *Guarda a caixa.*

Ottav. Ora vejamos essa carta.

Flamin. Ha de guardar segredo?

Ottav. Pois não, meu filho? Segredo, e mais segredo.

Flamin. He huma carta de amores.

Ottav. Huma carta de amores! Ah magano, magano! Mas com que fim a escreveis? He para bom, ou para máo?

Flamin. Oh! He para bom fim.

Ottav. Vamos adiante: rapaziada, rapaziada. Vejamos essa carta.

Flamin. Ahi á tem: se v. m. achar que não está bem amarrado, emende-a.

Ottav. Sim, meu filho, eu a emendarei.

Oh! O principio não vai máo. *Lê para si.*

Fern. Senhor Mestre, tenho encontrado huma difficuldade: e sem v. m. não a sei resolver.

Ottav. Agora estou revendo a licção de Flaminio; não pôsso attender-vos

Fern. Reduzir as liras do Banco de Venezia em escudos do Banco de Genova, com o acrescimo correspondente, he cousa que não sei fazer.

Ottav. Esta expressão deve ser hum pouco mais terna: aqui onde dizeis: *Sois por mim amada, accrescentai: com toda o coração.*

Flamin. Bello! Dê cá que eu escrevo. *Escrive.*

Fern. Senhor Mestre: v. m. não faz caso do que eu digo?

Ottav. Já vos disse, que estou ensinando o vosso irmão. Olhai para elle, e envergonhai-

Acto primeiro.

gonhai-vos: apenas huma vez lhe ensino qualquer cousa, logo com grande viveza a executa: tem a melhor capacidade do mundo.

Fern. E eu aqui a consumir-me, sem ter quem me ensine! Isto he escola do diabo.

Flamin. O mais da carta parece-lhe que está bom?

Ottav. Bonissimo. Accrescentai abaixo na firma: *Ejel até á morte.*

Flamin. Sim, sim, até á morte. *Escrive.*

Ottav. (Grande habilidade! Grande engenho tem este rapaz!) *á parte.* *Salte Beatriz.*

Beatriz. Ora vamos, já basta de estudo: não quero que te appliques com tanto excessso, que podes adoeecer. Senhor Mestre, já lhe disse que não faça estudar a Flaminio tanto: pois a muita applicação entoutece a cabeça. Levantate desta mesa, meu querido filho: levanta-te, e anda para aqui.

Flamin. Sim, Senhora, eu vou. *Dê-me a sua mão, minha querida mãizinha.*

Beatriz. Abençoado sejas. *Beija-lha.*

Ottav. Nunca se cança de estudar: deo-me muito boa licção.

Flamin. E o Senhor Mestre ma emendou como quem he.

Beatriz. Estás cançado, meu coração? Tens estudado muito? Coitadinho.

Queres café? Queres chá?

Fern. Sim, tudo para elle, e para mim nada. Ha tres horas, que estou dando voltas á cabeça com esta maldita conta, e ninguem de mim se compadece.

Beatriz. Que desgraça, pobrezinho! He tão grande como hum asno, e queria que tambem lhe fizessem duas meiguices.

Fern. Bem sei que as madrastras nunca fazem mimos aos enteados.

Beatriz. Eu não faço differença de vossê, que he meu enteado, a Flaminio que he meu filho: a ambos quero igualmente, por ambos sou a mesma. Chega-te para mim, minha vida: deixa-

me ver se estás suado. *Para Flaminio, pondo-lhe a mão na testa.*

Fern. Sim, coitadinho; alimpe-lhe a testa, que lhe corre o suor em bica.

Beatriz. Certamente que se cança mais do que tu, tendo menos idade.

Fern. Os annos não são muito menos que os meus.

Beatriz. Ah, queres dizer que ainda es criancinha! Tens razaõ. Coitado do *pecurraxo.* Queres hum bolinho?

Fern. Minha Senhora, bem nos conhecemos: Peça ao Ceo, que conserve a vida a meu pai, mas se elle faltar pagar-nos-bemos na mesma moeda.

Beatriz. Senhor Mestre, não ouve este temerario?

Ottav. He petulante. Vamos: concluites. a licção?

Fern. Não, Senhor, não está concluida.

Ottav. Farei que a acabeis por força.

Beatriz. Sim, faça que esse alneiraõ estude.

Flamin. Não, minha querida mãi, não mortifique ao meu pobre irmão: e v. m., Senhor Mestre, tenha compaixão delle: se he ignorante, elle aprenderá.

Fern. Victor, victor, Senhor virtuoso! Agradeço-lhe o favor que me faz. (Bem te conheço falso.) *á parte.*

Beatriz. Oh que moftina lingua! Não lhe respondas, meu filho: não te encolerizes, que te pôde fazer damno: vem tomar chocolate.

Flamin. O' minha rica mãi, eu queria-lhe pedir hum favor.

Beatriz. Que queres minha joia? Dize.

Flamin. Tenho vergonha.

Beatriz. Ai, não te envergonhes, falla. (Coitadinho: he bem acanhado!) *á p.*

Apõsto que precisas algum dinheiro?

Flamin. Adivinhou.

Beatriz. Quanto queres?

Flamin. Meia moeda.

Beatriz. Sim, anda comigo, que eu ta darei: anda, que não quero que estudes hoje mais. *Vai-se.*

Flamin. Senaõ fora o amor que me tem minha mãi, não poderia eu divertir-

Comedia, o Pai de Familias.

me, nem jogar; pois meu pai he hum pouco severo. Abençoadas sejam taes mãos, que fazem tao boa convivencia aos filhos.) *á parte. Vai-se.*

Ottav. Como vamos com essa conta, Senhor Fernando?

Fern. Muito mal; e tao mal, que nao póde ir peor.

Ottav. Porque?

Fern. Porque nao sei fazê-la.

Ottav. Sois hum animal. Sois como as ancoras, que estando sempre na agua, nunca aprendem a nadar.

Fern. Como quer que faça a conta, se v. m. ainda me nao ensinou quanto responde a hum escudo de Genova humna lira de Veneza?

Ottav. Sois hum ignorante: já vo-lo disse mil vezes.

Roberto ouvindo de huma porta.

Fern. Póde ser que mo tenha dito: mas nao me recórdo.

Ottav. Sim, porque tendes humna cabeça de pap.

Fern. Assim será. Peço-lhe, que mo torne a dizer.

Ottav. Quando humna vez digo as cousas, nao torrio a repêti-las.

Fern. Senhor Mestre, mais prudencia: torne-me a ensinar o modo de armar a conta.

Ottav. Nao quero, já o disse.

Fern. Entao, que quer que eu faça?

Ottav. Fazer a conta, ou estar ahi.

Fern. Eu a conta nao a sei fazer.

Ottav. Pois estareis ahi de empada toda a manha.

Fern. Senhor Mestre, eu nao sou nenhuma criança, para que me trate com tanta aspereza.

Ottav. Sois hum asno.

Fern. Se me perder o respeito, lhe quebrarei a cabeça com este tinteiro.

Ottav. A mim? A mim?

Fern. A v. m., a v. m., pois tem tao pouca politica, e tanta indiscricao.

Ottav. Oh insolente! Oh indigno! A vosso Mestre?

Fern. O nome de Mestre deve ser respei-

tado quando este trata o discipulo como filho, e nao como inimigo.

Sahe Roberto.

Roberto. Que dizes, temerario?

Fern. (Estou perdido. Que dirá meu pai?) *á parte.*

Ottav. Ouvio v. m. as bellas palavras com que me trata seu filho? Quer atirar-me com hum tinteiro á cabeça. Este he o premio que alcança quem quer com zelo, e attençaõ instruir a mocidade.

Fern. Pai, e Senhor...

Rob. Calla-te insolente: este he o teu Mestre, e debes respeitá-lo.

Fern. Mas se...

Rob. Mas se... mas se... Que queres dizer? O Mestre he humna pessoa a quem se deve obedecer como ao proprio pai; e em algumas circunstances exceder em respeito; porque os pais algumas vezes, ou pelo muito amor que tem aos filhos; ou por qualquer outra paixao, podem enganar-se; e os Mestres doutos, e prudentes procuram unicamente o bem, e aproveitamento dos seus discipulos.

Fern. Se o Senhor Ottavio fora douto, e prudente...

Rob. A ti nao te pertence essa averiguação: eu o escolhi para teu Mestre; e cegamente lhe debes obedecer. A mim nie pertence conhecer se he, ou nao capaz de dirigir, e ensinar aos meus filhos; e se tu tiveres o atrevimento de o desattender, e nao executares o que te convém, te castigarei de sorte, que te lembre toda a vida.

Fern. Mas, Senhor, deixe-me dizer a minha razao.

Rob. Nao ha que allegar razoes: elle he o Mestre, eu sou pai, e tu es o filho, e discipulo. Eu mando, e elle manda. Quem nao obedece ao pai, quem nao obedece ao Mestre, he hum temerario, indigno, e insolente.

Fern. Logo...

Rob. Vai-te da minha presenca.

Fern. Tenho de acabar a minha licação.

Rob.

Acto primeiro.

Rob. Vai-te, já o disse, e nao me irrites mais.

Fern. Obedeco como obediente filho. (Grande desgraça he para hum pobre discipulo o ter de aturar a hum Mestre imprudente.) *á p. Vai-se.*

Ottav. Viva, viva, Senhor Roberto: verdadeiramente v. m. he hum pai sabio, e discreto.

Rob. Agora que estamos sós lhe direi, Senhor Ottavio, que v. m. he hum mau Mestre; e senao tratar de mudar de systema, pouco tempo estará na minha casa.

Ottav. Comõ, Senhor? Que queixas pode v. m. format de mim?

Rob. Estive algum tempo ouvindo daquella porta o modo com que v. m. dava licação a meu filho: agora ouça-me, e tome sentido: Com a mocidade algumas vezes se precisa rigor, mas aproveita mais o bom modo, e a paciencia. Se no discipulo se conhece obstinação, e que nao aprende por nao querer applicar-se, usa-se do castigo com discreção; porém quando o defeito procede de ignorancia, pouco espirito, e difficuldade de comprehender, he preciso leva-lo por outro methodo, ajuda-lo com amor, assistir-lhe com cuidado; consola-lo; e fazê-lo applicar com bom modo, e prudencia, para que ache no Mestre hum amigo a quem deseje agradar aproveitando o que lhe ensina; e nao hum algoz que o atormenta com a aspereza do castigo, infructifero em quem nao aprende por falta de comprehensao, e nao de defeito.

Ottav. Diz bem, e convenio que assim deve ser; mas Fernando me faz perder a paciencia.

Rob. Pois senao sabe ter paciencia, nao faz a obrigaçao de bom Mestre. Nós pobres pais entregamos nas vossas mãos os nossos filhos, e de vosso ensino dependê a sua boa, ou má educaçao.

Ottav. Eu sempre cumpri com a minha obrigaçao, e espero fazer sempre o

mesmo. Dos meus costumes me parece q v. m. nao pode queixar-se. Procuro instruir seus filhos nas boas maneyras, e mostrar-lhes o caminho para serem bons: se o quizerem seguir, sahirao perfeitos, e exemplarissimos.

Rob. Se elles nao fazem o que devem, e nao lhe obedecem, diga-mo: nao seja com elles tao rigoroso: procure que olhem para v. m. com respeito, e nao com temor. Quando o discipulo tem medo do Mestre, o considera como inimigo: mas se o Mestre o sabe levar com bom modo, o discipulo estuda com gosto por nao desagradá-lo. Algumas vezes he conveniente dar-lhe algum prenio, conceder-lhe alguma liberdade, permittir-lhe alguma honesta recreaçao; e deste modo os filhos se namoram da virtude, e se applicam com vontade; os Mestres recebem honra, os pais consolaçao, as familias proveito, as Cidades se enriquecem, e o mundo se povoa de gente virtuosa, e sábia.

Ottav. Seguro-lhe, Senhor Roberto, que hei de trabalhar para que seus filhos saiam hums Homeros; mas Fernando he inflexivel, e obstinado: pelo contrario Flaminio, que he obediente, docil, e affavel.

Rob. Eu de ambos sou pai: o mesmo cuidado que tenho por hum, tenho pelo outro. Abomino o genio daquelles pais, que todo o amor empregam em hum filho, e do outro fazem menos apreço. Flaminio he mais docil, Fernando mais elevado: mas eu com o o mais docil me mostro mais severo, e com o mais elevado, algumas vezes mais brando: faço-o ás vezes, porque a docilidade continuada póde degenerar em confianca, e a aspereza irritada póde converter-se em odio, e desprezo; e desta sorte, contrapondo aos seus respectivos naturaes o diferente modo com que os trato, espero vê-los igualmente obedientes, e elevá-los ao fim que pertendo.

Ottav.

Ottav. Viva mil annos o Senhor Roberto.

Rob. Viva dous mil o Senhor Mestre.

Ottav. V. m. podia ser Mestre de meio mundo.

Rob. E eu me contento que v. m. seja bom Mestre de meus filhos.

Ottav. Nisso porei todo o cuidado.

Rob. Tará o que deve.

Ottav. V. m. não terá de que se queixar de mim.

Rob. Nem v. m. de mim.

Ottav. Trabalharei, e farei todo o possivel.

Rob. E eu saberei premiar o seu trabalho, e compensar a sua diligencia.

Ottav. Bello, bello. O certo he, que he bem empregada toda a despeza que se faz para adiantamento dos filhos. Não digo que augmentarei o meu desvelo á medida do merecimento da paga, mas lhe protesto, que hei de empenhar-me para que seus filhos sejam perfeitamente sabios. *Vai-se.*

Rob. Percebo o Senhor Mestre; he mais esperto do que eu quizerá. Sou homem que paga, sou homem que gasta; mas que sabe como deve gastar. Ora já que temos tempo examinemos este novo criado, que hoje ajuntei para me servir. Grande desgraça! Todos os quinze dias me he preciso mudar de moço. E porque? Por causa da Senhora minha mulher. Paciencia! fiz a segunda parvoíce em me casar: já não tein remedio. Pareceo-me bem o dote de oitenta mil cruzados, mas bem caro me tem custado, pois os vou descontando nas afflicções, e penas, que com ella passo. O' lá, Pascoal.

Sahé Pascoal.

Pascoal. Illustrissimo.

Rob. Devagar com essa Illustrissima. Já te disse que não queria que me illustrasses tanto.

Pasc. Perdôe-me, Senhor: estou costumado a fallar assim, e me parece que de outra sorte salto á minha obrigação.

Rob. Terás servido em casa de Fidalgos, mas na minha, que he de hum Nego-

ciante, não quero ellas vaidades.

Pasc. Tenho servido pessoas nobres, e titulares, mas tambem servi gente ordinaria, e de loja aberta, e entre estes a hum tendeiro de carnes salgadas, e a outro que contratava em panno de linho.

Rob. E tambem a esses fallavas por Senhoria?

Pasc. Sempre; e particularmente nos dias de festa.

Rob. Bom. E elles bebiam a Senhoria sem se engasgarem com ella?

Pasc. O' lá. E especialmente o da loja de panno de linho, que depois que fez hum filho Doutor, lhe pareceo ter-se transformado em Fidalgo.

Rob. Se o pai se desvanecia tanto, que faria o filho?

Pasc. Quem? O Illustrissimo Senhor Doutor? Esse fazia rir sem vontade. Em casa se amassava panno de toda a farinha, e para o Senhor Doutor panno alvo, e todos os dias fresco. Para a familia se cozinhava dobrada com arroz, mas para o Senhor Doutor todos os dias a perdiz, o pombo, o bom capão. Quando elle fallava, o pai, a mãe, e os irmãos, ouviam com a boca aberta. Quando queriam authenticar qualquer cousa, diziam: assim o disse o Senhor Doutor, elle assim o disse, he o que basta. Eu sempre ouvi dizer que o Senhor Doutor era hum pedaço de asno, que não sabia nada, mas com tudo gastou bem o seu dinheiro, porque formando-se com Fidalgos, conseguiu fazer Fidalgos o pai, e a mãe, e se eu o servisse mais tempo, sabia da sua casa com hum redonda Senhoria.

Rob. Eu me govérno á antiga, e não me agrado deites vaidosos titulos; basta-me ter dinheiro: com este se compra de comer, e com estas vaidades se jejua. Vamos ao caso. Sabes tu comprar?

Pasc. Nas casas que servi, sempre fui comprador, e deste exercicio me agrado:

Rob. Não quizera que fosses tao affectado a esse officio. Sabe, que tenho os olhos

olhos abertos, e não será facil enganar-me.

Pasc. Perdôe-me: eu não entendo o que v. m. quer dizer.

Rob. Quero dizer, que sei todas as girias dos compradores. Compram fete arrateis de carne, dizem que são oito, e quando esta vem para a mesa, se ao amo lhe parece pouca, logo a resposta está na ponta da lingua: trazia hum ôso, que pezava tres arrateis, ou desfez-se no caldo. Tira-se hum vintem na gallinha, dez-reis na sellada, outro pouco no peixe, e em poucos dias se dobra o salario.

Pasc. Eu sou homem de bem, e pôde fiar-se de mim.

Rob. Pelas informações que me deo meu compadre Pandolfo, sei que es fiel, e verdadeiro; porém hoje em dia para parecer hum moço honrado, basta fazer furtar com subtiliza, e galantaria.

Pasc. Posso segurar-lhe que se eu quizesse furtar, o não saberia fazer.

Rob. O furtar he hum officio que a mesma natureza ensina, e quem se deixa levar dessa má inclinação, e faz habitô della, lhe custa o emendar-se. Fallaste já com minha mulher?

Pasc. Illustrissimo, sim.

Rob. A dar-lhe com a Illustrissima. Já te disse que a não queria.

Pasc. Pois eu á Senhora: lhe fallei assim, e ella não me reprehendeo.

Rob. Se a Senhora he louca: eu não o sou. Não sabes que as mulheres são mais cheias de vaidade, e soberba?

Pasc. Pois ensine-me que titulo lhe hei de dar.

Rob. Como as pessoas de hoje se não distinguem senão pelos titulos, o de Senhora he de fobejo. Mas vamos ao que importa. Ah! tens hum moeda de ouro, vai comprá o preciso: traze vaca, hum capão, sellada, fructa, e o mais que minha mulher te differ. Toucinho, panno, arroz, prezunto, e manteiga tenho em casa de hum anno para outro. Quero que a minha familia

coma com fartura, mas não que desperdice.

Pasc. V. m. falla como quem he; parece-me bem a economia. Diga: quer que traga para v. m. alguma perdiz para assar, ou algum pombo?

Rob. Na minha casa não se usam essas differenças; do mesmo que eu como comem todos. Na mesa o pai não deve comer melhor que os filhos, porque se os filhos vem que o pai se regala melhor do que elles, enchem-se de inveja, murmuram, amofinam-se, e procuram em outro tempo satisfazer a sua gula.

Pasc. V. m. he muito previsto no governo da sua casa. (A estes he que eu as prego de massô, e mona.) *á parte.*

Rob. Se tu fouberas bem as obrigações, e os encargos de hum pai de familias, tremerias só de imagina-lo. Ora anda, vai á praça comprar o que te disse, e faze como bom criado. *Vai-se.*

Pasc. Meu amo sabe muito, mas eu ainda sei mais do que elle. Quanto se enganam os annos que presumem conhecer todas as trapaças com que os criados os logram! Tenho hum particular, que certamente elle não adivinha: vou de meias com os tendeiros, repartimos igualmente as fizes, e quem nos ouve ralar nos julga inimigos. Cada hora se adelgaça mais a humana malicia, e para conhecer hum velhaco, he preciso ser velhaco e meio. *Vai-se.*

SCENA II.

Camera de Beatriz, na qual haverá hum mesa com preparos de escrever, e cadeiras, e estará Brazia engomando hua camisa.

Brazia. **V**amos concludindo estes engomados, antes que a Senhora Beatriz me faça algum Sermão. Como são camisas do seu querido Flaminio, desgraçada de mim se me descuidar. Se fossem do pobre enteado, não se lhe daria que me descuidasse, antes

antes procuraria occupar-me em outra cousa, só porque o não servisse a tempo. Elle he hum bom moço, mas o outro he o mais desenfaiado pedaço de alno que vi em minha vida. Tem presumpções de me namorar; e a mãe he tão tola que o vê, e se ri. Mas elle lá vem. O moço não perde instante de me perseguir, e me diz algumas cousas que me envergonham: eu o descomponho, mas elle tem tanta vergonha como hum cam.

Sahe Flaminio.

Flamin. Minha rica Brazia, que estás fazendo?

Brazia. Eu estou fazendo meia. *Engomando, sem olhar.*

Flamin. Fazendo meia com hum ferro de engomar na mão!

Brazia. Pois se vê o que eu faço, para que mo pergunta?

Flamin. Ora dize-me: para quem he essa camisa que estás engomando?

Brazia. He para vossa Senhoria. *Com ironia, sem olhar para elle.*

Flamin. Oh que perfeição! Que praguinhas tão bem feitas! Es a deusa dos engomados.

Brazia. Obrigada aos seus favores. *Com ironia, sem olhar para elle.*

Flamin. Es engraçada: tens hums olhos que me ferem o coração; mas encontro em ti hum defeito que me desagrada.

Brazia. Deveras? E qual he esse defeito que descontenta a vossa Senhoria?

Flamin. Es pouco affavel: tens hum modo mui fecco.

Brazia. Ai, não se desagrada, que eu o deitatei de molho. (He bem camello!) *á parte.*

Flamin. Ora não me digas essas cousas que me atormentam. Para que es tão esquivada com os meus affectos?

Brazia. Faço o que devo ao meu decóro. *Com deslém, sem olhar para elle.*

Flamin. O' minha querida Brazia, senão fazes mais que o que deves, mal poderás adquirir dote para casar.

Brazia. As mulhères pobres conservando-se honradas, è tendo habilidade, facilmente acham marido.

Flamin. Tens a fortuna de estar em hum casa, cheia de mocidade; mas tu não sabes aproveitar-te della.

Brazia. Senhor Flaminio, esse discurso não me agrada, e se mo tornaria repetir lhe chamarei tolo.

Flamin. Ai minha Brazia, que tu me roubaste o coração! *Chegando-se para ella.*

Brazia. Desvie-se; desvie-se, e tenha menos confianças comigo.

Flamin. Deixa-me ver esta camisa. *Pega-lhe na mão.*

Brazia. Tire lá os arenques, que sedem a fumo.

Flamin. Que? Eu fedo? Ora não me digas, essas injurias. *Faz o mesmo.*

Brazia. Que impertinencia!

Flamin. Olha, esta manga está rota. *Pegando-lhe na mão.*

Brazia. Deixe-me, ou lhe dou com este ferro na cara.

Flamin. E has de ser tão cruel com o teu Flaminiozinho, que te ama, que te adora, e que morre por ti? *Pega-lhe na mão, e ella o queima com o ferro.*

Brazia. Oh atrevido!

Flamin. Ai que me queimaste! Ai que dor! Ai! ai!

Sahe Beatriz.
Beatriz. Que gritos são estes? Que tens, minha vida? Que te succedeo?

Flamin. Esta cadella queimou-me os dedos com o ferro em braza. Olhe, olhe. Ai que dor!

Beatriz. Ah infame! Ah indigna! Para que queimaste o meu querido filho?

Flamin. Não o fariá de proposito. He preciso ter paciencia.

Beatriz. Quero saber porque te queimou.

Brazia. Já que o quer saber, eu o digo. Este Senhor seu filho he demasiadamente confiado.

Beatriz. He confiado? Pois que te fez?

Brazia. Sempre anda á roda de mim; pega-me nas mãos, e diz-me certas palavras, que tenho pejo de as referir.

Beatriz.

Sahe Fernando.

Fern. Muito bom proveito, Senhor irmão: muito me alegre que se divirta brincando com a criada, e a Senhora sua mãe consentindo.

Beatriz. Que te importa o que se faz? Que vens buscar ao meu quarto?

Fern. Vim saber se meu irmão queria ir ao passeio.

Beatriz. Meu filho não ha de sahir contigo: es muito escandaloso, e não quero que aprenda os teus vicios.

Fern. Aprenderei eu delle as suas virtudes: boa lição de Moral he estar dando a mão á criada.

Beatriz. Não tenho obrigação de te dar conta disso.

Fern. Pergunto-o para aprender.

Beatriz. Vai-te daqui.

Fern. Este quarto he de meu pai, tambem eu posso entrar nelle.

Beatriz. Este quarto he meu, e não quero que nelle entres.

Sahe Roberto.

Rob. Que motivo he este?

Beatriz. He o impertinente de vosso filho que não quer sahir da minha camera. Por mais cuidado que tenho em guardar esta boa rapariga, elle a persegue a toda a hora.

Rob. Como? Tão pouco respeito á casa, á tua mãe, e a mim! Não sabes que te tenho prohibido conversar com as criadas?

Fern. Ella bem sabe...

Rob. Calla-te, atrevido. E tu, Flaminio, que fazes dando a mão a Brazia?

Flamin. Senhor, queimei-me...

Beatriz. Coitadinho: cahio no chão; e deo com a mão sobre o ferro com que Brazia tinha acabado de engomar: queimou-se, e tem os dedos feridos.

Rob. E he preciso que Brazia o cure? Vós não o sabeis fazer?

Beatriz. Eu não tenho valor: só de o ver me estou desmaiando.

Rob. Está bem, já está curado, larga-lhe a mão.

Brazia. (Se estou muito tempo nesta ca-

sa

fa aprenderei boa doutrina.) *á parte.*

Quer mais alguma cousa?

Beatriz. Nada, vai-te embora.

Brazia. (Menos mal.) *á parte.*

Flamin. (Querida Brazia: quando serás mais compassiva?) *á p. para Brazia.*

Brazia. (Quando v. m. for menos afno, Senhor Flaminio.) *á p. para ella, q. se vai.*

Rob. Fernando, senão tiveres mais prudencia te castigarei.

Fern. Pois que mal lhe fiz eu? Grande desgraça he a minha.

Rob. Menos palavras. Ao pai não se responde.

Beatriz. Não vos digo eu, que he insupportavel?

Flamin. Creio que v. m. não tem de que se queixar de mim.

Rob. Aqui não has de entrar: este não he o teu quarto. *Para Flaminio.*

Beatriz. Vamos, vamos, basta de reprehensões. Coitadinho. Vede como tem perdida a cor do rosto. Logo que se lhe diz alguma palavra mais aspera, se põe em termos de se desmaiar.

Rob. Que menino tão delicado! Quereis hum bolinho, minha vida?

Beatriz. Já fei que lhe não quereis bem, que o não podeis ver: Aquelle (Apon-tando para Fernando) he o idolo do vosso affecto, o vosso querido filho da primeira mulher, e o fructo dos vossos primeiros amores.

Rob. Deixemos esses despropósitos. O meus mancebos, andai, ide vestir-vos para irdes a passeio com vosso Mestre.

Fern. Minha mãe não quer que Flaminio acompanhe comigo.

Beatriz. Não, Senhor, não quero, porque vósê só serve para lhe dar maos conselhos.

Fern. Assim he, que só v. m. lhos dá bem exemplares.

Beatriz. Ouvis? Vede como he temerario. *Para Roberto.*

Fern. A verdade he mal ouvida, gera odio, e sempre amarga.

Rob. Queres callar-te?

Fern. Estou rebentando por desabafar.

Rob. Se não te callares te castigarei como mereces. Vai-te daqui, atrevido.

Fern. Se minha mãe fosse viva, não seria eu tão desgraçado com v. m. *Vai-se.*

Rob. Vai tambem, que o Mestre está esperando.

Beatriz. Se eu não quero que vá com elle.

Rob. Metei-vos lá com a vossa costura, que a mim só pertence o governo dos meus filhos. Vamos despachando, meu Senhor. *Para Flaminio.*

Flamin. Eu não desejo outra cousa mais que obedecer a meu pai.

Rob. Sim, Senhor; sim, Senhor: bem o conhecemos, Senhor dissimulado.

Flamin. O que unicamente procuro, he fazer a v. m. a vontade.

Beatriz. Vede vós senão captiva com aquellas doces palavras?

Rob. São boas, mas querem-se obras, e não palavras.

Beatriz. Que obras? Que quereis que elle faça?

Rob. Estudar para honrar a casa.

Beatriz. No que pertence a estudat, estuda ainda mais do que he preciso.

Rob. Ainda mais do que he preciso! E o dizeis ouvindo-vos: elle! Que loucuras! *Para Flaminio.* Tu acabas de ouvir o que te diz tua mãe, que estudas demais? Eu, que sou teu pai, te digo, que senão estudares com mais efficacia, não comerás, e que senão obedeceres, saberei castigar-te. Agora vai ao passeio com o Mestre, obedece-lhe, e faz quanto elle té differi.

Flamin. (Facil será que lhe obedeça sendo hum Mestre feito de propósito para hum discipulo como eu.) *á p. Vai-se.*

Rob. Que loucura he a vossa? Na presenca de hum filho lhe dais louvor? He este o bom modo de os educar com respeito? Muito me admittó de vós: não tendes juizo.

Beatriz. Conheço que fiz mal; mas perdoai-me. Vós sois demasiadamente severo, nunca lhe dizeis huma boa palavra, e o tendes em huma continua sujeição.

Rob.

S C E N A III.

Quarto do Doutor Jeronymo com quatro ca-deiras: Rosaura vestida de pardo, mas com affectação, e Leonor.

Leonor. **M**Inha estimadissima irmã: muito me gloria a vossa companhia. Bem haja nosso pai, que vos tirou do recolhimento, em que estaveis, para viverdes comigo.

Rosaur. Querida irmã: sabe o Ceo quanto estimo assistir em boa paz com vosco: porém mais desejaría estar onde lograva as lições, e documentos daquella sábia mulher, nossa tia, que he o retrato da mais sincera bondade.

Leonor. Verdade he que a casa de nossa tia he hum seminário de virtudes, e bons costumes, mas tambem em casa de nosso pai podemos praticar virtudes, e sermos duas irmãs exemplares.

Rosaur. Ai, deixai-vos disso: aqui não posso desfructuar o saudável socego da alina, que postula no apertado convento de que sahi, que assim se póde chamar a casa da nossa virtuosa tia. Os cuidados domesticos, que terei aqui, me desviarão muito do preciso recolhimento.

Leonor. Antes os cuidados domesticos divertem muito o espirito para senão occupar em pensamentos vãos, e perigosos.

Rosaur. Aqui se pratica, se conversa, se vê, e se ouve. Nada, nada. Certamente que estou muito desgostosa: não me quero perturbar das minhas devoções.

Leonor. Dizei-me, querida irmã: em casa de nossa tia não entrava pessoa alguma a fallar-vos?

Rosaur. Sim, algumas vezes hia aquelle hoíem de bem, aquelle hoíem de perfeitos costumes, chamado O Octavio.

Leonor. O Octavio? O Mestre dos filhos de Roberto Lopes?

Rosaur. Sim, esse mesmo. Oh que hoíem de virtude! Que vida exemplar!

Leonor. E que hia lá fazer?

Rosaur. Hia ensinar-me como devia viver bem.

Leonor. E onde vos fallava elle?

Rosaur. No meu quarto.

Leonor. E nossa tia o consentia?

Rosaur. Nossa tia podia fiar-se nelle, e em mim. A nossa conversação era sempre boa: se alguma vez se levantavam os olhos, era por mera curiosidade, e não por immodestia.

Leonor. Pois eu criei-me nesta casa como sabeis; porém nem nossa mãe, que Deos haja, nem nosso pai, me deixaria só em huma camera com o mais exemplar homem do mundo.

Rosaur. Isso he porque vós tudo fazeis com malicia; mas em casa de nossa tia tudo se faz com bom fim.

Leonor. Assim será; mas dizei-me: Porque razão o pai vos tirou dessa tão boa casa, e vos conduziu para esta?

Rosaur. Certamente o não sei. Sou filha obediente, e a olhos fechados me submetto aos seus preceitos.

Leonor. Quereis que vos diga para que?

Rosaur. Sim, dizei-mo.

Leonor. Tenho ouvido dizer, não a elle, mas a diversas pessoas, que he para vós casar.

Rosaur. Que? Casar-me?

Leonor. Sim, casar-vos. Como sois a mais velha, cuida primeiro em vós, e depois cuidará em mim.

Rosaur. Ai de mim, que meu pai me quer arruinar! Eu cá! Eu cá! Eu em companhia de hum homem! Não, não, certamente: antes morrer mil vezes. Não me falleis em tal, que me cubro de hum suor frio, e ine estou desmaiando por instantes.

Leonor. Se o desejo de casar he doença, ha muito tempo que eu ando enferma.

Rosaur. Pois vós desejais casar?

Leonor. Oh! Se meu pai quizesse...

Rosaur. E vós casariéis assim a olhos fechados?

Leonor. Meu pai os abria para o meu acerto.

Rosaur. E se o marido não fosse do vosso

agrado?

Leonor. Seria obrigada a soffrê-lo.

Rosaur. Não digais tal, querida irmã: entre os casados he preciso que haja paz, amor, e amizade: o marido deve ser do agrado da mulher, assim como a mulher do marido; e quando não ha união, se vive em hum labyrintho de penas. O casar he muito feio.

Leonor. Antes eu o pondéro muito bonito.

Rosaur. Não digais tal.

Leonor. Então quereis persuadir-me a que seja toda a vida solteira? Deos me livre.

Rosaur. Não fallemos em cousas de casar, que não parecem bem estes discursos nas mulheres moças.

Leonor. Olhai: nas velhas ainda parecem peor.

Flaminio, e Octavio dentro.

Octav. Minhas Senhoras, daõ-nos licença?

Leonor. Ai triste de mim! Quem será?

Rosaur. Louvado seja Deos. He aquelle bom homem, o Senhor Octavio.

Leonor. Nosso pai não está em casa, mandemo-lo embora.

Rosaur. Quereis fazer essa desattenção a hum homem sabio, sizado, e de bons exemplos? Isso não.

Leonor. Com elle vem hum galante mancebo.

Rosaur. Será algú seu discreto discipulo.

Leonor. He hum filho de Roberto Lopes. Mandemo-los embora.

Rosaur. Com os homens de bem não se usam incivildades. Entrem, meus Senhores. *Salem.*

Octav. Paz, e saúde conceda o Ceo á Senhora D. Rosaura.

Rosaur. Paz, e saúde conceda o Ceo ao Senhor Octavio.

Flamin. Gentilissima Senhora: reverente aos pés de v. m. me proffro.

Ajoelha a Leonor.

Leonor. Agradeço-lhe a attenção: levante-se v. m.

Flamin. (Bella rapariga! Desta vez tenho noiva.) *á parte.*

Octav.

Octav. Senhora D. Rosaura, como se acha v. m. em casa de seu pai?

Rosaur. Desgostosa por me ver ausente da minha querida tia, e das minhas amadas primas.

Octav. He preciso obedecer ao pai, e conformar com a vontade do Ceo.

Rosaur. Quer-se sentar?

Octav. Sim: por obedecer-lhe me sentarei.

Rosaur. Esse Senhor he seu discipulo?

Octav. E he o mais sabio, e modesto que tenho: he huma innocente pomba.

Rosaur. Mande-o sentar, e diga-lhe que não esteja com sujeição.

Octav. Senhor Flaminio.

Flamin. Que me ordena o Senhor Mestre?

Octav. Sentai-vos.

Flamin. Aonde?

Octav. Procurai lugar.

Flamin. Aonde se senta v. m.?

Octav. Eu aqui. *Senta-se junto a Rosaura.*

Flamin. E eu aqui. *Senta-se junto a Leonor.*

Leonor. (Em boa estou metida!) *á p.*

Flamin. Nem eu podia eleger lugar mais agradavel. Ai! *Dá hum suspiro.*

Leonor. V. m. está anciado?

Flamin. Sintô-me arder. Ai que me abraço!

Leonor. Quer agua?

Flamin. Este fogo não se apaga com agua, mas sim com outro fogo.

Leonor. Não se queimará v. m. com elle. (Forte afno!) *á parte.*

Rosaur. Ora Senhor Octavio, de-nos alguma boa lição.

Octav. Com muito gosto. Eis-aqui hum

livro galante, e novamente dado á luz.

Lê. = Capitulo primeiro da necessidade do Matrimonio, para conservação do genero humano. =

Leonor. Boa lição para huma Beata.

Flamin. Para v. m. seria mais conveniente.

Leonor. Agradeço: não necessito.

Flamin. Dêdêns da formosura. Ai!

Suspira.

Leonor. Doe-lhe alguma cousa?

Flamin. O coração.

Leonor. Coitadinho. (He bem tolo.) *á p.*

Octav. Que lhe parece este bello Tratado? *Para Rosaura.*

Rosaur. A proposição não pôde ser mais util, e verdadeira.

Octav. Logo não terá dúvida a casar?

Rosaur. Profiga com a lição.

Octav. lê. O amor he a origem de todas as cousas.

Rosaur. O amor!

Octav. Sim, o amor obra com a sua virtude...

Flamin. Que engraçada palavra he esta do amor! Em a ouvindo me daõ auccias. Ai! Se v. m. me não acode, me abraço. *Para Leonor.*

Sahe o Doutor Jeronymo, e se suspende.

Leonor. Já lhe offereci agua.

Flamin. Ah tyranna! Não ha agua que apague a minha sede.

Doutor. Meus Senhores, sou criado de vossas mercês.

Octav. Sou criado do Senhor Doutor Jeronymo Coutinho.

Flamin. Criado de v. m.

Doutor. Que procuram em minha casa, meus Senhores?

Octav. Tendo a fortuna de conhecer a Senhora D. Rosaura em casa de sua tia, e sendo em nós costume o discorrer em algumas discretas reflexões de livros espirituaes, vim aqui, por não perder o costume de hum louvavel exercicio.

Doutor. E este Senhor tambem se exercita no mesmo?

Flamin. Certamente.

Octav. He meu discipulo.

Doutor. Pois meus Senhores, peço-lhe, que tenham á bondade de se irem exercitar a outra parte.

Octav. Senhor, isso he huma injúria que v. m. faz á minha reputação.

Flamin. Eu sou discipulo do Senhor Octavio.

Doutor. Já o sei.

Octav. Sou Mestre dos filhos do Senhor Roberto Lopes.

Doutor. Estimo muito.

Flamin. E eu sou filho delle.

Doutor.

Comedia, o Pai de Familias.

Doutor. Por muitos annos, e bons.

Flamin. Será para ter hum criado muito ás suas ordens.

Ottav. E eu seu captivo.

Doutor. O', vossas mercês me lisonjeam muito; mas o que digo ao Senhor Mestre he, que minhas filhas não precisam das suas lições, e ao filho do Senhor Roberto, que em minha casa não se entra sem minha licença.

Ottav. Se quer que me vá embora me irei.

Doutor. Grande favor me fará.

Flamin. Também eu devo ausentar-me?

Doutor. A mim parece-me que sim.

Ottav. V. m. tem duas filhas muito discretas.

Doutor. He effeito da bondade de v. m.

Flamin. São perfeitas, certamente. V. m. hé ditolo em possuir estas duas joias.

Doutor. V. m. me confunde com as suas cortezes expressões.

Flamin. Diga-me: v. m. intenta casa-las?

Doutor. E a v. m. que lhe importa?

Flamin. O' meu Senhor, não se escandalize. Pergunto-o, porque lhes desejo huma boa fortuna, correspondente aos seus distinctos merecimentos.

Doutor. Obrigado aos seus favores.

Ottav. Modesta filha he a Senhora D. Rosaura!

Flamin. Boa minha he a Senhora D. Leonor!

Ottav. Eu a considero admiravel.

Flamin. A mim me parece huma maravilha.

Doutor. Basta, Senhores, deixem-me já com tantos obsequios.

Ottav. Senhora D. Rosaura, lembre-se da lição. *à parte para ella.*

Rosaur. Não me esquece. *à p. para elle.*

Ottav. Assim o creio. As lições que tratam de cafamentos, facilmente se imprimem nos corações das mulheres. A Deos, meu Senhor. *Para o Doutor.*

Doutor. Estou á obediencia de v. m.

Ottav. Virei repetidas vezes aos seus pés.

Doutor. Far-me-ha o favor de não tornar cá.

Ottav. Obedecerei aos seus preceitos.

Doutor. Assim o espero da sua attençaõ.

Ottav. A Deos. *Vai-se.*

Doutor. Ida que faz o fumo, que vai, e não torna.

Flamin. Senhora D. Leonor, lembre-se daquelle capitulo. *à p. para ella.*

Leon. Pois não? *à p. para elle.*

Flamin. Bem creio que não se esquecerá, pois nestas cousas, homens, e mulheres, com pouco estudo vem a ser mestres. *à parte para ella.*

Doutor. E v. m. quando se ausenta?

Para Flaminio.

Flamin. Estou esperando as suas ordens.

Doutor. Já lhas dou com tres logos.

Flamin. Ah, como ha de ser logo, sentemo-nos, e conversemos sem cerimonia.

Doutor. Não, Senhor: bõrrê-lhe v. m. os tres logos, e ponha-lhe hum já.

Flamin. Obedeço a v. m.

Doutor. E olhe, que se cá tornar...

Flamin. O que, meu Senhor?

Doutor. Irá pela janella.

Flamin. Não he preciso que se incomode tanto. Sem cumprimento. *Vai-se.*

Doutor. Estou para servir a v. m.

Rosaur. Senhor, dê-me licença para lhe beijar a mão.

Doutor. Porque me queres beijar a mão?

Rosaur. Porque me quero retirar para o meu quarto.

Doutor. Tenho que fallar comtigo.

Rosaur. Como quizer: sou filha obediente.

Leonor. E eu, meu pai, posso-me retirar?

Doutor. Sim, vai-te.

Leonor. (V. m. estará talvez enfadado por causa daquelle visita: saiba que Rosaura teve a culpa: eu não queria que entrassem. Olhe, he huma Beata hypocrita; e sabe mais que o djabo.) *à p. para o Doutor, e vai-se.*

Doutor. Diga-me agora, Senhora fizuda, e escrupulosa: he esta a doutrina boa que aprendeo em casa de sua tia? No primeiro dia que veio para casa de seu pai, recebe visitas, e admite conversações!

Rosaur.

Rosaur. Conversação; mas sábia, e modesta.

Doutor. Sábia, e modesta, diz v. m. ! Eu não sou nenhum simples, que não saiba o viver do mundo. A modestia ensina ás mulheres que fujam de estar fós com os homens; mas quando esta conversação se procura, e agrada, não he modestia, he hypocresia.

Rosaur. Ah perseguida innocencia! Eu me sinto morrer. V. m. faz de mim hum juizõ temerario.

Doutor. Finalmente, em casa não quero visitas de pessoa alguma, e muito menos do Senhor Mestre do exercicio espiritual: não quero que torne aqui mais.

Rosaur. A hum homem de taõ ajustada vida faz v. m. húa injúria semelhante? E quem ha de vir instruir-me nas maximas de huma perfeita vida moral?

Doutor. Eu.

Rosaur. V. m.?

Doutor. Sim, a Moral que haveis de aprender he facil: obediencia ao pai, affecto á irmã, cuidado na casa, pouca confiança com as janellas, e não receber visitas sem minha licença.

Rosaur. Essas palavras só se devem dizer ás crianças, e ás criadas, e não ás mulheres prudentes da minha qualidade.

Doutor. *Enfadada.* Vejam lá á hypocritazinha como sabe responder. Com que v. m. he huma mulher prudente, e huma Senhora grave? Ora estimo isso muito; porém eu mando, e v. m. por força me ha de obedecer.

Rosaur. A lei quer que se obedeça aos pais, porém nas cousas boas, e não nas más.

Doutor. Pois eu mando-a a v. m. fazer cousas más?

Rosaur. Sim, porque v. m. me embarça.

o aproveitar-me de boas lições.

Doutor. Simples, louca, antes te embaraço alguma lição péssima.

Rosaur. Eu lições péssimas! O' Ceos ampara-me. Eu sou moça exemplar: eu tenho edificado com os meus exemplos todas as minhas vizinhas. Eu tomar lições más! Certamente não esperava que v. m. fizesse de mim taõ errado conceito; mas, seja Deos louvado, todos sabem quem eu sou, he pública a minha modestia; e a pezar dos juizõs temerarios de v. m., se conhece que tenho vivido exemplarmente, e que (devo dizê-lo por honra da verdade) sou huma sábia recolhida, e prudentissima mulher. Senhor, a bondade do Ceo o acompanhe sempre.

Beija-lhe a mão, e vai-se.

Doutor. Muito bem, muito bem: minha filha está revestida verdadeiramente de hum inteiro caracter de hypocresia: he soberba, vaidosa, e picante, ao mesmo tempo que se jacta de modesta, humilde, e obediente. Aprendeo lindas cousas com a Senhora tia. Entendi que acertava mandando-a educar em sua casa, e foi hum despropósito. Leonor, que se criou conmigo, não he abeatada, mas he obediente, docil, e resignada com seu pai. Já conheço que a melhor criação dos filhos he a que recebem de hum pai prudente, e sizado. Manda hum pobre pai criar huma filha em casa de huma Beata, e quando espera trazer para casa huma santa, traz hum dragão embrulhado em hum vestido escuro. Ora já que eu fui tolo, não o sejam os mais pais de familias: criem as filhas em casa, dem-lhe bons exemplos com as proprias acções, que não as verão Beatas fingidas, mas sim filhas obedientes, modestas, e virtuosas. *Vai-se.*

ACTO II.

SCENA PRIMEIRA.

Quarto de Beatriz com portas. Octavio, e Flaminio sem espadim.

Flamin. Senhor Mestre, agora ficamos frescos.

Octav. Callai-vos, não vos ouça alguém.

Flamin. Eu não queria entrar naquella maldita casa de jogo, e v. m. á força me fez entrar.

Octav. Callai-vos por piedade. Eu levei-vos ao jogo para divertir-vos, e vós ainda vos enfadais comigo?

Flamin. Bello divertimento! Perdi os dous quartinhos que minha mãe me deu, e mais...

Octav. Paciencia, filho, paciencia: também eu perdi dezaféis tostões, que me ficaram do ordenado do mez.

Flamin. Sim, mas eu perdi o espadim de prata.

Octav. E eu o relógio de que vossa mãe me tinha feito presente.

Flamin. O peor he perder também duas moedas de resto.

Octav. E eu huma.

Flamin. Será preciso paga-las.

Octav. Já, e logo, antes que o crédor as venha pedir a vosso pai.

Flamin. Pobre de mim! Se meu pai o sabe, desanca-me o corpo.

Octav. E a mim me põe no meio da rua com as honras de velhaco.

Flamin. Que devo fazer?

Octav. Pagar as tres moedas; duas por vós, e huma por mim.

Flamin. Como? senão tenho real?

Octav. Callai-vos, que ahí vem vossa mãe. Vós sois o seu querido filho, e ella vos dará as tres moedas.

Flamin. O Senhor Mestre quer também que eu pague a sua?

Octav. Pois não?

Flamin. Eu tenho vergonha de lhas pedir.

Octav. Olhai: mostrai-vos triste, e me-

lancolico, e deixai o mais por minha conta.

Flamin. Assim o farei. (Bello Mestre.) á p.

Octav. (Perfeito discipulo!) á parte.
Se e Beatriz.

Beatriz. Senhor Mestre, não quero que se demore tanto com meu filho fóra de casa: quando o não tenho na minha companhia, em continuos sobresaltos me affijo.

Octav. V. m. falla como huma Senhora sábia: emendar-nos-hemos.

Flamin. Melhor fora (triste de mim!) que eu estivesse na presença da minha rica mãezinha. *Muito triste.*

Octav. Certamente que fora muito melhor. Pobre menino!

Beatriz. Desgraçada de mim! Que tens, meu filho? Succedeo-te algum infortunio?

Flamin. Ai! Nada. *Suspirando.*

Beatriz. Nada, e suspiras? Não: tu tens cousa que te dá pena.

Flamin. Nada. Ai! *Suspira.*

Beatriz. Senhor Mestre, por piedade diga-me o que succedeo a meu filho.

Octav. Coitadinho, está envergonhado.

Beatriz. Porque mo occulta?

Flamin. Minha mãe, não se affija, nem se enfade.

Beatriz. Não, meu filho, não me enfado. Dize-me o que te succedeo: não o occultes a tua querida mãe, que tanto te ama.

Flamin. Não posso: não tenho alento para lhe dizer a minha desgraça.

Beatriz. Não me mortifiques.

Octav. Eu o direi, Senhora.

Flamin. Não, não lho diga, que se ha de affigir a minha amada mãe.

Beatriz. Calla-te: eu quero saber o que tens.

Octav.

Octav. Senhora, apenas sahi a passeio com o filho de v. m., e com seu enteado, que he muy tratante, encontrou este huns poucos de vagabundos, seus amigos, e focios em todas as castas de vícios, e seguindo aquella turba de vadios, me desapareceu em hum instante de diante dos olhos. Eu, por zelo, e obrigação de bom Mestre, o segui para o reprehender. Mandeí a Flaminio que me esperasse em huma casa que alli ficava perto, sem me lembrar (oh casos não previstos, nem esperados!) que era huma casa de jogo. O coitadinho vio jogar, e esperança do ganho o tentou... Em fim, perdeu; e agora chora sem consolação.

Flamin. Aide mim! Quero-me ir lançar em hum poço.

Beatriz. Não, filho: vein cá, espera. Perdeste pouco estás desesperado? Se perdeste, paciencia. Foi a meia moeda que te dei?

Flamin. Sim, Senhora.

Octav. Também perdeu o espadim.

Flamin. Ai! Quero-me enforcar.

Beatriz. Calla-te meu menino. Também perdeste o espadim?

Flamin. Quero deitar-me de huma janela abaixo.

Beatriz. Calla-te, calla-te, não te ouça teu pai. Eu te comprarei outro.

Octav. Também perdeu sobre palavra.

Beatriz. Quanto?

Octav. Quatro moedas de ouro.

Beatriz. Perdeste sobre palavra quatro moedas?

Flamin. Que? Quatro? para Octavio.

Octav. Sim, quatro: não vos lembrais? Quatro, quatro.

Flamin. He verdade. (O Senhor Mestre quer huma para si.) á parte.

Beatriz. Como ha de ser isto? Eu não tenho dinheiro para as pagar já.

Flamin. Se meu pai o sabe, certamente me mata. Pobre de mim! Quero fugir desta terra, quero ir para a Índia. V. m. não me verá mais, e eu morrei de desgraças.

Beatriz. Ah! Calla-te, que me desmaio de susto. Teu pai não ha de saber que jogaste.

Octav. Para que o não saiba he preciso dar o dinheiro.

Beatriz. Mas eu (mofina de mim!) estou sem real. Aquelle insolente de teu irmão teve a culpa deste successo.

Desavergonhado. Elle mo pagará.

Octav. Certamente que Fernando tem a culpa de tudo.

Flamin. Minha mãe, não me desampare: pelo amor que me tem lho rógó.

Beatriz. Senhor Octavio: busca estas quatro moedas?

Octav. Eu não as tenho, nem a quem as peça. O remedió que v. m. tem, he empenhar alguma joia.

Flamin. Triste mãe! E por minha causa ha de empenhar a sua joia? Não o consentirei; não. Quero antes morrer: quero fugir: quero-me enforcar: quero-me ir deitar em hu poço: quero...

Beatriz. Escuta, meu filho. Estás doudo? Quer-me matar? Senhor Mestre: esses jogadores do diabo não esperarão alguns dias pelo dinheiro?

Octav. Qual esperar? He huma casta de canalha que não espera. Se lhas não vai hoje o dinheiro, o vem logo dizer ao Senhor Roberto, e teremos bulhas em casa.

Flamin. Desgraçado de mim! Meu pai me quebrará os ossos com hum pau: adôcerei, morrerei, e...

Octav. Oh! Não digais isso, que me partis o coração. He preciso já já dar remedió a tudo. Senhora D. Beatriz, que espera? Quer que succeda alguma desgraça em casa? Quer ficar sem o seu amado filho? Infeliz discipulo!

Beatriz. Senhor Mestre, vá depressa empenhar este anel de diamantes.

Octav. Sim, sim, depressa: dê-mo cá.

Flamin. Minha mãe, dê-mo a mim, que eu o empenharei.

Beatriz. Não quero que vás fazer alguma rapaziada.

Flamin. Eu queria-o empenhar em: in-

co moedas.

Beatriz. (E que queres fazer da moeda de mais?) *á parte para Flaminio.*

Flamin. Depois lho direi.

Beatriz. Quer q' sabê-lo já.

Flamin. Não quero que ouça o Senhor Mestre. *Tudo á parte.*

Beatriz. Senhor Mestre, retire-se.

Octav. Dê cá o anel.

Beatriz. Logo fallaremos.

Octav. (Ai que me logra Flaminio!) *á p.* Lembrai-vos, que havemos repartir a moeda de mais. *á p. para Flaminio.*

Flamin. Sim.

Octav. Tres mil e duzentos para mim, e dezaseis tostões para vós: jogaremos, e ganharemos. *Tudo á parte. Vai-se.*

Beatriz. Ora dize: para que he a outra moeda? Tu ris-te? Ah magano! Alguma criançaia queres tu fazer.

Flamin. Quero comprar hum leque.

Beatriz. Hum leque! Para que?

Flamin. Para presentear huma rapariga muito bonita.

Beatriz. Muito bonita! Ah velhaquete! E que qualidade de pessoa he?

Flamin. Bem propria para mim. Eu quero casar com ella.

Beatriz. Mas quem he?

Flamin. He a Senhora D. Leonor; filha do Doutor Jeronymo Coutinho.

Beatriz. E tu a conheces?

Flamin. Sim, Senhora: he tão bonita!

Beatriz. Já lhe fallaste?

Flamin. Sim, Senhora. Tem bons olhos.

Beatriz. Onde lhe fallaste?

Flamin. Em sua casa.

Beatriz. Pois entras em sua casa?

Flamin. Sim, Senhora: ella sentou-se junto a mim.

Beatriz. Bello. Isso está muito adiantado. Com quem foste?

Flamin. Com o Senhor Mestre.

Beatriz. Bom. O Senhor Mestre leva os discipulos a casa das moças! Elle me ouvirá.

Flamin. Não se enfade com elle. Coitado: he muito bom. Se elle me não ensinar, não saberia eu tanta cousa.

Se v. m. me quer bem, não lhe diga nada.

Beatriz. Está feito: pelo amor que te tenho me callarei; mas não quero que vás visitar raparigas.

Flamin. Agrada-me tanto a Senhora D. Leonor, que não posso viver sem ella.

Beatriz. Coitadinho. Estás namorado?

Flamin. Namoradoissimo.

Beatriz. Poder do mundo! Tão dépressa te namoraste?

Flamin. Créa-me, que não posso comer, nem beber, nem dormir.

Beatriz. Se continuares nessa vida adoecerás.

Flamin. Isso sei eu: adoecerei, e morreréi.

Beatriz. Se tu adoeces, eu desespero.

Flamin. Se v. m. me quizesse bem, bu-scaria remedio ao meu mal.

Beatriz. Como?

Flamin. Casando-me com ella.

Beatriz. Eu não teria dúvida; mas teu pai não ha de querer.

Flamin. Querendo y. m., tambem elle dirá que sim.

Beatriz. Será difficil. Quererá casar primeiro a teu irmão, que he mais velho.

Flamin. Se tal succeder, bem sei o que hei de fazer.

Beatriz. Que has de fazer?

Flamin. Hei de fugir, fazer-me Soldado; e v. m. nuncá mais me verá.

Beatriz. Calla-te, calla-te, que me feres a alma. E terás coração para deixares á tua rica mãe?

Flamin. E v. m. tem coração para ver pe-par o seu pobre filho?

Beatriz. Tudo farei a teu respeito.

Flamin. Ah! vêm meu pai, falle-lhe já no meu negocio; e lembre-se, que se hoje; ou á manhã não caso com D. Leonor, com huma corda me enforcarei. *Vai-se.*

Beatriz. Espera, ouve. Coitada de mim! Em que confusão me sinto! Quero extremosamente a este filho, e o grande amor que lhe tenho me incita a que não repare nos prejuizos que se fe-guem

guem a meu marido, á minha casa, e a mim propria.

Sahe Roberto.

Rob. Bons dias, filha, bons dias.

Beatriz. Que tendes? Parece-me que vindes afflicto.

Rob. Venho cansado de lidar nos meus negocios.

Beatriz. Quereis sentar-vos?

Rob. Sim. O' lá. Não ha quem chegue huma cadeira?

Beatriz. Ai meu querido marido, eu a chego. *Chega-a.*

Rob. O Ceo vos dê o pago. (Hoje está de bom genio.) *á p.* Onde estão os rapazes?

Beatriz. Flaminio está estudando, e Fernando sabe Deos por onde andar.

Rob. Não vieram para casa juntos?

Beatriz. Deixou o Mestre, e o irmão, e foi maganear com outros vadios como elle.

Rob. Elle me ouvirá quando vier para casa.

Beatriz. Em quanto o não puzeres fóra de casa, não haverá socego.

Rob. Que faz elle?

Beatriz. Perde-me o respeito; maltrata o irmão, zomba do Mestre, é namora a todás as criadas. Finalmente, não se pode soffrer.

Rob. Eu nunca vi que elle fizesse tantos disturbios.

Beatriz. Já se sabe: não se pode fallar no seu primeiro filho. *Gritando.*

Rob. Dizei-me: poderei huma vez fallar comvosco sem que griteis?

Beatriz. He verdade, eu sempre grito, sou muito má para vós.

Rob. Ora conversemos sobre o que a ambos nos importa muito.

Beatriz. Dizei.

Rob. Differam-me que o Doutor Jeronymo Coutinho intenta casar huma das suas filhas.

Beatriz. Será D. Leonor; que a outra he Beata, e não quer casar.

Rob. Hum meu amigo me fallou neste casamento para hum de meus filhos,

e este contrato será bem conveniente para a nossa casa.

Beatriz. Sem dúvida.

Rob. Dizem-me, que D. Leonor he siza-da, e modesta. Sei que tendes amizade com ella; e demais, vós-outras as mulheies sabeis todos os enredos, e negocios das casas alheias; dizei-me se acetterá bem meu filho.

Beatriz. Sei que D. Leonor he prudente, civil, e ornada de bons costumes; e quando tivesse algum defeito, com a minha doutrina a faria perfeita.

Rob. Duvido.

Beatriz. Porque?

Rob. Porque são poucas as noras que querem ser reprehendidas pelas sogras. *Beatriz.* Por força me obedecerá.

Rob. Sim, depois de três dias a nora, e a sogra são peores que o cam com gato.

Beatriz. Mas dizei-me: qual dos dous filhos quereis casar primeiro?

Rob. Fernando.

Beatriz. Bello, bello. Casar o filho mau, e não cuidar no que he bom!

Rob. Se Fernando tivesse defeitos incorrigiveis o não casaria; pois sei muito bem que a nõcidade distrahida em vicios, muitas vezes em casando se faz peor: os filhos que não tem mais defeitos que os que são proprios dos poucos annos, em casando cuidam no seu credito, na honra da sua familia, amam as suas esposas; e servem de des-capção, e consolação a seus pais.

Beatriz. Porque causa não casais vós primeiro o filho segundo?

Rob. Não devo obiar com o mais velho essa injustiça. O privilegio da idade (privilegio, que por natureza conduz mais cedo ao sepulchro) concede nas familias auctoridade de preferencia aos filhos. No que nasceo primeiro, primeiro se deve cuidar.

Beatriz. Dissô me rio eu: podeis casar ao mesmo tempo ambos, ou quatro; se os tivesseis.

Rob. Sim, Senhora: mas para que? Para que se faça huma successiva prepara-

ção de mendigos? Muitos matrimônios em huma casa a arruinam. Para se conservar basta que hum só case.

Beatriz. E se o mais velho não quizer casar?

Rob. O pai não pôde obriga-lo. Eu sigo a maxima de que o pai pôde mandar em tudo aos filhos, excepto na eleição do estado.

Beatriz. Logo se o filho se namora, e casa, o pai não deve reprehendê-lo.

Rob. Admito-me do que dizeis. O filho não deve procurar esposa sem que o pai o saiba.

Beatriz. Não acabais de dizer, que na eleição do estado se deve contentar ao filho?

Rob. Assim o disse; mas se me não entendeis, eu me explico. O pai não deve constrianger o filho a aceitar qualquer estado; mas o filho não o deve eleger sem approvação do pai.

Beatriz. Quero-vos fallar claro: Te vos importa dar estado a Fernando, tambem me pertence da-lo a Flaminio: ambos podemos ficar satisfeitos.

Rob. Ambos podemos ficar satisfeitos! Que modo de fallar he esse? O cuidado da mulher, não deve ser differente do cuidado do marido: Ambos são meus filhos, e me importa a sua accommodação, e vós não vos deveis embarçar nestas cousas.

Beatriz. Flaminio he meu filho.

Rob. Mas a mim me pertence o cuidado do seu adiantamento.

Beatriz. Vós não cuidais senão do primeiro. E sabeis porque? Porque a primeira mulher era todo o objecto do vosso amor, assim como eu o sou do vosso odio.

Rob. Eu vos estimo, e amo; mas para vos dizer a verdade, se tivessis aquelle bom genio de que se ennobrecia a minha primeira mulher, vos quereria ainda muito mais.

Beatriz. Costumada conversação: sempre ha de vir á balha a primeira mulher.

Rob. Ella não me batia o pé na casa: não

me dizia: *Quero, e tenho dito*, como vós me dizeis muitas vezes: *Isto me pertence: quero isto, não quero isto*. Conservavam-se-me os criados muitos annos em casa; e comvosco lhez custa a acabarem o primeiro mez. Em quanto eu viver me lembrarei da minha defunta esposa.

Beatriz. Sabeis o que vos digo?

Rob. O que? Dizei.

Beatriz. Que tanto me importa que me queirais mal, como bem; e que senão cuidais em dar estado a meu filho, que eu lho darei; e tenho dito. *Levanta-se enfadada.*

Rob. E tenho dito! *Esse e tenho dito* me ha de fazer perder a paciencia.

Beatriz. Quero casar meu filho.

Rob. Sim: mas como?

Beatriz. Com o meu dote; que posso fazer delle o que me parecer.

Rob. Sim, mas depois de eu fechar os olhos, e não em quanto eu for vivo. Em sim, eu vos participei os meus intentos por mera attenção: se vos agrada, muito que bem; e senão, tambem me não importa. Vou fallar com meu filho, ouvirei o que me diz: se me differ que sim, ainda hoje peço D. Leonor a seu pai, e concluo logo este casamento.

Beatriz. E perde Flaminio a esperanza de casar?

Rob. Por agora não deve casar.

Beatriz. E eu digo que ha de casar.

Rob. E eu digo que não.

Beatriz. Não dissestes ha pouco, que se devia deixar aos filhos a liberdade de elegerem estado? Porque dizeis agora o contrario?

Rob. Forte agudeza tem as mulheres quando se trata dos seus interesses! He verdade que estas duas maximas são entre si oppostas; porém reparaí, e attendei o que se tira dellas. Ditofos aquelles filhos que podem livremente acertar no seu estado; porém mais ditofas aquellas familias que se não arruinam pela eleição do estado dos filhos.

lhos. Quem tem liberdade para obrar, e sabe proceder com prudencia, satisfaz com resignação aquella liberdade que lhe he concedida.

Beatriz. Meu filho não elege: eu sou a que lhe escolho esposa.

Rob. V. m. está enganada comigo.

Beatriz. Mais o está v. m. comigo.

Rob. Seu filho não tem ainda juizo para regeer huma casa.

Beatriz. Tanto tivera o seu de v. m.: mas tal pai, tal filho.

Rob. Devagar com esses ditos, minha Senhora.

Beatriz. Se me enfadar, ainda os direi peores.

Rob. Que dirá v. m.?

Beatriz. Que v. m. he mui aspero para sua mulher.

Rob. É v. m. muito meiga para seu marido.

Beatriz. Que v. m. he hum louco com seu filho.

Rob. E v. m. com o seu muito prudente.

Beatriz. V. m. faz zombaria de mim?

Rob. Perdõe-me, que ambos nos enganamos.

Beatriz. V. m. verá dentro em poucos dias Flaminio casado.

Rob. Primeiro verá v. m. Fernando.

Beatriz. Não verei por certo, e tenha o assim entendido. *Enfadada.*

Rob. Falle v. m. mais devagar.

Beatriz. Quero gritar: quero desabafar a minha paixão.

Rob. Está feito: veremos quem vence.

Partindo.

Beatriz. Desgraçada he a mulher moça que casa com hum velho viuvo: cuida que esse lhe morre em poucos dias, e elle a enterra primeiro.

Rob. Que he o que v. m. diz?

Beatriz. Está dito; não lhe importe.

Rob. V. m. permite que eu lhe faça duas breves perguntas?

Beatriz. Faça v. m. quantas quizer.

Rob. V. m. lembra-se de meu compadre Octavio Passoni?

Beatriz. Então que teve?

Rob. Lembra-se da sua segunda mulher? *Beatriz.* Bellamente.

Rob. Pois todo o empenho della era matar o pobre velho com mortificações; mas por fim elle abriu os olhos da razão, mandou-a para casa dos seus parentes, ficou vivendo em paz com seu filho, e se livrou de hum dragoão affanhado.

Beatriz. E que me quer v. m. dizer nisso?

Rob. Tire-lhe v. m. a consequencia, e faça o que lhe parecer, que eu farei o mesmo. Estou para servir a v. m. *Vai-se.*

Beatriz. Obrigada aos seus favores. Deo-me tão bom almoço, que escuso de jantar hoje. Em fim, diga meu marido o que quizer: dissimularei com elle a minha ira; e emtanto procurarei casar o meu amado Flaminio. Se he verdade que Leonor o ama, o preferirá a Fernando. Quero examinar tudo: irei hoje fallar ao Doutor Jeronymo Coutinho; levarei comigo o meu filho, e se ajustará o casamento. Nós as mulheres em se nos metendo huma cousa na cabeça, nem o diabo della nos tira. *Vai-se.*

Sahe Brazia fugindo de Flaminio.

Brazia. Deixe-me, impertinente.

Flamin. Espera, ouve-me duas palavras.

Brazia. Se quer que o ouça, esteja quieto com as mãos.

Flamin. Eu não te toco.

Brazia. Se não tiver juizo, o direi a seu pai.

Flamin. He possível que amando-te eu tanto, me tenhas tanto odio, que me não podes ver?

Brazia. Não posso vê-lo, porque v. m. he muito atrevido.

Flamin. Querida Brazia, perdõa-me se alguma vez sou confiado, pois a se-lo me incita o muito amor que te tenho.

Brazia. Ah balas! Não o creio.

Flamin. Ouve. Desde o primeiro dia que entraste nesta casa, principiei a amar-te. Cada hora se augmenta o meu amor, de sorte que já não posso resistir-lhe; estou namorado da tua for-

mosura, e não tenho dúvida em casar contigo.

Brazia. Casar comigo!

Flamin. Certamente.

Brazia. Se eu tivesse a certeza, que ao terceiro dia do noivado o via estirado no meio da casa com quatro tocheiras em roda, casaria com v. m.

Flamin. Porque, tyranna?

Brazia. Porque estou certa que depois de tres dias v. m. se arrependerá.

Flamin. Antes toda a minha vida viviria contente com a minha querida Brazia. Ah cadella, que me roubaste o coração!

Brazia. Como quer que o creia, se v. m. namorá a quantas mulheres vê?

Flamin. Isso he falso. Ha mais de tres mezes que por teu respeito não namoro mulher alguma.

Brazia. Mas eu sei que esta manhã falou com huma, que lhe não defagrada. Eu o ouvi a sua mãe, que o dizia ao Senhor Mestre.

Flamin. He verdade: he huma Senhora com quem me quereim casar; mas eu não quero, porque estou namorado dos teus olhos.

Brazia. (Se foubra que fallava verdade, quasi, quasi me resolveria a tentar a minha fortuna.) *á parte.*

Flamin. Então queres casar, ou queres ver-me morrer?

Brazia. Que diria de mim sua mãe?

Flamin. Nada. Quando se trata de dar-me gosto approva tudo.

Brazia. E seu pai?

Flamin. Meu pai diga o que quizer. Como minha mãe promete de me sustentar com o seu dote, poremos casa á parté, e seremos noivos.

Brazia. Se eu podesse esperar que isto assim succedesse...

Flamin. Sim, minha formosa, não duvides: tudo será como desejas: e em signal do meu amor toma este amoroso abraço.

Brazia. Devagar, devagar: ainda he demasiadamente cedo.

Flamin. Quando te poderei abraçar?

Brazia. Depois de nos recebermos.

Flamin. Se quizeres, neste mesmo instante casarei contigo.

Brazia. Aonde está o anel que os esposos costumam dar por-prenda do seu amor?

Flamin. Aqui o tenho prompto para ti. Olha. *Mostra-lho.*

Brazia. Este anel he de sua mãe.

Flamin. Minha mãe deo-mo para o pôr no dedo da minhã esposa.

Brazia. De qual esposa?

Flamin. Da que for mais do meu agrado.

Brazia. Se souber que sou eu não quererá.

Flamin. Ella quer o que eu quero. Eu quero. Dá cá a mão para ver em que dedo te serve o anel.

Brazia. E depois...

Flamin. Não-cuides em mais nada.

Brazia. (Quando nada sempre ficarei com anel de brilhantes.) *á p.*

Flamin. Queres, ou não queres?

Brazia. Aqui tem a minha mão; mas não ma aperte muito como costuma. *Sahe Octavio.*

Octav. Que fazeis?

Flamin. Calle-se.

Brazia. (Coitada de mim! Estou perdida!) *á parte.*

Flamin. Calle-se. Estou persuadindo á Brazia que hei de casar com ella, para lhe facar alguma cousa da soldada. *á p. para Octavio.*

Octav. Porém o anel... as moedas... isto não está bom. *á p. para Flaminio.*

Brazia. Senhor Octavio, compadeça-se de mim: eu não queria, nem quero; porém elle he que me obriga.

Octav. Não, filha, de mim não tens que recear: sou homem que me compadeço muito da fragilidade humana. Coitados. Elle está namorado de ti; e tu namoradissima delle. Nada me admira: tenho visto seiscentos casamentos destes: bacatella, bacatella.

Brazia. Que lhe parece, Senhor Mestre, poder-se-há celebrar este noivado? *Octav.*

Acto segundo.

Octav. Pois não, filha? Isso não tem dúvida.

Flamin. E depois de o Senhor Mestre o dizer, está dito.

Brazia. Mas depois haverá mil desgostos, e discórdias.

Octav. Fia-te de mim, e não duvides de nada: porém se queres que eu me interresse por teu respeito, has de fazer-me huma mercê, não para mim, mas para remediar huma pobre donzella, que está em perigo de se perder.

Brazia. Diga, que se eu puder q servirei de boa vontade.

Octav. Esse par de cordões de ouro, que trazes, podem servir de dote a esta pobre moça: tu ainda tens outros; e assim fica satisfeito o meu empenho, e eu obrigadissimo ao teu primor.

Brazia. Custaram-me muito a ganhar estes cordões.

Flamin. Não importa, dá-lhos, que eu te comprarei outros inelhores.

Brazia. (Já entendo, os cordões vão perdidos; mas se elles me segurarem a minha fortuna, terei peças mais preciosas.) *á parte.* Senhor Mestre, eu lhe dou os cordões, mas olhe que me ha de casar com o Senhor Flaminio. *Tirando os cordões.*

Octav. Casarás, casarás.

Flamin. Fia-te em mim.

Brazia. Ah! os têm. *Dá-lhos.*

Flamin. Agora conheço que me queres bem.

Brazia. Se me enganar, o Ceo o castigará.

Flamin. Lembre-se, que hum cordão he para mim. *á p. para Octavio.*

Octav. Sim, sim. *á p. para Flaminio.* (Estes serão ambos para mim.) *á p.*

Brazia. Dê cá o anel.

Flamin. Senhor Mestre, dou-lho? (Dizei que não.) *á p. para Octavio.*

Octav. Sim, sim, dá-lho: coitadinha. Não lho deis...

Flamin. Aqui o tens, minha vida: mas ah! vem meu pai, logo to darei.

Brazia. Desgraçada de mim! Dê cá de-

pressa o anel.

Flamin. Depois do porei no dedo.

Brazia. Pois dê-me os meus cordões.

Octav. Estás louca?

Brazia. Ou o anel, ou os cordões: vamos já, e logo.

Flamin. Ah! vem meu pai, vai-te.

Brazia. (Pobre de mim! Fiz hum bello negocio: fiquei sem anel, sem cordões, e ficarei sem noivo.) *á p. Vai-se.*

Flamin. Não quero que meu pai me veja; escondo-me naquelle quarto, e se elle entrar, fecho-me no armario, que lá está. Não sei que he isto: meu pai me infunde temor. *Entra no quarto.*

Octav. Quando o filho foge da presença do pai, he mau signal. *Sahe Roberto.*

Rob. Senhor Mestre, aonde foi v. m. esta manhã com meus filhos?

Octav. Fernando não sei onde foi.

Rob. E ainda não vejo para casa?

Octav. Não, Senhor.

Rob. Desgraçado de mim! Succeder-lhe-hia alguma cousa?

Octav. Não se afflija por hum mau filho.

Rob. He meu filho, he meu sangue, e o amo; e quando o não amasse, sempre devia interessar-me por elle, porque o bom conceito que o mundo fórma dos filhos honra aos pais, e acredita ás familias.

Octav. Apenas sahimos de casa encontrou hum rancho de maganões, e pelos seguir me deixou, e a Flaminio.

Rob. V. m. devia detê-lo, ou segui-lo.

Octav. Ando molesto das pernas, e não posso correr.

Rob. Eu o castigarei. Diga-me: aonde levou v. m. Flaminio?

Octav. Levei-o a ouvir humas Conclusões de Moral.

Rob. V. m. não esteve em casa do Doutor Jeronymo Coutinho?

Octav. Nem ainda sei onde elle mora.

Rob. Differam-me, que v. m. entrou para casa delle com Flaminio.

Octav. Ah! más linguas! Nunca seu filho se apartou do meu lado.

Comedia, o Pai de Familias.

Rob. Olhe não me engane.

Ottav. Eu engana-lo! Oh Geos, que te-
stimunho!

Rob. Assim mo disseram; mas não será
verdade.

Sahe Fernando.

Fern. Meu pai.

Rob. Criado; meu Senhor. Por onde
tem andado até agora? Divertio-se
por lá?

Fern. Estive no escriptorio do Senhor
Ambrosio Ribeiro ajustando com elle
a conta daquellas sedas que vieram de
Hespanha.

Ottav. Não lhe dê credito, que mente.

á p. para Roberto.

Rob. Desculpas, desculpas. Talvez que
estivesse com os teus camaradas, e
Deos sabe aonde.

Fern. Tome: aqui tem seiscentos mil
réis, que elle me deo de resto, por
ajuste das nossas contas. *Dá-lhe o di-
nheiro.*

Rob. Que diz agora? *á p. para Ottavio.*

Ottav. Nada. (Melhor me fora ter ido
com elle, que sempre untaria as mãos
com a fiza daquelles seiscentos mil
réis.) *á parte.*

Rob. Examina-te bem todas as parcellas
da receita, e despeza?

Fern. Exactissimamente. Mais de duas
horas as estive revendo com grande
applicação, e ficaram certas.

Ottav. Vê, Senhor Roberto, como vai
fazendo o fructo das minhas lições?

O bom Mestre faz o bom discipulo.

Rob. Mas v. m. diz, que Fernando não
aprende nada.

Ottav. Isto vai; á força de porfiar ha de
saber alguma cousa.

Fern. Mais tenho aprendido pela minha
curiosidade, que pelas suas lições.

Ottav. Ingratissimo homem! O Ceo vos
ha de castigar.

Fern. Sim, Senhor, bem o entendo.

Rob. Basta. Dize-me: porque deixaste o
Mestre, e o irmão, sem lhes dizer on-
de hias?

Fern. Como sem lhes dizer onde hia?

Apenas o Senhor Ambrosio me cha-
mou, pedi licença ao Senhor Mestre,
e fui

Ottav. Eu não vos ouvi.

Fern. E quando o ditó Senhor me fallou
em ajustarmos as contas, voltei para
o dizer ao Senhor Ottavio, e já o não
vi, nem a meu irmão.

Ottav. Assim he, que só agora vos torno
a ver.

Rob. Toma este dinheiro, vai guarda-lo
naquelle quarto, e fecha a porta.

Fern. Obedeço. *Pega na bolça, e entra
no quarto em que entrou Flaminio.*

Ottav. Não fie delle a bolça, que pode-
rá dizima-la.

Rob. Se elle a trouxe, porque não hei
de fia-la delle?

Ottav. (Agora se se encontra com Flami-
nio temos historias.) *á parte.*

Rob. Vê? Sempre v. m. presume mal de
Fernando, sempre anda fazendo enre-
dos. Varias vezes tenho ouvido dizer
a v. m. que se não devem fazer juizes
temerarios: que quando o procedi-
mento do nosso proximo he duvidoso,
nos devemos inclinar a melhor parte;
que devemos fallar bem de todos; que
he imprudencia fazer inimizades entre
os pais, e os filhos; porém v. m. en-
fina estas maximas, e não as segue, e
faz peor que todos.

Ottav. Se v. m. se enfada comigo, não
fallarei mais.

Sahe Pascoal.

Pasc. Se v. m. quer que eu ponha a mesa
o jantar está prompto.

Rob. Pergunta-o á Senhora.

Pasc. A' Illustrissima Senhora? Eu lhe
vou perguntar.

Rob. Ainda tu por amor dessa Illustrissi-
ma has de ir para a rua.

Pasc. Fallo como devo, e se Vossas Il-
lustrissimas não querem que os traten
por Illustrissimas, não fallarei mais por
Illustrissimas a Vossas Illustrissimas.
Vai-se.

Rob. Ou he bem tolo; ou bem malicio-
so este criado.

Ottav.

Acto segundo.

Ottav. Cuidado que não dê mau exemplo
a seus filhos: ao depois não me torne
v. m. a mim a culpa.

Rob. Faça a sua obrigação, e não se em-
barace com os mais.

*Sahe Fernando do mesmo quarto, e
fecha a porta.*

Ottav. (Fernando fecha a porta, e Flami-
nio fica fegado dentro? Isto vai
mao.) *á parte.*

Fern. O dinheiro fica sobre o bofete:
aqui tem a chave do quarto. *Dá-lha.*

Rob. Tanto te demoraste, que . . .

Ottav. Apostarei que tem duas; ou tres
moedas na algibeira. *á p. para Rob.*

Rob. (Logo contarei o dinheiro.) *á p.*
Vãos, Fernando, para o escriptorio,
que antes de jantar quero rever aquel-
la conta do linho que veio de Hollan-
da. Hoje se vence a letra que acceitei,
e se vierem buscar o dinheiro não que-
ro que esperem.

Fern. Vãos, Senhor.

Ottav. Senhor Roberto: já passa de meio
dia. Não se janta hoje?

Rob. Tenha paciencia: quando eu jan-
tar, jantará v. m. tambem.

Ottav. Eu não posso aturar esta vida.

Rob. Senão pôde, procure outra melhor.
Vai-se.

Ottav. Irei comer na cozinha. Não tenho
neste mundo melhor cousa, que bons
dentes para mastigar, e bom estomago
para digerir.

Flaminio á porta do quarto.

Flamin. Senhor Mestre.

Ottav. Que fazeis neste quarto?

Flamin. Está ali alguém?

Ottav. Não.

Flamin. Calle-se. *Sahe.*

Ottav. Fizestes alguma travessura?

Flamin. Calle-se, que a fortuna não des-
ampara a ninguém. Aqui está a bolça.

Ottav. Furtastes-a?

Flamin. Sim, Senhor.

Ottav. Bello. Tendes forte espertera!

Flamin. Se eu tenho tao bom Mestre.

Ottav. Fernando não vos vio?

Flamin. Quando elle entrou fechei-me

no armario, e depois que se foi arre-
cadei a bolça.

Ottav. E como-abristes a porta?

Flamin. Com esta chave, que ha muito
tempo mandei fazer. *Mostra-lha.*

Ottav. Ah magano! E não ma tinheis
mostrado.

Flamin. Não, porque do que eu furto
sempre v. m. quer metade.

Ottav. Mas agora me dareis desse di-
nheiro.

Flamin. Agora não tenho outro remedio.

Ottav. São seiscentos mil réis: trezentos
para mim, e trezentos para vós.

Flamin. Eu vou esconder a bolça, e á
noite repartiremos.

Ottav. Nada. Dai cá a bolça; não me fio
de vós.

Flamin. Nem eu de v. m.

Ottav. Se me não dais a minha parte, lo-
go o vou dizer a vosso pai.

Flamin. Então como havemos reparti-lo
senão ha tempo?

Ottav. Aqui não está ninguém: vafai
metade neste chapéo.

Flamin. Sem contar?

Ottav. Sim, pouco mais, ou menos: ain-
da que eu fique prejudicado não im-
porta.

Flamin. Está feito. (Sempre eu ficarei
com melhor quináo.) *á parte.* Ah!
tem já a sua parte. *Kasa-lhe no chapéo
menos de metade.*

Ottav. (A criança quer ficar com duas
partes, e eu com hua. He bem esper-
ta!) *á parte.* Olhai: o chapéo tem
mais do que a bolça; troqueinos.

Flamin. Para que?

Ottav. Andai, que assim he preciso.

Flamin. (Sempre me logrou.) *á parte.*
Ahi tem. *Dá-lhe a bolça, e pega no cha-
péo.*

Ottav. Eu venho depressa, não vos apar-
teis daqui. Nestas cousas he preciso
juízo. *Vai-se.*

Flamin. No chapéo não está bem o di-
nheiro; he melhor guarda-lo pelas al-
gibeiras. *Comença a meter o dinheiro nas
algibeiras.*

Comedia, o Pai de Familias.

Sahe Pascoal.

Pasc. Viva, Senhor Flaminio: temos dinheiro? (Este furtou-o; e eu terei tambem a minha parte.) *á parte.*
Me alegre muito...

Flamin. Calla-te, não digas nada a meu pai.

Pasc. Que não lhe diga nada? Perdóeme. V. m. bem sabe que sou criado fiel; e estas cousas não se devem encobrir aos amos.

Flamin. Tomia hum dobrão, e calla-te.

Pasc. Oh! V. m. não me conhece: não me callo ainda que desse dez. (Dinheiro já nós temos.) *á parte.*

Flamin. (Estou perdido, certamente.) *á p.* Toma, ahí tens esse par de moedas, e calla-te. *Dá-lhas.*

Pasc. Visto v. m. tapar-me a boca desta sorte, não fallarei cem annos que eu viva; antes se v. m. precisa de mim para algum segredo, mande-me, e verá a vontade com que o sirvo. Olhe: quando os filhos andam unidos com os criados, raras vezes os pais vem a saber as suas velliacarias. *Vai-se.*

Flamin. Vamos depressa guardando o resto; antes que venha outro irmão dinheiro. *Guarda o dinheiro.*

Sahe Octavio.

Octav. Ahí tendes a bolça.

Flamin. A bolça? Para que? Ella está cheia.

Octav. Sabeis de que? De cinza; e huns fellos de chumbo para pezar. Pónde-a sobre a mesa em que estava; póde ser que vosso pai sem a examinar a guarde em alguma gaveta; e que se não descubra taõ cedo este logro; e quando o descubra porá a culpa a outrein.

Flamin. Diz bem, eu a vou guardar.

Entra no quarto.

Octav. Bem conheço que este entredo póde durar pouco, mas por isso mesmo estarei acautelado a responder que não sei de nada; que não sou homem que me embarace com furtos; em fim, saberei tirar a braza com a mão alheia.

Sahe Flaminio, e fecha á porta.

Flamin. Parece que ninguem tocou na bolça.

Octav. Pois não foi boa a invenção?

Flamin. Sim, v. m. he homem de grande juizo.

Octav. Agora vamos ver se nos daõ de jantar.

Flamin. E depois iremos gastar alegres este dinheiro.

Octav. Visitaremos D. Leonor, e D. Rosaura.

Flamin. Já se sabe. D. Leonor para mim.

Octav. E D. Rosaura cá para o Mestre. Mas se se fouben?

Flamin. Minlia má accomodará tudo. *Vão-se.*

S C E N A II.

Sala com mesa posta: Pascoal, Roberto, e Fernando.

Rob. **T**Raze o jantar para a mesa.

Pasc. Sim, Senhor. *Vai-se.*

Rob. Setecentos mil réis restamos a dever do linho, daremos os seiscentos que trouxeite, com cem que aqui tenho na algibeira.

Sahe Octavio.

Octav. Aqui venho estalando com fome.

Rob. Está em jejum?

Octav. Certamente.

Rob. Se eu o não visse beber mais de seis chicaras de chocolate, e comer algumas doze fatias torradas, lhe daria credito.

Octav. Isto foi humá parva quantitas, Mandevir o jantar depressa.

Pascoal tira as sopas para a mesa, e se torna a ir.

Rob. E minha mulher aonde está?

Octav. Já vem. Emtanto podemos principiar a comer. *Senta-se.*

Rob. Estará revendo-se no seu amado filho.

Octav. A sopa está-se esfriando.

Rob. Espereimos pela Senhora.

Octav. Eptão a comeremos fria.

Fern. (Este mofoño não setve senão para

Acto segundo.

ra comer.) á parte.

Octav. Ahí chega a Senhora, vamo-nos sentando.

Sahe Beatriz, e Flaminio.

Flamin. Meu querido paizinho, permitta-me que lhe beije a mão.

Rob. Deõs te faça santo.

Beatriz. Vamos depressa a este jantar, que vou para fóra.

Rob. Poderei saber aonde?

Beatriz. Visitar minha comadre. *Muito enfadada.*

Rob. (Ainda lhe dura a má lua.) *á p.*

Octav. A sopa tem boa cara, melhor fallará. *Enche o prato muito.*

Rob. Olhe que ainda ha outras cousas que comer.

Octav. Tenho barriga para tudo.

Fern. Eu vou tirando.

Rob. Espera, tem cortezia: não se mete a mão no prato, primeiro que os mais velhos.

Fern. O Senhor Mestre fez o mesmo.

Rob. Elle póde-o fazer, e tu não. (Oh como he verdade que não aproveita a lição sem o exemplo!) *á p.* Senhora D. Beatriz, este prato fazia Fernando para vós.

Beatriz. Toma. *Pega no prato, e dá-o a Flaminio.*

Rob. He para vós.

Beatriz. E eu o dou a meu filho.

Rob. Muito bem, será para Fernando.

Tira-o a Flaminio, e dá-o a Fernando.

Beatriz. Bom. Primeiro a elle, e depois a mim!

Rob. A vós o dei primeiro.

Beatriz. E se eu o queria para meu filho, para que ha de ser para Fernando?

Rob. Porque Fernando he mais velho.

Beatriz. Oh! oh! Tambem no comer ha de haver preferencia?

Rob. Principiamos com historias? Já vos disse muitas vezes, que á mesa não queria bulhas.

Beatriz. Toma. *Dá sopas a Flaminio.*

Octav. Bella sopa! Com licença, vepha mais. *Enche outra vez o prato.*

Rob. Coma a toda, ficarei eu sem ella.

Octav. Cada hum cuide de si, que eu não perco tempo.

Rob. Faz bem, que lhe póde faltar.

Octav. Não he por isso; he porque se esfria a sopa.

Rob. Não comeis? *a Beatriz.*

Beatriz. Eu comerei se quizer.

Sahe Pascoal com hum capão.

Pasc. Aqui vem o capão. *Vai-se.*

Octav. Que? Capão? Venha. *Pega-lhe com ambas as mãos, e tira as azas para si.*

Rob. (Não fei como o não tirou todo. Forte bruto!) *á p.* Senhor Mestre, gosta das azas?

Octav. Sim, muito, muito: do capão sempre as azas.

Rob. Tambem eu gosto dellas. *Vai trinchando.*

Octav. Tem bom gosto, são deliciosas.

Rob. Quê lhe façam muito bom proveito.

Octav. Obrigadissimo.

Rob. Nós comeremos o resto.

Octav. O, espere, que ainda quero humá perna.

Rob. Coma primeiro as azas.

Octav. Sim, sempre as azas.

Rob. Tomai esta perna. *a Beatriz.*

Beatriz. Ponde para ahí. *Com mau modo.*

Fern. Se me dá licença tirarei este bocado de peito. *a Roberto.*

Rob. Sim, caímo-o.

Beatriz. Toma. O Senhor meu marido não faz caso de ti. *Tira outra perna, e a dá a Flaminio.*

Flamin. Eu não quero perna: se me não dá o peito, não comerei nada.

Beatriz. Fernando, dá cá este bocado de peito que tiraste.

Fern. Se he para v. m. aqui está; mas para meu irmão...

Beatriz. Elle não quer comer senão o peito.

Fern. Senão quer comer não coma.

Beatriz. Atrevido! Veja, Senhor Mestre, que bellas respostas me dá o Senhor meu enteado.

Octav. Quando como não me importa nada.

D ii *Beatriz.*

Beatriz. Calla-te; petulante, que tu mo pagarás.

Fern. Eu não offendi a v. m.

Beatriz. Sim me offendeste, insolente.

Rob. Eu não ouvi palavra que vos aggravasse.

Beatriz. Defendei o vosso menino, que sois tão bom como elle.. *Gritando.*

Rob. Quantas vezes vos tenho dito, que á mesa não se grita? Se quereis gritar, levantai-vos, e ide-vos.

Beatriz. Sim, meu Senhor, ir-me-hei embora.

Rob. Boa jornada.

Beatriz. Vãos Flaminio.

Rob. Vós podeis ir, mas elle não.

Beatriz. Vamos, meu filho: eu te mandarei comprar hum capão inteiro, e comerás delle o que quizeres.

Rob. Hoje não ha mais capão: podeis ir se quizerdes. *a Beatriz.*

Beatriz. Flaminio, vem comigo.

Flamin. Vamos, minha mãe.

Rob. Se te ergues, te quebro a cabeça.

Beatriz. Que? Quebrar-lhe a cabeça? Quebrar-lhe a cabeça? Coitado de vós se lhe tocais.

Rob. Minha Senhora, lembre-se da mulher de Octavio Panfoni.

Beatriz. E v. m. cuida em ensinar melhor seu filho, que he hum velhaco: mas elle mo pagará. *Vai-se.*

Flamin. Senhor, eu não tenho culpa.

Rob. Sim, Senhora mosca atordoada, a seu tempo fallaremos.

Salte Pascoal.

Pasc. Senhor meu amo, está alli o Senhor Tiburcio que lhe quer fallar.

Rob. Dize-lhe que entre. He amigo sem cerimonia.

Pasc. Entre, meu Senhor. *Vai á porta.*

Salte Tiburcio.

Tiburc. Senhor Roberto Lopes, sinto dar-lhe este incômodo: se entendesse que estava á mesa não entrava.

Rob. Nada me embarça. Chegue assento.

Tiburc. Tenho alguma pressa. Senão pôjemos agora fallar, em outra occasião procurarei a v. m.

Rob. Não quero multiplicar-lhe o incômodo. Quanto, lhe devo?

Tiburc. Aqui está a conta. São setecentos mil réis, salvo erro.

Rob. Não tenho dúvida, que isso he. Fernando, vai buscar os seiscentos mil réis: aqui tens a chave do quarto.

Dá-lhe a chave.

Fern. Eu vou.

Tiburc. Sinto dar-lhe tanto trabalho.

Fern. (A fallar a verdade a hora não he muito propria.) *á p. Vai-se.*

Flamin. Pobre de mim; que vai buscar o saquinho! *á p. para Octavio.*

Octav. Tende valor, não desmaiéis.

á p. para Flaminio.

Rob. Sente-se, Senhor Tiburcio.

Tiburc. Obedeço. *Senta-se fóra da mesa.*

Rob. Se nos quer fazer favor, chegue para cá.

Tiburc. Agradeço: haverá meia hora que jantei.

Rob. Dá-lhe de beber. *Para Pascoal.*

Tiburc. Não bebo senão quando como.

Octav. Pois beberei eu, que estou comendo. Venha esse copo. *Dá-lhe Pascoal o copo, e bebe.*

Rob. Nem ao menos faz huma saúde?

Octav. Já se não usa.

Salte Fernando.

Flamin. Tomara ver-me daqui cem legoas. *Para Octavio.*

Octav. Não tens mais medo. *Para Flaminio.*

Fern. Aqui tem o saquinho.

Rob. Parece que está muito leve.

Fern. Também me pateco o mesmo.

Rob. Aqui o contarei. *Vasa o sacco na mesa, que trará chumbo, e cinza.* Que he isto? Cinza, e chumbo! São estes os seiscentos mil réis, Fernando?

Fern. Estou confuso! Eu certamente os trouxe em ouro; este he o sacco em que vinham.

Rob. Pois como he isto? Dize-me, temerario: Que fizeste ao dinheiro? Que intentavas com este engano?

Fern. Eu, Senhor, lhe seguro que estou innocente.

Rob. Estás innocente, velhaco? Tu

mesmo

mesmo, o trouxeste: tu mesmo com a tua mão o guardaste naquelle quarto, e fechaste a porta: lá não entrou pessoa alguma: a porta não tem outra chave: logo quem pôde ter fennado tu o infame que me fez este furto?

Tiburc. Bom filho tem v. m.

Fern. Triste de mim! Em que misero estado me vejo!

Rob. Ah traidor!

Octav. V. m. não quer senão fiar-se delle.

Flamin. Se v. m. se fiasse de mim, não succederia isto.

Fern. Todos sois contra mim; todos vós conjurais para perder-me.

Rob. Calla-te, temerario, indigno, infame: só tu pôdias commetter huma semelhante vileza.

Fern. Pelo Ceo lhe juro...

Rob. Calla-te, vil, não jures, não provoques o Ceo, que poderá castigar-te.

Senhor Tiburcio, vamos para o meu escriptorio, que lá lhe darei o seu dinheiro. E tu, infame ladrão, vai-te desta casa, nem tenhas o atrevimento de tornar a apparecer na minha presença, se não quizeres que com as minhas proprias mãos te tire a vida.

Fern. Ah infeliz filho! Senhor, por piedade.

Rob. Vai-te daqui filho indigno, e desgraçado. Vamos, Senhor Tiburcio.

Vai-se.

Tiburc. Pobre pai! Tenho compaixão.

Fern. Senhor Tiburcio...

Tiburc. Ande, que he hum indigno filho de hum pai tão honrado. *Vai-se.*

Flamin. Que tal, Senhor Mestre?

Rindo muito.

Octav. Vai bem o negocio. *Rindo.*

Fern. E vós a rir! Esta he a compaixão que tendes do fraternal damno? Este he o amor que tendes ao vosso discipulo?

Sabe o Ceo se vós sois os ladrões, e que concorreis para que eu o pareça; mas o Ceo he justo; e se eu com o seu amparo chegar a verificar a minha innocencia, em ti, ingrato irmão, em vós, tyranno Mestre, vin-

garei á custa do proprio sangue a minha injúria. *Vai-se.*

Octav. Que vos parece? Elle culpa-me.

Flamin. Calle-se, que hoje temos dinheiro para laurearmos a nosso gosto.

Octav. Se vamos hoje ao jogo desbanquemos a todos.

Flamin. Vou contar este successo a minha mãe, que para ella he huma grande felicidade.

Octav. Mas não lhe conteis que furtastes o dinheiro?

Flamin. Assim era eu asho. Eu logo venho para irmos ao passeio. Viva o bom Mestre, e o bom discipulo. *Vai-se.*

Octav. Já que não trazem mais nada de comer, irei acabar de jantar á cozinha. *Vai-se.*

SCENA III.

Gabinete. D. Leonor, e D. Beatriz.

Leonor. **S**enhora D. Beatriz, estimo muito a sua amavel vista.

Quer que vá chamar minha irmã?

Beatriz. Não. Quero que estejamos sós, pois temos que fallar particularmente.

Leonor. Sente-se, minha Senhora. *Sentam-se.*

Beatriz. Menina, fallai-me com liberdade, como se eu fora vossa mãe. Estais de animo de casar?

Leonor. Como meu pai se agrada de me dar esse estado, eu não o recusarei.

Beatriz. Se vosso pai consentisse que casasseis com meu filho, feria do vosso gosto?

Leonor. Seu filho parece-me sujeito muito attencioso, e de estimaveis predicados.

Beatriz. Certamente que Flaminio he hum Anjo.

Leonor. Espere, Senhora: em quem me falla v. m.?

Beatriz. Não vos disse que em meu filho?

Leonor. Perdôe-me, que não me lembrava que o Senhor Fernando era seu enteado.

Beatriz.

Beatriz. Logo preferis esse magagaço a meu filho?

Leonor. Não, Senhora. (Olhem o bom acerto que me offerceia.) *á parte.*

Beatriz. Pobre menina! Em poder de hum vadio; e jogador, e que ainda tem outros vícios que não posso dizer.

Leonor. E com tudo, me parecia mais fábulo, e modesto, que seu filho.

Beatriz. He hum afneirão. Dizei-me: já lhe fallastes?

Leonor. Ainda não; mas tenho-o visto infinitas vezes.

Beatriz. E a Flaminio não lhe fallastes ainda?

Leonor. Esta manhã, por acaso, lhe fallei nesta casa.

Beatriz. E não observastes ser elle hum rapaz bem digno de vos merecer? A doçura das palavras, e a subtiliza dos conceitos podem abrandar a huma pedra: Não he assim, minha filha?

Leonor. Certamente. (Ainda não vi maior pedaço de afno.) *á parte.*

Beatriz. Pois, menina, não vim aqui sómente por cumprimento: desejo dar estado áquelle amavel filho, e quizeira empregar em vós tão preciosa joia: quizeira que fôsseis possuidora daquelle thesouro.

Leonor. Muito agradecida á mercê que me faz.

Beatriz. Deixemos ceremonias inuteis: haveis de ser a minha querida filha.

Leonor. Mas meu pai não sei se quererá.

Beatriz. Vosso pai não vos ha de querer cortar esta boa fortuna: Meu filho não tarda aqui hum instante: quero que lhe falleis.

Leonor. O, perdôe-me: se elle vem, logo me retiro.

Beatriz. Porque?

Leonor. Meu pai não quer que eu falle com pessoa alguma: sempre lhe obedeci, e não quero agora desgostá-lo.

Flaminio á porta.

Flamin. Mãizinha, posso entrar?

Beatriz. Não, meu filho, que não está cá o Senhor Jeronymo.

Flamin. E a Senhora D. Leonor está em casa?

Beatriz. Essa Senhora aqui está.

Flamin. Então deixe-me entrar, que o negocio he com ella, e não com o pai.

Beatriz. Ella não quer que entres.

Flamin. Ah tyranna! Esse he o premio de estar aqui ha nieia hora a suspirar pelos raios da sua formosura?

Beatriz. Olhai como vos ana: deixai-o entrar hum instante.

Leonor. Pois não? Entre, meu Senhor. *Sahe Flaminio, e Leonor se retira.*

Leonor. Com sua licença. *Vai-se.*

Beatriz. Bella cortezia! Que tê parece o respeito com que me trata? Olha o amor que te tem. Parece-te, que merece ser minha nora? E queres casar com esta incivil? Deixa-te desta empreza: não te faltarão moças mais bellas, e mais attenciosas do que esta, que he huma tola.

Flamin. A fallar a verdade, eu não tenho grande empenho por esta, ou por aquella: sendo mulher, para mim tudo he hum. O que quero he casar; feja com quem for.

Sahe D. Rosaura.

Rosaur. Quem está aqui?

Beatriz. Senhora D. Rosaura, muito me alegre de vos ver.

Rosaur. Guarde Deos a Senhora D. Beatriz. Este he seu filho?

Beatriz. Sim, Senhora.

Rosaur. Deos o faça bom.

Flamin. Sou criado da Senhora D. Rosaura.

Rosaur. Muito-obrigada ao seu favor. Mas não estava aqui quem recêbesse a distincta visita da Senhora D. Beatriz?

Beatriz. Esteve comigo vossa irmã: queria chamar-vos, mas não permitti que vos desse esse incômodo.

Rosaur. Deos lhe pague esse bem. Estava applicada a ler hum capitolo contra as murmurações, e sentiria deixa-lo. Oh que detestavel vicio he a maledicencia! He o vicio mais familiar que ha entre-nós as mulheres.

Beatriz.

Beatriz. Ditosa de quem he como vós instruida, e illustrada de virtudes.

Rosaur. Certamente que o murmurar he vicio que aborreço mais que o demonio.

Beatriz. Vós sois huma Senhora muito perfeita; mas vossa irmã em nada se parece convosco.

Rosaur. A fallar a verdade, minha irmã he hum pouco desenvolta.

Beatriz. Deixou-me aqui com a maior incivilidade do mundo.

Rosaur. Está mal criada. Oh! minha tia! Essa sim, que sabe criar raparigas.

Beatriz. E pretende casar sendo tão descortez? Achará hum villaço, e não hũ homem de bem.

Rosaur. Perdôe a minha sincera curiosidade: Acafo tem-se fallado em casamento para minha irmã, e o Senhor Flaminio?

Beatriz. Não quero occultar-vos cousa alguma: Meu filho tem-lhe alguma inclinação; e se ella me tivesse tratado com mais civilidade, talvez, talvez, que se concluisse alguma cousa.

Rosaur. O' minha Senhora, aconselho-lhe que não faça hum tal despropósito.

Beatriz. Pelo que, minha querida filha? Fallai-me com liberdade.

Rosaur. Ainda que ella he minha irmã, devo por consciencia desenganar a v.m.

Beatriz. Dizei, dizei.

Rosaur. Ella não he má rapariga, mas he soberba: não tem má inclinação, mas não tem prestimo para governar huma casa: he modesta, mas ás vezes...

Basta, não quero murmurar.

Beatriz. Agrada-lhe namorar: não he verdade?

Rosaur. Oh! Não se deve dizer mal do proximo, e muito menos de huma irmã.

Beatriz. Comigo podeis fallar com liberdade. Flaminio, retira-te hum pouco.

Rosaur. Perdôe Senhor Flaminio.

Flamin. Estou prompto para cumprir os preceitos de tão gentil Dama.

Flaminio se retira a hum lado.

Rosaur. (Que discreto, e attencioso rapaz!) *á parte.*

Beatriz. Ora dizei-me: vossa irmã anda de amores?

Rosaur. Coitadinha, merece desculpa: não tem má; o pai não está sempre em casa; as criadas não cuidam nella. Oh liberdade, liberdade, como es nociva!

Beatriz. Ha alguma cousa digna de nota?

Rosaur. Não, com o favor de Deos; porém quando as moças se não regulam com prudencia, não acham maridos com facilidade.

Beatriz. Pelo que ouço, vossa irmã re-benta por casar.

Rosaur. Coitadinha. Parece-me que primeiro ha de ser velha.

Beatriz. Vosso pai que he rico, e não tem filhos, ha de querer fazer casa em huma filha.

Rosaur. Assim o pede a prudencia.

Beatriz. E como ha de ter genro, senão casar vossa irmã?

Rosaur. Aqui estou eu.

Beatriz. Pois vós estais determinada a casar?

Rosaur. Muito me mortifico com essa lembrança, mas por obedecer a meu pai, não tenho outro remedio.

Beatriz. Muito o estimo.

Rosaur. Ai, não me envergoitê.

Beatriz. Ouvi dizer que não querieis sair de casa de vossa tia.

Rosaur. Certamente que me apartei della com as lagrimas nos olhos.

Beatriz. Para que vos obrigou vosso pai a deixares huma tão feliz companhia?

Rosaur. Para me embarçar com estes enredos de casamentos.

Beatriz. E porque não casa vossa irmã?

Rosaur. Ai, minha Senhora, todos me querem a mim: mais de vinte pessoas me tem procurado, e a minha irmã ninguem a procura.

Beatriz. Certamente que he incivil: apenas vio entrar meu filho logo fugio.

Rosaur. Logo fugio! Coitadinho. Fez-lhe essa defatença? Eu não teria tal ani-

Comedia, o Pai de Familias.

animo. Fugir de hum menino taó si-
zudo! O Ceo me livre.

Beatriz. Pois, Senhora, já que estais dif-
fícil a casar, eu vos offereço para
espoço a meu filho.

Rosaur. Como meu pai me quer mortifi-
car com o estado do Matrimónio, an-
tes casarei com vosso filho, que com
algum dos vinte pretendentes.

Beatriz. Será preciso fallar com vosso
pai.

Rosaur. Meu pai certamente dirá que
sim; e bom será que primeiro ajuste-
mos entre nós este casamento, que
tanto me consome.

Beatriz. Se o fazeis com violencia...

Rosaur. Ai, não, minha Senhora: como
meu pai quer eu estou prompta.

Beatriz. Bom. Esperai hum pouco, que
eu já vos fallo. *Vai para Flaminio.*

Rosaur. Consentir eu que case primeiro
minha irmã seria boa afneira: minha
tia me disse que não cahisse eu nesse
logro.

Beatriz. Flaminio:

Flamin. Senhora.

Beatriz. Dize-me: terás dúvida em casar
com D. Rosaura?

Flamin. Com quem? Com a hypocrita?
Com a Beata fingida?

Beatriz. Sim, he muito discreta, sábia,
honestá, e virtuosa.

Flamin. Eu por mim casarei.

Beatriz. Queres que lhe falle nisso?

Flamin. Sim, falle-lhe: já lhe disse, que
como seja mulher he o que basta.

Beatriz. Tem dez mil cruzados de dote.

Flamin. Bom. Quero casar com ella.

Beatriz. E me parece que te quer a mor-
rer.

Flamin. Falle-lhe já depressa.

Beatriz. Não he ambiciosa.

Flamin. Melhor.

Beatriz. Não tem vaidades na cabeça.

Flamin. Vamos já a isso.

Beatriz. Não he feia, e arde por ti.

Flamin. A ella, minha mãe, antes que se
esfrie.

Beatriz vem para Rosaura.

Beatriz. Senhora D. Rosaura, se quereis,
meu filho deseja casar com vosco.

Flamin. He verdade, minha Senhora,
estalo por casar.

Rosaur. Certamente?

Flamin. Ah, que v. m. he taó boa!

Beatriz. Que dizeis, menina, quereis
este espoço?

Rosaur. Ai, paciencia: sim, Senhora, ca-
sarei, já que meu pai assim o quer.

Beatriz. Pois bem: agora he preciso pro-
metter hum ao outro, com palavras,
para que se não possam desfobrigar.
Flaminio, tu has de prometter com
juramento casar com a Senhora D.
Rosaura.

Flamin. Prometto, e juro casar com ella.

Beatriz. Vós fazei o mesmo.

Rosaur. Isso não: eu não juro.

Beatriz. Porque?

Rosaur. Porque nunca jurei, nem quero
jurar. Deos me livre.

Beatriz. Entáo como quereis que Flami-
nio fique certo na vossa palavra?

Rosaur. Póde-se fazer outra coisa.

Beatriz. O que?

Rosaur. Casarmos já.

Flamin. Sim, diz bem. Casemos já, mi-
nha vida.

Beatriz. E vosso pai?

Rosaur. Elle he taó bom, que approvará
a minha eleição.

Beatriz. Filha, quero que façamos as
cousas depressa, mas não ariebatada-
mente: á manhã virei fallar com vos-
so pai, ajustaremos este feliz casamen-
to, e ficaremos descansadas. A Deos,
minha filha.

Rosaur. Vai-se?

Beatriz. Sim, menina.

Rosaur. Tambem o Senhor Flaminio se
ausenta?

Beatriz. Pois quereis que o deixe só
com vosco?

Rosaur. O Ceo me defenda de tal.

Beatriz. A Deos até á manhã.

Rosaur. Não esqueca.

Beatriz. Patece-me que estais já morten-
do pelo santo Matrimónio.

Rosaur.

Acto segundo.

Rosaur. Não me falle nisso, que me de-
smaio depejo.

Beatriz. Que modestia!

Flamin. Que honestidade!

Beatriz. Ora adeos.

Rosaur. Adeos Senhora minha.

Flamin. Adeos minha noiva.

Rosaur. Adeos meu espoço.

Flamin. Havemos de ser muito emigi-
nhos?

Rosaur. Certamente.

Flamin. Oh que dita!

Rosaur. Oh que fortuna!

Vae-se.

ACTO III.

SCENA PRIMEIRA.

Sala, na qual estará hum bofete com luzes: Octavio, e Flaminio.

Octav. **S**abeis o que ha de novo? Fer-
nando fugio, com medo do
pai, e não se sabe para onde foi.

Flamin. Elle tem a culpa, pois recusa a
nossa sociedade.

Octav. Pobres de nós se se descobrem os
nossos enredos.

Flamin. Ah! está minha mãe para accom-
modar tudo.

Octav. Costumada lisonja dos filhos, fia-
rem-se sempre nas mãos.

Flamin. Mas eu tenho que dar-lhe outra
noticia muito melhor.

Octav. Dizei, que folgarei de ouvi-la.

Flamin. A manhã tenho noiva.

Octav. Muito me alegre. E quem he?

Flamin. A filha do Doutor Jeronymo.

Octav. Bello, estimo muito: a mim o de-
veis, pois vos introduzi em sua casa.

Flamin. Assim he que v. m. me introdu-
zio: mas em quanto a ella querer ca-
sar comigo nada lhe devo.

Octav. Como? Não fiz eu com que vos
sentasseis junto a ella? Não vos fran-
queei o campo para expressardes os
vossos amores?

Flamin. Tudq isso fez por D. Leonor;
mas está não he a minha noiva.

Octav. Pois quem he?

Flamin. He D. Rosaura.

Octav. Andai daí, que sois hum tolo.
(D. Rosaura se casar ha de ser comi-
go.) *á parte.*

Flamin. Seguro-lhe que á manhã caso

com ella.

Octav. Quem vos faz esse casamento?

Flamin. Minha mãe.

Octav. E vós quereis?

Flamin. Quero.

Octav. E ella que diz?

Flamin. Que morre por mim, e suspira
por esse instante.

Octav. (Ah tyranna! Eu os estorvarei.) *á p.*

Flamin. Ella quer-me tanto!

Octav. E taó depressa vos namorastes del-
la?

Flamin. Eu não estou muito namorado.

Octav. Entáo para que quereis recebê-la?

Flamin. Tômo mulher para ser pai de fa-
milias; para livrar-me da sujeição que
tenho a meu pai: quero gallear á custa
do seu dote; e por fim quero viver na
minha liberdade.

Octav. O filho, vós vos arrependereis.
Ouvi hum conselho de quem vos ama.

Flamin. Eu não preciso os seus conse-
lhos.

Octav. Sou vosso Mestre, e deveis atten-
der-me.

Flamin. V. m. he hum Mestre que me en-
sina a jogar, e a escrever cartas de amo-
res.

Octav. Quando ha tempo para se jogar,
joga-se: agora he tempo de emendar
os costumes.

Flamin. Cuide de emendar os seus, que
bem precisa de reforma.

Octav. Sois hum atrevido.

E

Flam.

Flaminio. E v. m. hum-tólo.

Ottav. Assim tratais a vosso Mestre?

Flaminio. Assim trato a quem me ensina a furtar, e a escrever cartas de amores.

Vai-se.

Ottav. Tocou-me na ferida que mais póde doer-me: não lhe posso responder; mas não devo deixar concluir este casamento. D. Rosaura prometteo ser minha esposa, e agora me logra! Ora fiai-vos lá em Beatas fingidas. Os ciúmes me obrigam a fazer todo o possível, para que Flaminio não a consiga; e quando a minha astucia não logre o effeito que espero, á custa do meu precipicio estorvarei que seja de ou-trem.

Vai-se.

Sahe Roberto, e o Doutor Jeronymo.

Rob. Amigo, sinto-me inconsolável.

Doutor. Afflige-me a causa do seu desgosto, pois tambem sou pai.

Rob. Logo sabe o que meu filho Fernando me fez.

Doutor. Seu filho não era capaz de commetter o delicto de que o accusam.

Rob. V. m. já o vio? Sabe onde elle está?

Doutor. Fallei-lhe: eu sei aonde está.

Rob. Gracias ao Ceo. Ouça-me v. m. que lhe fallo com o coração sincero:

Eu não sinto perder os seiscentos mil réis, pois não he perda que me arruine; o que choro he perder hum filho que até agora sempre foi bem procedido; que nunca me deo desgostos, e nelle esperava a unica consolação da minha velhice.

Doutor. V. m. tem certeza de que Fernando lhe furtou os seiscentos mil réis?

Rob. Só elle os podia tirar donde estavam. Ambrosio Ribeiro me assegurou que os entregou.

Doutor. Com tudo, persuado-me que está innocente.

Rob. O Ceo o permitta. E onde lhe falou v. m.?

Doutor. Encontrei-o na rua, e assim que o vi lhe observei no semblante as afflicções do coração: fallei-lhe, e ás

primeiras palavras que me disse, se lhe arrazaram os olhos com lagrimas: referio-me o successo de sorte, que me enterneci: pela grande amizade que tenho com v. m. procurei socega-lo, persuadindo-o, que se descobriera a verdade, que fallaria com v. m., e que a tudo se daria remedio; e abraçando-o como a meu proprio filho, o levei para minha casa, para evitar que não cahisse em alguma desesperaçao.

Rob. Ah verdadeiro amigo! O Ceo lhe pague o bem que me fez. E ainda está em sua casa?

Doutor. Sim; mas como tenho duas filhas o deixei feshado em hum quarto, pois não quero por fazer bem ser causa de algum mal.

Rob. Se v. m. foubesse quanto tempo há que desejo hã das suas filhas para esposa de meu filho... mas não me atrevo a pedi-la.

Doutor. Não? Porque?

Rob. Porque não quizera enganar a huma pobre menina; pois sendo certo que Fernando tirou os seiscentos mil réis, se faz indigno de hum estado tão melindroso, e ponderavel.

Doutor. V. m. não diz mal: trata-se de hum casamento, trata-se do socego de duas familias: procuremos descobrir a verdade; façamos hum discurso politico. V. m. tem muita gente em casa, tem outro filho, tem criados: não poderia ser que algum desses o roubasse, e que Fernando esteja innocente?

Rob. Se o Ceo o permittir, não terei maior consolação no resto da minha vida. E se assim for, dar-lhe-ha v. m. sua filha por esposa?

Doutor. Com todo o coração: pela nossa amizade, e pelo bom conceito que faço de seu filho, a não posso empregar melhor.

Rob. Senhor Jeronymo, grande consolação me dá: verdadeiramente v. m. he amigo fiel.

Doutor. Os verdadeiros amigos conhecem-

cem-se nos trabalhos.

Rob. Os trabalhos, meu querido Doutor, são muitos, e os verdadeiros amigos poucos.

Doutor. A raridade dos bons amigos faz cultivar com mais efficacia a amizade.

Rob. A's vezes se cultivam por amigos os inimigos.

Doutor. Para os conhecer bem, he preciso a luz do entendimento.

Rob. O entendimento he huma luz que ás vezes se escurece com o fumo da paixão.

Doutor. Muito me consolo de o ouvir discorrer como os Philosophos.

Rob. Todos somos Philosophos; mas todos philosophamos ao nosso modo.

Doutor. De que qualidade he a sua Philosophia?

Rob. He facil para mim, e facil para quem me ouve.

Doutor. Que lhe diz a sua Philosophia a respeito do caso de seu filho?

Rob. Tres argumentos me propõe, e argumentos de hum homem mais negociante que Philosopho. O primeiro me faz duvidar, o segundo me diz que espere, e o terceiro não me deixa resolver. Ouça agora o primeiro: Fernando guardou o dinheiro naquelle quarto: meia hora depois o foi buscar, e não o achou: logo Fernando he o auctor do furto. Ouça o segundo: Se Fernando queria furtar o dinheiro, escusava trazerlo a casa: elle finalmente mo trouxe: logo não he o que furtou o dinheiro. Ouça o terceiro: Se Fernando o não furtou, está innocente; ou se o furtou, se póde arrepender, e emendar-se: da sua innocencia, ou do seu arrependimento, espero ter aquella conclusão desejada de hum pai que ama a seus filhos, a sua casa, e a sua reputação.

Doutor. V. m. não diz mal: trata-se de hum casamento, trata-se do socego de duas familias: procuremos descobrir a verdade; façamos hum discurso politico. V. m. tem muita gente em casa, tem outro filho, tem criados: não poderia ser que algum desses o roubasse, e que Fernando esteja innocente?

Rob. Se o Ceo o permittir, não terei maior consolação no resto da minha vida. E se assim for, dar-lhe-ha v. m. sua filha por esposa?

Doutor. Com todo o coração: pela nossa amizade, e pelo bom conceito que faço de seu filho, a não posso empregar melhor.

Rob. Senhor Jeronymo, grande consolação me dá: verdadeiramente v. m. he amigo fiel.

Doutor. Os verdadeiros amigos conhecem-

cem-se nos trabalhos.

Rob. Os trabalhos, meu querido Doutor, são muitos, e os verdadeiros amigos poucos.

Doutor. A raridade dos bons amigos faz cultivar com mais efficacia a amizade.

Rob. A's vezes se cultivam por amigos os inimigos.

Doutor. Para os conhecer bem, he preciso a luz do entendimento.

Rob. O entendimento he huma luz que ás vezes se escurece com o fumo da paixão.

Doutor. Muito me consolo de o ouvir discorrer como os Philosophos.

Rob. Todos somos Philosophos; mas todos philosophamos ao nosso modo.

Doutor. De que qualidade he a sua Philosophia?

Rob. He facil para mim, e facil para quem me ouve.

Doutor. Que lhe diz a sua Philosophia a respeito do caso de seu filho?

Rob. Tres argumentos me propõe, e argumentos de hum homem mais negociante que Philosopho. O primeiro me faz duvidar, o segundo me diz que espere, e o terceiro não me deixa resolver. Ouça agora o primeiro: Fernando guardou o dinheiro naquelle quarto: meia hora depois o foi buscar, e não o achou: logo Fernando he o auctor do furto. Ouça o segundo: Se Fernando queria furtar o dinheiro, escusava trazerlo a casa: elle finalmente mo trouxe: logo não he o que furtou o dinheiro. Ouça o terceiro: Se Fernando o não furtou, está innocente; ou se o furtou, se póde arrepender, e emendar-se: da sua innocencia, ou do seu arrependimento, espero ter aquella conclusão desejada de hum pai que ama a seus filhos, a sua casa, e a sua reputação.

Doutor. Vou contribuir com quanto puder para o allivio do meu amigo, para segurar-lhe que igualmente sinto as suas afflicções, e que posso dizer-lhe com socego: *Amicus est alter ego.*

Vai-se.

SCENA II.

Camara com porta fechada a hum lado, e de frente desta huma janella, e luzes sobre hum bôfec.

Sahe D. Leonor.

Leonor. Quem fecharia meu pai neste quarto? Confesso que a curiosidade me pede que o examine. Desejára observa-lo pela fechadura: mas não quizera que alguem me visse. Irei pé ante pé, para que me não persinta a Senhora Beata, que não quer que eu olhe para os homens, quando ella namora descaradamente a quantos vê. Creio que a peisoa que está fechada se chega á porta para espreitar. *Deseja á luz.* Que vejo! Este he o filho mais velho de Roberto Lopes! Agora que chegou mais perto da luz o conheci. Que fará fechada neste quarto? *Fica espreitando.*

Sahe D. Rosaura.

Rosaur. Irmã, que fazeis aqui?

Leonor. (Em que occasião havia chegar a minha da Beata!) *á parte.*

Rosaur. Vós não ouvis?

Leonor. Callai-vos, não façais motim.

Rosaur. Que estaveis vendo com tanta curiosidade?

Leonor. Olhai: aqui dentro está hum homem fechado.

Rosaur. Hum homem! E quem o fechou ahí?

Leonor. Nosso pai.

Rosaur. Conheceis quem he?

Leonor. Certamente que conheço: he Fernando, filho mais velho de Roberto Lopes.

Rosaur. O irmão de Flaminio?

Leonor. O mesmo.

Rosaur. Com que he o mais velho?

Leonor. Sim, he filho da sua primeira

mulher.

Rosaur. Visto isso casará primeiro que seu irmão.

Leonor. Por direita razão assim deve ser.

Rosaur. Ora dizei-me: E Fernando he bonito?

Leonor. Tem engraçada preferença. Deixai-mo tornar a ver.

Rosaur. Tirai-vos dahi, não vos deixeis vencer da curiosidade, que he vicio de que nascem muito más consequencias.

Leonor. Que mal pôde succeder de estar vendo hum homem pela fêchadura?

Rosaur. Coitadinha: sois mui moça, e mal criada; não sabeis cousa alguma. Não sejais curiosa, porque podereis ver o que não convém que vejais.

Leonor. Para que não entendais que nesta curiosidade levo algum fim occulto, não só deixarei de olhar, mas me irei embora.

Rosaur. Fareis muito bem: a obrigação das moças fizadas he fugir das occasiões, e desviarem-se da menor sombra do perigo.

Leonor. Eu vou para o meu quarto. Que-reis vir comigo?

Rosaur. Não, Ide. O Ceo vos acompanhe.

Leonor. (De boa vontade foubêrá eu o motivo porque meu pai fêchou naquella quarto a Fernando. Elle não me desagrada, não se me daria de o escolher para meu esposo; mas he preciso esperar que case primeiro a Senhora hypocrita.) *á p. Vai-se.*

Rosaur. Hum homem fêchado aqui dentro! E porque? Eu tambem hei de vê-lo. Será isto curiosidade? Sim; mas curiosidade innocente; porque em vê-lo não levo malicia. *Espreitando.* Grande compaixão tenho delle. Chora! Coitadinho. Estará talvez namorado de mim, e por algum motivo o fêcharia meu pai nesta casa. Mas eu já dei palavra a Flaminio, senão casaria com Fernando. Elle me parece mais homem, e mais gentil, que o irmão: não sei na verdade qual escolha.

*Espreitando.**Sahê D. Leonor.*

Leonor. Quero ver o que faz a Senhora Beata, que não queria que estivesse vendo a Fernando. *Vê-a espreitando.*

Pois que vai? Em mim era culpa a curiosidade, e nella supponho que he virtude.

Rosaur. Coitadinho. Cada suspiro que dá me parte o coração.

Leonor. Bello, Senhora irmã. E isso agora não he curiosidade?

Rosaur. (Válha-te a fortuna, moçina, que me viesse estorvar.) *á parte.*

Leonor. Então? Eu he que sou a curiosa?

Rosaur. Ai minha querida irmã, isto em mim não se chama curiosidade.

Leonor. Pois que vos obriga a olhar para dentro do quarto?

Rosaur. A caridade do proximo.

Leonor. Tambem eu queria ser caritativa, e vós não quizestes.

Rosaur. Não, que a minha caridade he maior.

Leonor. E de que nasce essa grande caridade?

Rosaur. Ouvindo chorar, e suspirar hum homem, não pude deixar de indagar a causa do fêchamento, para procurar-lhe o remedio.

Leonor. Esperai, que bateram na porta da rua.

Rosaur. Vede quem he.

Leonor. Tambem vós podeis fazer o mesmo.

Rosaur. Eu não chego á janella, porque a modestia mo não permite.

Leonor. Sem esses melindes verei eu quem he. *Vai á janella.*

Rosaur. Desgraçado rapaz. Como se affligirá de estar fêchado!

Leonor. Sabeis quem he?

Rosaur. Quem?

Leonor. He Flaminio.

Rosaur. Abri-lhe a porta depressa.

Leonor. Bem tola seria eu, que abrisse a porta sem cá estar meu pai.

Rosaur. Vós mandastes-o embora?

Leonor. Eu não lhe disse cousa alguma.

Rosaur. Talvez que busque a nossa pai, dei-

dei-

deixemo-lo entrar.

Leonor. Nosso pai não está em casa.

Rosaur. Esperará que venha.

Leonor. E entretanto ha de estar aqui comnosco?

Rosaur. Pois isso que tem?

Leonor. Bom, Senhora irmã. Para chegar de noite á janella, não o permite a modestia; e para mandar subir hum homem, não faz escrupulo!

Rosaur. Tudo faço excitada do bom coração que tenho. Mas façamos hum actô de caridade: retire-se cada huma de nós para o seu quarto, e deixemos que Flaminio sôba para fallar com seu irmão.

Leonor. Vós sois mais velha, e mais virtuosa, fazei o que vós parecer, que de tudo darei conta a nosso pai.

Rosaur. Esperai. *Faz que abre a porta.* Agora retiremo-nos. (Mas logo tornare.) *á parte. Vai-se.*

Sahê Flaminio.

Flamin. Como? A Senhora D. Rosaura me abre a porta, e depois foge! Que novidade será esta? Joga as escondidas comigo! Mas já sei: quer-me fazer pensar hum pouco, para me vender mais caros os seus favores. Agora que perdi ao jogo vinte moedas, preciso divertir-me para me passar a paixão. Porém eu sou tolo em perder o meu tempo com a Beata: melhor me fora casar com Brazia, que he boa rapariga. Estes cordões que lhe comprei em lugar dos que lhe furtou o Mestre, são melhores, e tem mais pezo: logo lhos entrego; e se Rosaura me diffcultar a sua mão, caso-me com Brazia sem mais cereinônias.

Sahê D. Rosaura.

Rosaur. Senhor Flaminio: ha tantas horas sem ver-me?

Flamin. Aqui estou, minha querida esposa: aqui estou todo voffo.

Rosaur. Mas quando se concluirá este casamento?

Flamin. Ainda hoje se v. m. quizer.

Rosaur. E seu pai o consentirá?

Flamin. Nem o seu, nem o meu, o levam em gosto. Não basta a v. m. o consentimento de minha mãe?

Rosaur. Não sei o que diga: será preciso contentar-me com o que puder ser.

Flamin. Se v. m. quer ir fallar-lhe, eu a acompanharei.

Rosaur. Ir só com v. m.? Deos me defenda de murmurações.

Flamin. V. m. he minha esposa.

Rosaur. Ainda o não sou.

Flamin. Se v. m. espera para a manhã, certamente o não será.

Rosaur. Ai de mim! Falla devéras?

Flamin. Se nossos pais o chegam a saber desfaz-se o contrato.

Rosaura. Que desgraça! E que havemos de fazer para que o não saibam?

Flamin. Recebermo-nos esta noite.

Rosaur. De que modo?

Flamin. Vindo comigo.

Rosaur. Oh! A modestia não o permite.

Flamin. Pois fique-se com a sua modestia, que eu me vou embora.

Rosaur. Espere. Triste de mim! E terá coração para deixar-me?

Flamin. E v. m. terá coração para não seguir-me?

Rosaur. Para onde?

Flamin. Para casa de minha mãe.

Rosaur. De sua mãe? Da minha querida sogra?

Flamin. Sim.

Rosaur. Então irei!

Flamin. Ande depressa.

Rosaur. Por não dar que murmurar, e não ser conhecida, me embuçarei em huma capa.

Flamin. Vá já busca-la.

Rosaur. Em tudo he preciso haver prudencia.

Flamin. Vãos, que v. m. ha de ser a minha amada esposa.

Rosaur. Esse engraçado nome de esposa me faz suores frios.

Flamin. Aqui a espero a v. m. na escada. *Vai-se.*

Rosaur. Nem hum minuto me demoro. *Vai-se.*

SCE

SCENA III.

Rua com as casas do Doutor no fundo.

Sahe o Doutor Jeronymo com huma lanterna na mão, e Octavio.

Doutor. **S**enhor Octavio, v. m. me dá huma noticia que me confunde.

Octav. Senhor Doutor, o que lhe seguro he, que Flaminio, e a Senhora D. Rosaura querem casar a furto, e temo que esta noite fujam; porque aquelle rapaz, por se não aproveitar das minhas lições, faz mil despropósitos.

Doutor. Agradeço-lhe o aviso: vou para casa examinar essas desordens.

Octav. Espere v. m. que me parece que se abre a sua porta.

Doutor. He verdade.

Octav. E sabem duas pessoas: certamente são Flaminio, e Rosaura.

Sahe Flaminio, e Rosaura: ella virá embuçada em húa capa.

Flamin. Vamos, minha esposa.

Rosaur. O Ceo nos acompanhe.

Doutor. Ah infame! Ah traidora!

Flamin. Estamos descobertos: salvo a minha pelle. Desvia-se.

Rosaur. Ai de mim, que he meu pai!

Doutor. Já te conheço hypocrita, maldita.

Flamin. Fujo, que o mafino do Mestre me entregou. Vai-se.

Octav. Para aqui he que serve a astucia. Dá com a bengala na lanterna do Doutor, e lha deita no chão.

Doutor. O cam. A quem me apagou a lanterna, atravessarei o coração com esta espada. Tira a espada.

Octav. Venha comigo. Pega na mão a Rosaura.

Rosaur. Quem he v. m.?

Octav. Sou Octavio, que a quero conduzir para Flaminio.

Rosaur. Tudo farei por não tornar para meu pai.

Doutor. Aonde está este insolente? Vin-

do para a parte onde está Octavio.

Octav. Senhor Doutor, por aquella parte se vai o magano.

Doutor. O velhaco, espere que o farei em postas. Investindo para a outra parte.

Octav. Fugamos depressa.

Rosaur. Sim, fujamos. Vai-se.

Doutor. Senhor Octavio, eu não vejo ninguém. Que he isto? Não me responde? Senhor Octavio.

Chama. Ausentou-se tambem; e a velhaca de minha filha não apparece. Irei a casa ver se tornaria a recolher-se, e senão, a buscarei por toda a parte, e lhe darei o castigo que merece o seu delicto. Desgraçado pai! Infeliz honra! Mofina, Beata falsa, tu mo pagarás.

Vai-se pela porta.

SCENA IV.

Sala. Sahe Brazia.

Brazia. **N**esta casa não se póde viver: minha ama está assanhada comigo, meu amo sempre enfadado; e eu esperando por instantes que caia sobre mim algu grande dafano. Chora.

Sahe Flaminio.

Flamin. Que tens, Brazia? Porque choras?

Brazia. Choro por sua culpa.

Flamin. Ah querida Brazia! Se eu te adoro, e quero casar contigo, porque dizes que choras por minha culpa?

Brazia. Os meus cordões me fazem chorar.

Flamin. Não te disse que te daria outros melhores? Aqui os tens. São bem da moda. Dá-lhos.

Brazia. São bellos. Agora creio que me quer bem.

Flamin. Assim tu me quizesse; como eu te quero.

Brazia. Assim v. m. me fallasse verdade como eu lhe fallo.

Flamin. Se te fallo verdade, ou não, diga-o este amoroso abraço.

Brazia. De que me servem a mim abraços?

ços? Retirando-se.

Flamin. Não queres?

Brazia. Não. Quero que v. m. cumpra a palavra que me deu hoje.

Flamin. Qual palavra?

Brazia. A de casar comigo.

Flamin. Estou prompto, dá-me a tua mão: tu prometteste casar comigo, e eu prometto casar contigo, e ficamos noivos.

Brazia. Sim, e depois se confirmará sollemnemente.

Flamin. Eis-aqui a minha mão.

Brazia. Eis-aqui a minha.

Indo a dar as mãos vem sahindo D. Beatriz, e para a observa-los.

Flamin. Prometto ser teu esposo.

Brazia. Prometto ser...

Beatriz. Que promettes, indigna? E tu, infame, queres desacreditar teus pais com semelhante casamento?

Flamin. Pois que tem? Não he boim acerto?

Brazia. Eu não queria...

Beatriz. Tira-te de diante dos meus olhos; vai-te logo, e já da minha casa.

Brazia. Senhora minha ama, compadeca-se de huma pobre moça.

Beatriz. Não mereces compaixão: vai-te, que brevemente te farei desterrar desta Cidade para fóra.

Brazia. Com as lagrimas nos olhos lhe digo, que o Ceo lhe ha de pedir conta do meu precipicio. Vai-se.

Beatriz. Petulante, vai-te com a fortuna. E tu, meu filho...

Flamin. Deixe-me. Enfadado.

Beatriz. Que tens? Estás afflicto?

Flamin. Deixe-me, não me quebre a cabeça.

Beatriz. Que? Estás enfadado comigo?

Flamin. A pobre moça tem muita razão. V. m. gostava que ella me quizesse bem, e agora a despede de casa.

Beatriz. Mas não quero que seja tua esposa.

Flamin. O que lhe digo he, que Brazia não ha de sair desta casa.

Beatriz. Por isso mesmo se ha de ir embora.

Flamin. Não se ha de ir. Entende-me?

Beatriz. Assim fallas a tua mãe?

Flamin. Oh, vejam lá que crime!

Beatriz. Atrevido. Sabes que te quero bem, por isso me desattendes.

Flamin. Que me queira bem, ou mal, pouco importa. Vai-se.

Beatriz. Coitada de mim. Meu filho me perde o respeito, não me ama, não me estima. Ah, que a culpada de tudo he aquella indigna criada! Certamente ella lhe deu alguns feitiços, e he capaz de o reduzir a recebê-la.

Sahe Roberto.

Rob. Que tem Brazia, que está chorando, e diz que a despedistes de casa?

Beatriz. Indigna! He huma ladra.

Rob. Se assim he, fizestes bem em despedi-la. E Flaminio que tem, que está batendo o pé na casa, arrepellando os cabellos, e fallando só como desesperado?

Beatriz. Tem dor de dentes.

Rob. Dor de dentes! Antes me parece que he dor de cabeça; e para o curar me será preciso applicar-lhe esta bengala.

Beatriz. Porque? Que vos fez o coitadinho?

Rob. Ouvi. Neste instante me differam que Flaminio perdeu vinte moedas em huma casa de jogo, e comprara dous cordões de ouro: se he verdade, elle foi certamente quem me furtou os seiscentos mil réis.

Beatriz. Mas linguas, meu marido, más linguas. Meu filho não sabio de casa: todo o tempo tem estado no meu quarto estudando, e pelo excessso que fez, lhe doem os dentes, e a cabeça.

Rob. Está bem, descobriremos a verdade. Aonde está o Mestre, que não apparece?

Beatriz. Estuda, e faz estudar o pobre Flaminio. Fernando he hum velhaco, que furtou o dinheiro, e não quer estudar.

Rob. Até agora não posso dizer nada; porém tem-se-me dito taes cousas de

minio, que se forem certas teremos que ir.

Beatriz. Flaminio he' o melhor filho do mundo.

Rob. Se he bom, sera' seu proveito: se Fernando he mau, o saberei castigar. Teph'o justo com hum Capitam de hum navio, que esta' de partida para Angola, logo que souber qual dos dous he o culpado, o farei embarcar com elle.

Beatriz. Flaminio certamente naõ ha de ir.

Rob. E porque naõ ha de ir?

Beatriz. Porque naõ quero aparta-lo de mim.

Rob. Basta que eu queira.

Beatriz. Naõ ha de ir, e tenho dito.

Rob. Assim dizia a mulher de Octavio Panfoni, mas ella foi para casa de seus parentes.

Beatriz. He porque elle era taõ bom como v. m.

Rob. Naõ, minha Senhora, eu sou alguma cousa mais aspero.

Sahe Pascoal.

Pascoal. Senhor meu amo, acuda depressa, naõ perca tempo.

Rob. Que succedeo?

Pasc. O Senhor Flaminio fugio com Brazia.

Beatriz. Ah velhaca!

Pasc. E levaram o cofre das joias da Senhora.

Beatriz. Desgraçada de mim, que estou roubada!

Pasc. Acudam Senhores.

Rob. Isso naõ pöde ser. Flaminio he o melhor filho do mundo, Fernando he que he o velhaco. Que diz agora minha Senhora do tenho dito?

Beatriz. Ai que estou perdida!

Rob. Vós tendes a culpa: Pascoal vai depressa chamar a Justica. *Vai-se Pascoal.*

Beatriz. Ai que meu filho irã preso! Infeliz de mim! Morrerei de paixão.

Rob. He bem feito que assim vos succede. Vós sois a culpada de tudo: vós tendes a culpa de elle ser velhaco, e

ladraõ. *Vai-se.*

Beatriz. Oh como foram inuteis com aquelle filho indigno todos os meus extremos! Agora conheço que naõ devem as mãis mostrar aos filhõs amor, sem ser acompanhado de respeito. Quanto errei em lhe tirar o castigo que seu pai lhe dava! Eu o arruinei com os imprudentes mimos que lhe fazia, e agora ficarei sem joias, sem socego, e quasi sem vida. Ah filho ingrato! Ah cruel filho! *Vai-se.*

S C E N A V.

Campo de noite, com luzes.

Sahe Octavio, e D. Rosaura.

Rosaur. **A** Onde esta' Flaminio? Ainda o naõ encontramos?

Octav. Tanta saudade tem v. m. de o ver? Tanto cuidado lhe custa?

Rosaur. Se me deve custar algum cuidado, julgue-o v. m. mesmo.

Octav. E esse seu cuidado nasce de amor?

Rosaur. Nasce de amor, nasce do perigo em que me vejo, e nasce da esperança de recuperar com hum casamento a perda do meu decõro.

Octav. Para v. m. recuperar o seu decõro podia usar de outro meio, sem buscar a Flaminio.

Rosaur. Qual he?

Octav. Outro Matrimõnio.

Rosaur. Com quem?

Octav. Com este seu criado.

Rosaur. Senhor Octavio, vamos proseguindo o nosso caminho, até achar a Flaminio.

Octav. V. m. despreza-me? Naõ me quer bem, ingrata? He porque naõ sou rico? Paciencia; mas sou homem de bem, e isto basta para merecer a v. m.

Rosaur. Bem o conheço: diga isso ás ignorantes, e naõ a mim, que sei tanto como v. m.

Octav. Se sabe tanto como eu, faremos hum grande casamento.

Rosaur. Casar com v. m.? Antes morrer.

Octav.

Octav. Naõ mo prometteo, ingrata?

Rosaur. Nunca lhe fallei devéras.

Octav. Assim fazem as Beatas fingidas.

Rosaur. Sou fingida pelo fructo das suas lições.

Octav. Logo deve paga-las a seu Mestre.

Rosaur. Como lhas hei de pagar?

Octav. Casando comigo.

Rosaur. Naõ casarei por certo.

Octav. V. m. ha de mudar de parecer. Mas'ahi vem gente, retiremo-nos.

Encoflam-se ao bastidor.

Sahe Flaminio trazendo Brazia pela mão.

Brazia. Para onde vamos?

Flamin. Ficaremos em huma estalagem, e á manhã partiremos da Cidade.

Rosaur. (Que ouço! Esta voz he de Flaminio.) *á parte.*

Octav. (Flaminio com outra mulher! Quem sera?) *á parte.*

Brazia. Vamos, que estou tremendo.

Flamin. Naõ teinas, minha vida, vamos.

Rosaur. Espera, traidor, que já te conheço. *Pega pelo braço a Flaminio.*

Brazia. Quem he esta mulher?

Flamin. Naõ sei. Quem he v. m.?

Rosaur. Indigno; sou Rosaura que roubastes.

Brazia. Desgraçada de mim! Que ouço!

Flamin. (Agora fiquei fresco.) *á parte.*

Octav. (Entre dous litigantes pöde ser que vença hum terceiro.) *á parte.*

Brazia. Senhora, este homem he meu marido: v. m. pöde-se ir embora.

Segura no outro braço a Flaminio.

Rosaur. Mente, velhaca, que elle he meu esposo.

Brazia. Ah magano! Ande comigo.

Puxando.

Rosaur. Comigo he que ha de vir este traidor.

Puxando.

Flamin. Puxem devagar, que me arrancam os braços.

Rosaur. Naõ me júrou fé, aleivoso?

Flamin. Jurei certamente.

Brazia. Naõ prometteo casar comigo, prejuo?

Flamin. O' lá se prometti.

Rosaur. Pois como me falta?

Flamin. Filha, saõ ácasosque succedem.

Octav. Meninas, accomodem-se, que aqui está hum para cada huma.

Brazia. Ande comigo depressa. *Puxando.*

Rosaur. Avie, acompanhe-me. *Puxando.*

Flamin. Vossas mercês querem-me deixar sem braços?

Sahe Roberto com homens armados, e archotes.

Rob. Espera velhaco... Que he isto? Com duas mulheres? Quem he esta?

Oh! Viva. A Senhora Beata! A Senhora modesta! Estas são as suas futilidades, minha Senhora? E tu, velhaca, fugires com meu filho! Aonde estão as joias de minha mulher?

Flamin. Não seguras.

Rob. Ah filho indigno, ladraõ, deshonra da minha casa! Tu certamente surtaste os seiscentos mil réis.

Flamin. Não seguras.

Rob. Ah filho indigno, ladraõ, deshonra da minha casa! Tu certamente surtaste os seiscentos mil réis.

Octav. Vede o que vos succede por vos naõ aproveitardes dos meus exemplos.

Para Flaminio.

Rob. E v. m. Senhor Octavio que faz aqui?

Octav. Andava em busca deste infeliz, para o conduzir para casa.

Flamin. Naõ lhe dê credito, Senhor...

Rob. Calla-te, que já estou informado do seu procedimento. Amigos, quero que me acompanheis: he preciso conduzir esta gente a casa; e como aqui está a filha do Senhor Jeronymo, e a sua habitação he mais perto que a minha, a ella os levai: amarrai-os para que naõ fujam; e se quizerem fugir atirai-lhe dous tiros, matai-os, que os levẽ a fortuna: levai tambem o Senhor Mestre.

Octav. Eu por ventura sou culpado?

Rob. Se o lie, ou naõ, v. m. o verá. Andai, levai-os de rastos. Andai, que eu vos acompanho.

Rosaur. O Ceo o ha de castigar pelo mal que me faz.

Rob. Ande falsa, fingida, e simulada.

Octav. Eu por ventura sou culpado?

Rob. Se o lie, ou naõ, v. m. o verá. Andai, levai-os de rastos. Andai, que eu vos acompanho.

Rosaur. O Ceo o ha de castigar pelo mal que me faz.

Rob. Ande falsa, fingida, e simulada.

Octav. Eu por ventura sou culpado?

Rob. Se o lie, ou naõ, v. m. o verá. Andai, levai-os de rastos. Andai, que eu vos acompanho.

Octav. Eu por ventura sou culpado?

Rob. Se o lie, ou naõ, v. m. o verá. Andai, levai-os de rastos. Andai, que eu vos acompanho.

pais! Tantos cuidados, tantos desvelos para fazê-los bons, e com tudo o não conseguem. Vai-se.

SCENA ULTIMA.

Sala com luzes.

Sahe Fernando, e o Doutor Jeronymo.

Doutor. Filho, eu estou morto de afflictção.

Fern. He possível que meu irmão lhe fizesse tal insolencia?

Doutor. Sim: elle foi o ladrão de minha filha.

Fern. É huma Senhora tão modesta cometteo tão feio delicto?

Doutor. Julgava-a innocente como huma pomba.

Fern. Com tudo, eu não creio nada nestas cabeças tortas, nestas Beatas por fóra.

Doutor. Tinha justo com voffo pai o desposá-la convosco.

Fern. Que? Desposá-la comigo? Não me era conveniente.

Doutor. Porque?

Fern. Porque eu quero huma esposa que seja boa, mas que a sua bondade não seja fingida.

Doutor. Não vos agrada aparentar-vos comigo?

Fern. Antes seria para mim huma gloria inexplicavel, e teria por grande honra, que se meu pai consentisse, e fosse do gosto de v. m., me desposasse com a Senhora D. Leonor.

Doutor. Já a vistes? He de voffo agrado?

Fern. Muitas vezes a tenho visto, e sempre respeitêi os seus attributos?

Doutor. Ouvi-me, filho: se estiverdes innocente no roubo do dinheiro, creio que voffo pai não deixará de consentir que sejaís meu genró: eu terei grande gosto nestas nupcias, e me servirá esta consolação de minorar a pena que me affige pela fuga da desgraçada Rosaura.

Fern. Seguro-lhe que estou innocente, e que espero na bondade de Deos; que

brevemente se descubra o auctor do furto.

Dentro motim de gente.

Doutor. Que motim será este?

Sahe D. Leonor.

Leonor. Meu pai: alli está o Senhor Roberto que lhe quer fallar.

Doutor. Que motim he este que ouço na escada?

Leonor. He de gente que vem com elle.

Fica olhando para Fernando.

Diz dentro Roberto.

Rob. Posso entrar?

Doutor. Entre, que esta casa he sua.

Fern. Bellissima Senhora, reconheça-me por seu captivo.

Leonor. Obrigada. (Como he modesto!) á parte. Faz-lhe mezura, e vai-se.

Sahe Roberto.

Rob. Meu amigo, aqui venho dar-lhe huma boa noticia.

Doutor. Sabe de minha filha?

Rob. Logo lhe contarei tudo, deixe-me primeiro abraçar meu filho.

Fern. Ah meu amado pai!

Rob. Ah meu querido filho! Consola-te: já sei que estás innocente. Sinto n'alma o desgosto que terás padecido; mas teu pai saberá recompensar-te com outro tanto gosto.

Fern. Meu pai, o ver-me restituído ao seu amor, he a maior recompensa de tudo o que com tanta paciencia tenho padecido.

Rob. Coitado: quanto sinto...

Doutor. Senhor Roberto, não me faça mais penar; diga-me se appareceo minha filha.

Rob. Sim; alli está.

Doutor. Aonde? Diga-mo depressa.

Rob. Naquelle sala.

Doutor. Infame, saberei castigar-te.

Partindo.

Rob. Espere: eu a achei, e a trouxe: meu filho a enganou, e me pertence castigar a sua offensa.

Doutor. Ah Senhor Roberto! V. m. me consola: faça o que entender, que em tudo, e por tudo me sujeito ao seu juizo: prometto não contradizer o que obrar

obrar a sua prudencia.

Rob. Está bem: isso me agrada. O lá, amigos, entrai.

Doutor. He a Justiça?

Rob. Não. São huns homens honrados, que por favor me ajudaram nesta empreza. Não quiz dar parte á Justiça, porque quando se trata de filhos, tambem os pais, se tem prudencia, podem ser Juizes, e castiga-los.

Sahe os homens armados, trazendo-o meio Flamínio, Brazia, Ollavio, e D.

Rosaura.

Doutor. Ah infame! Aqui estás?

Investindo a D. Rosaura.

Rob. Accommode-se v. m. Não lhe lembra o que me prometteo?

Doutor. A paixão me arrebatava. Ah hypocrita, simulada, embusteira!

Rob. Esteja quieto, que eu agora sou pai della.

Doutor. Sim, faça o que-quier.

Rob. Senhora Beata: o Senhor Doutor renunciou em mim toda a authoridade paterna, que em v. m. tem; pelo que eu agora sou o pai, e o Juiz. Eu quero castigar o erro com que tem desacreditado a sua familia. Tambem sou pai, e Juiz deste indigno filho, réo convencido de muitos crimes, réo de má, e escandalosa vida, réo do furto dos seiscentos mil réis, réo de haver furtado de casa de seus pais a huma moça honesta, e réo de enganar a huma pobre criada.

Rosaur. Elle prometteo casar comigo.

Brazia. Tambem a mim prometteo o mesmo.

Rob. Calle-se, que eu farei justiça. Para Rosaura. E tu, calla-te, que não has de ficar desamparada. Para Brazia.

Digam-me: não tem havido mais que promessas? Para ambas.

Ambas. Mais nada.

Rob. Bom. Casará Flamínio com Rosaura.

Rosaur. (Este castigo não me desagrada.) á parte.

Rob. E á manhã se farão as escripturas...

Doutor. Como? Esse he o castigo? Casarem sem levarem primeiro huma maçada!

Rob. Por mais está o penhor. Vós estais solemneamente promettidos, e haveis de vir a casar. Se agora se effeituaesse o voffo casamento, viriéis a conseguir não a pena, mas sim o premio dos vossos erros; e da união de duas pessoas sem prudencia, nem juizo, não se podia esperar mais que fructos indignos, correspondentes á natureza das arvores que os produzissem. Quatro annos haveis de esperar para concluirdes o voffo casamento. Flamínio irá no navio, que está prompto a partir, não qual tenho determinado mandar o filho mau; e a Senhora Rosaura irá para hum apertado Recolhimento, onde estará em huma casa fechada, sem communicação de pessoa alguma.

Rosaur. Quatro annos?

Rob. Se lhe parecem poucos, serão oito. Flamín. Este castigo he demasiadamente cruel.

Rob. Se te não agrada esta sentença, experimentarás a de outro Juiz mais severo.

Rosaur. Eu para Recolhimento não quero ir.

Rob. Senhor Jeronymo: eu estou em lugar de seu pai?

Doutor. Sim, com toda a authoridade.

Rob. Pois vamos. O lá: meta-se esta Senhora, ou por força, ou por vontade, em huma sege; e se conduza para minha casa, para ir a manhã para o Recolhimento.

Rosaur. Paciencia, irei, já que o Ceo affim o determina.

Ollav. Conforme-se com as suas disposições, que he grande virtude.

Rosaur. Calle-se embusteiro, que voffe he o motivo das minhas desgraças.

Rob. Que lhe fez elle?

Rosaur. Eu estava na companhia de minha tia vivendo muito satisfeita do meu estado, e esse malvado homem com as suas maximas me inquietou, e

perturbou o espirito. Elle me fez lembrar as cousas do mundo, me conduzio a querer casar, e por fim foi causa de eu conhecer ao Senhor Flaminio, e me poz em risco de me perder de todo levando-me enganada: Paciencia, irei para o meu degredo; mas não deve ficar sem castigo o perido mentiroso, e perverso hypocrita.

Ottav. Paciencia, estou injuriado.

Flamin. Não he justo que nós sóz padegamos o castigo, e elle se fique riudo. Saiba, meu pai, que este indigno Mestre, em lugar de me dar boas lições, me ensinava a escrever cartas de amores. Elle me levava ás casas do jogo, elle me introduzio em casa da Senhora D. Rosaura, elle me facilitou o furto dos seiscentos mil réis, e finalmente elle encheo de cinza, e chumbô o saquinho em que estava o dinheiro.

Ottav. Paciencia, estou injuriado.

Braxia. Tambem eu estou em este estado por sua culpa: elle me aconselhou que casasse com o Senhor Flaminio, e por premio deste trabalho me tirou dos braços dous cordões de ouro.

Ottav. Paciencia.

Rob. Paciencia? Hãz dardo, velbaco, indigno, e infame. Com vósé não posso ser Juiz, porque não sou pai: lá irá para Juizo competente, onde terá o castigo de tão malevolos enganos.

Fern. (Senão estivera aqui meu pai, lhe atravessaria o coração com esta espada.) — *à parte.*

Rob. Vamos concluindo este negocio, levem a Senhora.

Rosaur. Meu pai, que diz?

Doutor. Vã-se, vá-se, não quero ouvi-la.

Rosaur. E terá coração para me ver partir sem que lhe beije a mão?

Doutor. Sim, porque o não merece.

Rosaur. Tomara ao menos despedir-me de minha irmã.

Doutor. Senhor Roberto: quer conceder-lhe este allivio?

Rob. Sim: porque não?

Doutor. Leonor, vinde cá.

Sahe D. Leonor.

Leonor. Senhor, que me quer?

Doutor. Despedi-vos de vossa irmã.

Rosaur. Irmã querida,

Leonor. Querida irmã, já não he tempo de beaticês singidas.

Rosaur. Tênde juizo:

Leonor. Tênde-o vós, que precisais mais d'elle.

Rosaur. Eu vou para o meu desterro.

Leonor. E eu fico na minha casa.

Rosaur. Vou a viver com maior cautela.

Leonor. E eu continuarei a viver como vivia.

Rosaur. Leonor, adeos.

Leonor. Adeos, Rosaura.

Rosaur. Senhor Roberto: poderei despedir-me do meu esposo?

Rob. Sim, Senhora, dêspêça-se.

Rosaur. Adeos, querido.

Flamin. Amada, adeos.

Rosaur. Fazei boa viagem.

Flamin. E vós ficai em paz.

Ambos. Oh que infeliz casamento!

Vai-se Rosaura com alguns homens.

Rob. Tu vai caminhando para bordo.

Flamin. Meu pai.

Rob. Agora não há pai, nem mãe: vai para o navio, que lá te mandarei o que for preciso para a viagem.

Diz o Alcaide dentro.

Alcaid. Posso entrar?

Doutor. Quem he?

Alcaid. O Alcaide do bairro.

Rob. Entre, Senhor visinho.

Sahe o Alcaide, e dous quadrilheiros.

Alcaid. Senhor Roberto: informado do ser criado; por quem v. m. me mandou chamar, venho saber o que me ordena.

Rob. O Senhor Alcaide, v. m. he hum boinmem honrado. Conhece este Cava-lheiro? — *Mostrando-lhe Ottavio.*

Alcaid. Quem? O Mestre de seus filhos? Já eu por consciência quiz avisar a v. m. que não tivêsse em sua casa este tratante.

Rob. Já v. m. sabe de que casa elle he?

Ottav. Ai que se vai nublado o tempo!

Alcaid.

Alcaid. Este homem foi Mestre de meninos na minha terra, e depois foi Malfim, em cujo officio fez tantas ladroerias, que senão foge, andaria com hum grilhaô ao pé, e hum barril ás costas.

Rob. Pois agora tem mais serviços para alcançar esta occupação. Leve-o v. m. que eu logo vou fallar ao Juiz: aqui tem esta meia dobra pelo trabalho de o levar bem amarrado.

Alcaid. Obrigado, meu Senhor. Senhores officiaes, deitem-lhe humas algemas bem fortes, ou cortem-lhe o eoz do calção.

Ottav. Ah! Já sei que vou para as galés, costumado fim de quem vive como eu tenho vivido. *Vai-se com o Alcaide, e quadrilheiros.*

Rob. Vai Flaminio.

Flamin. Eu vou, Senhor. Malditos vicios, maldito Mestre, que me ensinou. Ah mãe, que com tão desordenado amor me dissimulastes, e nunca me reprehendestes! Vós fois a causa da minha ruina.

Sahe Beatriz.

Beatriz. Está aqui meu filho?

Rob. Sim, Senhora. Chegastes a tempo de o ouvirdes dizer bem de vós.

Beatriz. Estás arrependido? Queres-me pedir perdão, meu filho?

Flamin. Que arrependimento, que perdão lhe hei de pedir? Das desordens que fiz por sua culpa? Agora conheço o bem que me queria, agora vejo que por sua causa estou perdido. Nunca v. m. me reprehendeo, sempre me dissimulou. Agora me metem em hum navio, e nunca mais me verá. Se tem algum sentimento de perder a minha companhia, em meu lugar lhe deixo a de hum continuo temoroso, por haver, por hum louco amor, arruinado inteiramente a hum filho infeliz.

Vai-se com os homens.

Rob. Engoli agora aquella pilula.

Beatriz. Sim, confesso que errei; mas nunca esperei que meu filho me criminasse o demasiado amor que lhe tinha.

Rob. Assim succede. Os mesmos filhos são os primeiros que culpam os pais, e as mãis, quando são mal educados.

Beatriz. Se assim me trata meu filho, que possa esperar do meu enteado?

Rob. Muito amor, e respeito, se o tratasdes como deveis.

Beatriz. E que diz meu marido?

Rob. O marido diz, que se tiverdes juizo, será mais meigo convosco.

Beatriz. E eu digo, que como em casa não está meu filho, não quero estar nella.

Rob. Boa viagem.

Beatriz. Quero que me deis o meu dote.

Rob. Sim, está prompto.

Beatriz. Irei viver com meu irmão.

Rob. Assim passaremos ambos melhor.

Beatriz. Está bem, fallaremos nisso.

Rob. Cada vez que quizerdes. Senhor Doutor, para que tudô acabe bem, podemos desposar sua filha D. Leonor com meu filho Fernando.

Doutor. Eu o approvo com todo o coração.

Fern. Essa he a maior fortuna a que posso aspirar.

Leonor. Não posso desejar maior felicidade.

Doutor. Pois se ambos quereis, podeis dar as mãos.

Fern. Aqui está a minha, e com ella o coração.

Leonor. E eu a aceito com toda a alma.

Dão as mãos.

Beatriz. Agora por não aturar huma no-ra me vou daqui para casa de meu irmão: mandai-me lá o meu dote.

Vai-se.

Rob. Seteis servida, mas lembrai-vos da historia de meu compadre.

Braxia. E eu desgraçada que hei de fazer?

Rob. Irás para a minha casa, até achares marido, para o que te darei quinhentos mil réis de dote.

Braxia. Deos lhe pagará tão grande beneficio.

Rob.

Comedia, o Pai de Familias.

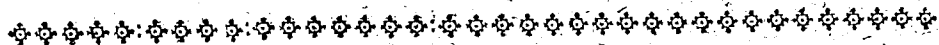
Rob. Agora tudo está composto : a hypo-
crita condemnada a fazer devéras a
penitencia que fingidamente fazia :
Flaminio vai pagar no mar os crimes
que fez na terra : Octavio terá o casti-
go da sua má vida : a innocencia de
Fernando fica recompensada : a bon-
dade de Leonor applaudida : Brazia re-

farcida do seu dâmnio : miúda mulher
castigada por si mesma : o Doutor Je-
ronymo satisfeito ; e eu consolado.
Pelo que espero que o mundo, sabendo
deste successo, diga que em nada
faltei á obrigação.

Todos. DE HUM PRUDENTE PAI
DE FAMILIAS.

F I M

DA COMEDIA, O PAI DE FAMILIAS,
do Doutor Carlos Goldoni, Advogado Veneziano.



L I S B O A.

Na Officina de MANOEL COELHO AMADO.

Anno M. DCC. LXXV.

Com licença da Real Mesa Censoria.

ANEXO II

ELEMENTOS MACROTEXTUAIS

Elementos de ordem macrotextual

actos, cenas e réplicas

<p>Il Padre di Famiglia (Corciolani, Bologna, 1756)</p>	<p>O Pay de Familia (manuscrito da BP Évora)</p>	<p>O Pai de Familias (impresso BNLisboa)</p>
<p>3 actos Acto I – 21 cenas Acto II – 21 cenas Acto III – 26 cenas</p>	<p>3 actos Acto I – 21 cenas Acto II – 21 cenas Acto III – 26 cenas</p>	<p>3 actos Acto I – 3 cenas Acto II – 3 cenas Acto III – 6 cenas</p>
<p>I, 1- 47 réplicas (Ottavio, 23; Lelio, 9; Florindo, 15)</p>	<p>I, 1 – 47 (exactamente a mesma incidência das 3 personagens – há uma réplica, a 43^a, de Lélío, convertida num aparte, (besta, escola da casa do diabo)</p>	<p>I, 1 – 176 réplicas (Octavio, 52; Fernando, 36; Flaminio, 25; Beatriz, 14; Roberto, 33; Pascoal, 16)</p>
<p>I, 2 – 21 réplicas (Beatrice, 8; Florindo, 5; Ottavio, 3, Lelio, 5)</p>	<p>21 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)</p>	
<p>I, 3 – 35 réplicas (Ottavio, 12; Lelio, 17; Pancrazio, 6)</p>	<p>35 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)</p>	
<p>I, 4 – 21 réplicas (Ottavio, 11; Pancrazio, 10)</p>	<p>21 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)</p>	
<p>I, 5 – 1 réplica (Pancrazio)</p>	<p>1 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)</p>	
<p>I, 6 – 32 réplicas (Trastullo, 16; Pancrazio, 16)</p>	<p>32 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)</p>	
<p>I, 7 – 1 réplica (Trastullo)</p>	<p>1 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)</p>	
<p>I, 8 – 1 réplica (Fiammetta)</p>	<p>1 (Flameta)</p>	<p>I, 2 – 125 réplicas (Brazia, 27; Flaminio, 28; Beatriz, 37; Fernando, 12; Roberto, 21)</p>

I, 9 – 33 réplicas (Arlecchino, 17; Fiammetta, 16)	33 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)	Omissão das cenas 9, 10 e 11	
I, 10 – 14 réplicas (Fiammetta, 7; Arlecchino, 7)	14 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)		
I, 11 – 11 réplicas (Florindo, 5; Arl., 5; Fiam., 1)	11 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)		
I, 12 – 26 réplicas (Fiammetta, 13; Flor., 13)	26 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)		
I, 13 – 32 réplicas (Beatrice, 14; Florindo, 9, Fiammetta, 9)	32 réplicas – Beatriz, 15 (rouba a penúltima fala de Florindo); Florindo, 8; Flameta, 9		
I, 14 – 10 réplicas (Lelio, 5; Beatrice, 5)	10 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)		
I, 15 – 49 réplicas (Pancr, 19; Beatrice, 13; Lel, 8, Flor, 6; Fiam, 3)	49 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)		
I, 16 – 5 réplicas (Pancrazio, 3; Beat. 2)	5 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)		
I, 17 – 1 réplica (Beatrice)	1 (Beatriz)		
I, 18 – 42 réplicas (Eleon, 21; Rosaura, 21)	42 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)		I, 3 – 180 réplicas (Leonor, 37; Rosaura, 44; Octavio, 30; Flaminio, 32; Doutor, 37)
I, 19 – 44 réplicas (Ottavio, 15; Eleonora, 9; Rosaura, 13; Florindo, 7)	44 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)		
I, 20 – 34 réplicas (Ger, 11; Ott, 11; Flor, 10; Ros, 1; Eleon, 1)	34 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)		
I, 21 – 23 réplicas (Rosaura, 10; Geronio, 11; Eleonora, 2)	23 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)		

II, 1 – 34 réplicas (Florindo, 17; Ottavio, 17)	34 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)	II, 1 – 435 réplicas (Flaminio, 117; Oct, 90; Beat, 96; Rob, 77; Brazia, 37; Fernando, 11; Pasc., 7)
II, 2 – 58 réplicas (Beatrice, 22; Ottavio, 17; Florindo, 19)	59 falas (Florindo, 20. Mais uma: a 7ª do texto ptg. “Sim Senhora.”) De resto, tudo igual.	
II, 3 – 43 réplicas (Beatrice, 22; Florindo, 21)	43 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)	
II, 4 – 67 réplicas (Beatrice, 34; Pancrazio, 33).	67 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)	
II, 5 – 50 réplicas (Fiametta, 25; Florindo, 25)	50 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)	
II, 6 – 34 réplicas (Ottavio, 11; Florindo, 11; Fiametta, 12)	34 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)	
II, 7 – 18 réplicas (Ottavio, 9; Pancrazio, 9)	18 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)	
II, 8 – 31 réplicas (Lelio, 10; Pancrazio, 10; Ottavio, 11)	31 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)	
II, 9 – 7 réplicas (Trastullo, 4; Pancrazio, 3)	7 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)	
II, 10 – 16 réplicas (Pancrazio, 6; Ottavio, 6; Lelio, 4)	16 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)	
II, 11 – 31 réplicas (Ottavio, 16; Florindo, 15)	31 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)	
II, 12 – 6 réplicas (Florindo, 3; Trastullo, 3)	6 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)	
II, 13 – 17 réplicas (Florindo, 9; Ottavio, 8)	17 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)	

II, 14 – 1 réplica (Pancrazio)	1 (Pancrácio)	II, 2 – 148 réplicas (Roberto, 52; Pascoal, 4; Octavio, 29; Fernando, 19; Flaminio, 11; Beatriz, 23; Tiburcio, 10)
II, 15 – 9 réplicas (Ottavio, 4; Pancrazio, 4; Lelio, 1)	9 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)	
II, 16 – 54 réplicas (Florindo, 4; Pancr, 21; Beatrice, 18; Ottavio, 4; Lelio, 7)	52 réplicas (Florindo, 4; Pancrácio, 19; Beatriz, 18; Octávio, 4; Lélío, 7)	
II, 17 – 25 réplicas (Trastullo, 2; Pancrazio, 9; Tiburzio, 7; Lelio, 2; Ottavio, 4; Florindo, 1)	25 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)	
II, 18 – 29 réplicas (Ottavio, 7; Florindo, 5; Lelio, 8; Pancrazio, 7; Tiburzio, 2)	29 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)	
II, 19 – 29 réplicas (Eleonora, 15; Beatrice, 14)	29 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)	II, 3 – 157 réplicas (Leonor, 17; Beatriz, 70; Flaminio, 24; Rosaura, 46)
II, 20 – 8 réplicas (Florindo, 4; Beatrice, 3; Eleonora, 1)	8 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)	
II, 21 – 103 réplicas (Beatrice, 46; Florindo, 15; Rosaura, 42)	103 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)	

III, 1 – 51 réplicas (Ottavio, 26; Florindo, 25)	51 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)	III, 1 – 77 réplicas (Octavio, 21; Flaminio, 20; Roberto, 18; Doutor, 18)
III, 2 – 38 réplicas (Pancr, 19; Geronio, 19)	38 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)	
III, 3 – 25 réplicas (Eleonora, 13; Rosaura, 12)	25 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)	III, 2 – 98 réplicas (Leonor, 31; Rosaura, 49; Flaminio, 18)
III, 4 – 27 réplicas (Ros, 14; Eleon, 13)	27 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)	
III, 5 – 35 réplicas (Florindo, 18; Rosaura, 17)	35 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)	
III, 6 – 6 réplicas (Geronio, 3; Ottavio, 3)	6 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)	
III, 7 – 11 réplicas (Geronio, 4; Florindo, 2; Rosaura, 3; Ottavio, 2)	11 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)	III, 3 – 25 réplicas (Doutor, 9; Octavio, 8; Flaminio, 3; Rosaura, 5)
III, 8 – 1 réplica (Fiammetta)	1 (Flameta)	
III, 9 – 28 réplicas (Florindo, 14; Fiam, 14)	28 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)	III, 4 – 77 réplicas (Brazia, 14; Flaminio, 18; Beatriz, 26; Roberto, 15; Pascoal, 4)
III, 10 – 8 réplicas (Florindo, 2; Beatrice, 3; Fiammetta, 3)	8 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)	
III, 11 – 14 réplicas (Beatrice, 7; Florindo, 7)	14 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)	
III, 12 – 18 réplicas (Beatrice, 9; Pancr, 9)	18 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)	
III, 13 – 18 réplicas (Trastullo, 5; Beatrice, 7; Pancrazio, 5)	18 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)	
III, 14 – 26 réplicas (Rosaura, 13; Ott, 13)	26 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)	
III, 15 – 13 réplicas (Fiam, 4; Florindo, 4; Rosaura, 3; Ottavio, 2)	13 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)	

III, 16 – 7 réplicas (Pancrazio, 3; Ottavio, 3; Florindo, 1)	7 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)	III, 6 – 156 réplicas (Doutor, 30; Fernando, 14; Leonor, 11; Roberto, 45; Rosaura, 20; Brazia, 5; Flaminio, 8; Octavio, 6; Alcaide, 6; Beatriz, 10; a última réplica é de Todos, que intervêm em coro)
III, 17 – 1 réplica (Pancrazio)	1 (Pancrácio)	
III, 18 – 19 réplicas (Geronio, 10; Lelio, 9)	17 réplicas (Gerónio, -1 e Lélío, -1 também)	
III, 19 – 3 réplicas (Eleonora, 2; Geronio, 1)	3 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)	
III, 20 – 26 réplicas (Pancr, 12; Geronio, 9; Lelio, 4; Eleonora, 1)	26 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)	
III, 21 – 36 réplicas (Geronio, 5; Pancr, 13; Florindo, 4; Rosaura, 8; Fiammetta, 2; Ottavio, 4)	36 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)	
III, 22 – 9 réplicas (Trastullo, 3; Pancrazio, 2; Geronio, 3; Ottavio, 1)	9 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)	
III, 23 – 8 réplicas (Geronio, 3; Ottavio, 3; Pancrazio, 2)	7 (Falta a última de Pancrácio)	
III, 24 – 14 réplicas (Trastullo, 2; Geronio, 6; Pancrazio, 3; Rosaura, 3)	14 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)	
III, 25 – 25 réplicas (Eleonora, 8; Geronio, 1; Ros, 10; Pancr, 3; Flor, 3)	25 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)	
III, 26 – 41 réplicas (Beat, 10; Pancrazio, 18; Florindo, 1; Lelio, 3; Geronio, 2; Eleon, 2; Fiammetta, 2; Arlecchino, 3)	41 (mesma distribuição de réplicas do texto ital.)	

ANEXO III

INDICAÇÕES CÉNICAS DO ACTO I

didascálias (actos, cenas, personagens)

Il Padre di Famiglia (Corciolani, Bologna, 1756)	O Pay de Familia (manuscrito da BPE)	O Pai de Familias (impresso BNL)
Camera in casa di Pancrazio com due tavolini, com sopra libri, carta e calamajo. <i>Lelio a un tavolino, che studia, Florindo all'altro tavolino, che scrive. Ottavio che assiste all'uno, e all'altro.</i> (I, 1)	Câmara em caza de Pancrácio, com duas mesas, e sobre elas varios papéis, livros, e tinteiro em cada uma. Lélio assentado a uma das ditas mesas estudando: Florindo na outra escrevendo: Octávio revendo o que os dous estudaõ. (I, 1)	<i>Sala, com duas mesas, e preparos de escrever, e alguns livros: estaraõ assentados Fernando de huma parte, Florindo da outra, ambos estudando, e Octavio revendo-lhe as lições.</i> (I, 1)
<i>Ott. s'accosta al tavolino di Florindo, e siede vicino a lui.</i> (I, 1)	<u>Poem-se a escrever. Octávio chega-se para onde Florindo está escrevendo, e senta-se junto a ele.</u> (I, 1)	<i>Vai para Flaminio.</i> (segue-se o aparte de Fernando) <i>Escreve.</i> (did. de Fernando) (I, 1)
<i>cava fuori la tabacchiera.</i> (did. Florindo, I, 1)	<u>Puxa pela caixa.</u> (did. Florindo, I, 1)	<i>Dá-lhe a caixa.</i> (did. Flaminio, I, 1) ver expansão deste trecho
<i>la prende.</i> (Ottavio, I, 1)	<u>Dá-lhe a carta.</u> (segue-se à réplica de Octavio, embora se refira a Florindo.) (I, 1)	"Ahi a tem" (did. convertida em réplica) (I, 1)
<i>legge piano.</i> (Ottavio, I, 1)	<u>(Lê para si.)</u> (Octávio, I, 1)	<i>Lê para si.</i> (Octavio, I, 1)
∅	<u>Toma a carta e escreve.</u> (Florindo, I, 1)	<i>Escreve.</i> (Flaminio, I, 1)
<i>Beatrice, e detti.</i> (I, 2) (fórmula seguida ao longo da peça)	Beatriz, e os ditos. (I, 2) (fórmula adoptada, quando a situação o impõe, nas didascálias do início de cenas, excepção para II, 16 – lapso)	<i>Sahe Beatriz.</i> (I, 1) Não há mudança de cena. (não se assiste ao uso da fórmula "e os ditos")
<i>dopo aver nascosta la lettera.</i> (did. Florindo, I, 2)	<u>Esconde a carta.</u> (did. Florindo, I, 2)	∅
∅	∅	<i>Para Flaminio, pondo-lhe a mão na testa.</i> (did. Beat, I, 1)
<i>Pancrazio esce da una stanza, e si trattiene ad ascoltare.</i> (I, 3)	<u>Sai Pancrácio, e fica à porta ouvindo.</u> (I, 3)	<i>Roberto ouvindo de huma porta.</i> (I, 1)
<i>Panc. entra in mezzo.</i> (I, 3)	<u>(Sai Pancrácio.)</u> (I, 3)	<i>Sahe Roberto.</i> (I, 1)

<i>Sala. Fiammetta, che dà il ferro alle Camice. (I, 8)</i>	Câmera de Beatriz com mesa e cadeiras. Flameta engomando. (I, 8)	<i>Camera de Beatriz, na qual haverá huma mesa com preparos de escrever, e cadeiras, e estará Brazia engomando hua camisa. (I, 2)</i>
<i>prende il ferro, e si scotta. (did. Arl,I, 9)</i>	<u>(Vai pegar no ferro, e quei- ma-se.)</u> (did. Arl,I, 9)	∅
<i>accosta la mano al manico, e per opinione grida. (did. Arl,I, 9)</i>	<u>Chega a mão ao cabo de ferro, e grita.</u> (did. Arl,I, 9)	∅
<i>s'accosta più. (did. Arl,I, 9)</i>	<u>Chega mais com a mão.</u> (did. Arl,I, 9)	∅
<i>lo prende. (did. Arl,I, 9)</i>	<u>Pega no ferro.</u> (did. Arl,I, 9)	∅
<i>Lo tiene in mano. (did. Arl,I, 9)</i>	<u>Sem largá-lo.</u>	∅
<i>Fiammetta, poi Arlecchino, che torna col ferro rovente, e la camicia. (I, 10)</i>	<u>Flameta, e depois Arlequim que traz o ferro quente, e a camisa.</u> (I, 10)	∅
<i>lo pone sur tavolino. (did. Arl, I, 10)</i>	<u>Põem o ferro sobre a mesa.</u> (did. Arl, I, 10)	∅
<i>le dà la camicia lacera. (did. Arl, I, 10)</i>	<u>Desembrulha a camisa.</u> (did. Arl, I, 10)	∅
<i>gli dà un calcio. (did. Florindo, I, 11)</i>	<u>Dá-lhe um pontapé.</u> (did. Florindo, I, 11)	∅
<i>sostenuta. (did. Fiam, I, 12)</i>	<u>Com gravidade.</u> (did. Flam, I, 12)	<i>Engomando, sem olhar.</i> (did. Brazia, I, 2)
<i>ironicamente. (did. Fiam, I, 12)</i>	<u>(com ironia.)</u> (did. Flam, I, 12)	<i>Com ironia, sem olhar para elle. (did. Brazia, I, 2)</i>
<i>senza guardarlo. (did. Fiam, I, 12)</i>	<u>Sem olhar para ele.</u> (did. Flam, I, 12)	<i>Com ironia, sem olhar para elle. (did. Brazia, I, 2)</i>
∅	∅	<i>Com desdém, sem olhar para elle. (did. Brazia, I, 2)</i>
∅	<u>Chegando-se para ela.</u> (did. Flor., I, 12)	<i>Chegando-se para ella.</i> (did. Flaminio, I, 2)
<i>com tal pretesto le tocca le mani. (did. Florindo, I, 12)</i>	<u>Com este pretexto lhe pega na mão.</u> (did. Flor., I, 12)	<i>Pega-lhe na mão.</i> (did. Flaminio, I, 2)
∅	∅	<i>Faz o mesmo. (did. Flam, I, 2)</i>

<i>la tocca.</i> (did. Florindo, I, 12)	<u>Prossegue a querer pegar-lhe na mão.</u> (did. Flor., I, 12)	<i>Pegando-lhe na mão.</i> (did. Flaminio, I, 2)
<i>segue a toccarla.</i> (did. Flor, I, 12)	<u>Prossegue a querer pegar-lhe.</u> (did. Flor., I, 12)	∅
<i>come sopra.</i> (did. Flor, I, 12) <i>gli da col ferro su le dita.</i> (did. Fiammetta, I, 12)	<u>Quer novamente pegar-lhe.</u> (did. Flor., I, 12) <u>Dá-lhe com o ferro nas mãos.</u> (did. Flameta, I, 12)	<i>Pega-lhe na mão, e ella o queima com o ferro.</i> (did. Flaminio e Brazia, I, 2)
∅	∅	<i>Mostra-lhos.</i> (did. Flami, I, 2)
<i>Torna com un vaso d'aceto.</i> (did. Fiammetta, I, 13)	<u>(Traz uma chícara com vinagre.)</u> (did. Flameta, I, 13)	<i>Sahe Brazia, e traz vinagre.</i> (I, 2)
∅	∅	<i>Pega-lhe na mão e deita-lho.</i> (did. Brazia, I, 2)
∅	∅	<i>Ensinando-a.</i> (did. Beat, I, 2)
<i>va per partire.</i> (did. Fiammetta, I, 15)	<u>Quer ir-se.</u> (did. Flameta, I, 15)	<i>á parte.</i> (did. Brazia, I, 2)
<i>piano a Fiammetta.</i> (did. Florindo, I, 15)	<u>aparte a Flameta.</u> (did. Florindo, I, 15)	<i>á parte para Brazia.</i> (did. Flaminio, I, 2)
Camera in Casa del Dottore com due sedie. <i>Rosaura vestita modestamente com qualche affettazione, ed Eleonora.</i> (didascália, I, 18)	Câmera em casa do Doutor Gerónimo com cadeiras. Rosaura vestida modestamente, mas com affectação, e Leonor. (didascália, I, 18)	<i>Quarto do Doutor Jeronymo com quatro cadeiras: Rosaura vestida de pardo, mas com affectação, e Leonor.</i> (didascália, I, 3)
<i>Ott. di dentro.</i> (I, 19)	<u>Antes de sair</u> (did. Oct, I, 19)	<i>Flaminio, e Octavio dentro.</i> (I, 3)
<i>ad Eleonora.</i> (did. Florindo, I, 19)	<u>a Leonor.</u> (did. Florindo, I, 19)	<i>Ajoelha a Leonor.</i> (did. Flaminio, I, 3)
<i>siede presso Rosaura.</i> (did. Ottavio, I, 19)	<u>Assenta-se junto a Rosaura.</u> (did. Octavio, I, 19)	<i>Senta-se junto a Rosaura.</i> (did. Octavio, I, 3)
<i>siede presso Eleonora.</i> (did. Florindo, I, 19)	<u>Assenta-se junto a Leonor.</u> (did. Florindo, I, 19)	<i>Senta-se junto a Leonor.</i> (did. Flaminio, I, 3)
∅	∅	<i>Dá hum suspiro.</i> (did. Flaminio, I, 3)
∅	∅	<i>Suspira.</i> (did. Flaminio, I, 3)

<i>I quattro suddetti parlano piano a due a due fra loro. Geronio si avanza bel bello osservandoli, e viene nel mezzo. (I, 20)</i>	<u>O Doutor Gerónimo, e os ditos. Enquanto prosseguem a falar em voz baixa, sai Gerónimo, e pouco a pouco se vai chegando, e fica no meio. (I, 20)</u>	<i>Sahe o Doutor Jeronymo, e se suspende. (I, 3)</i>
<i>si alza. (did. repetida, relativa a Ottavio e a Florindo, I, 20)</i>	<u>Levanta-se. (did. repetida, Octávio e Florindo, I, 20)</u>	∅
<i>Verso Florindo. (did. Geronio, I, 20)</i>	<u>Apontando para Florindo. (did. Gerónimo, I, 20)</u>	∅
∅	∅	<i>Enfadada. (did. Rosaura, I, 3)</i>
<i>Gli bacia la mano, e parte. (did. Rosaura, I, 21)</i>	<u>Beija-lhe a mão, e vai-se. (did. Rosaura, I, 21)</u>	<i>Beija-lhe a mão, e vai-se. (did. Rosaura, I, 3)</i>