

## D. FRANCISCO MANUEL DE MELO E MOLIÈRE: REAVALIAÇÃO DE UM DIÁLOGO

Talento? Tolentino?  
Tolos! (1)

*"Je crois que nos critiques ont trop laissé travailler l'imagination."* (2)

Foi certamente a vontade de agitar o "oceano de indiferença" (3) que secularmente caracterizou a atitude francesa em relação a Portugal o que motivou a "hipótese exaltante" (4) de algum dia D. Francisco Manuel de Melo, com o seu **Fidalgo Aprendiz**, ter inspirado esse imenso Molière em **Le Bourgeois Gentilhomme**, contribuindo, assim, para esbater a tristeza de "um dos casos mais flagrantes de assimetria intelectual." (5).

Em pleno fulgor de influência francesa em Portugal, terá sido Teófilo Braga o primeiro crítico e historiador da literatura a sugerir em 1870, e curiosamente por uma inversão do que seria mais natural, a influência do ilustre polígrafo português sobre Molière:

*"(...) escreveu n'este curto período o **Auto do Fidalgo Aprendiz** que se julgaria talvez imitação de Molière, do **Bourgeois Gentilhomme**, se esta comédia não houvesse sido representada quatro anos depois da sua morte (...)." (6)*

Na verdade, a primeira edição das **Obras Metricas** de D. Francisco, que inclui esta peça no seu segundo volume, vem a público, em França, no ano de 1665 e só em Novembro de 1670 Molière faz representar **Le Bourgeois Gentilhomme**, quando em 1666 Melo havia falecido. De toda a forma, Teófilo, seja por rigor positivo ou por uma prudência que não deixa de transparecer sugestão, não assume conclusões, mesmo se num outro passo da sua **História do Theatro Portuguez** aventa a possibilidade de encontros entre os dois dramaturgos em Paris:

*"(...) Em Julho de 1663 estava Dom Francisco Manuel de Mello em Paris; a este tempo representava Molière na cõrte de Luíz XIV; é provável que o refugiado portuguez ali assistisse (...) é natural que ali assistisse à representação da **Critique de l'École des Femmes** e de **L'Impromptu de Versailles**, representados por Molière em 1663 (...)" (7).*

Ainda que sublinhando a perfeição do auto português, Teófilo limita-se à unilateralidade de uma tradicional relação de humildade para com a Literatura Francesa, nunca fazendo resultar do contacto hipotético entre dramaturgos sequer a hipótese de D.Francisco ter dado a conhecer a sua obra ao necessariamente superior Jean Baptiste, aquando da sua missão diplomática em Paris, no ano de 1663, que visava encontrar noiva na casa real francesa para o rei de Portugal, ou ainda em 1665 depois da publicação das **Obras Métricas** (8). Perante essa França monumental para o nosso oitocentismo, Teófilo não se atreve, ainda num outro passo, a aproximar os dois autores, não deixando contudo de formular com quase uma insinuação penetrante a afinidade de concepções, neste caso, quanto à natureza do serviço nas duas peças:

*"(...) Affonso Mendes é um typo de creado do genero de Esganarello e de Scapin não do theatro de Molière, porque ainda não existia, mas da comedia sostenuta italiana, introduzida por Molière vinte anos depois (...)." (9)*

Não deixará, no entanto, Teófilo de lamentar que D. Francisco se tenha inscrito na pobre tradição do teatro nacional que não ajudou a salientar a estatura de um autor apto a desenvolver aquilo a que o investigador da ilustre **História do Theatro Português** designou de escola vicentina:

*"(...) que não faria o poeta se existisse theatro nacional no seculo XVII, e inaugurasse entre nós a comedia de carácter, combatendo os grandes preconceitos de que até hoje temos sido vítimas! (...).*

*(...) Foi um genio anulado pelo meio em que viveu; ninguém como elle fallou tão bem a lingua nacional com todas as suas locuções mais peculiares, ninguém perdeu tanto como elle em nascer portuguez (...)" (10)*

Seis anos mais tarde o acintoso Camilo, no seu **Curso de Literatura Portuguesa**, reconhecendo igualmente o esbatimento do teatro português perante o esplendor castelhano de Lope de Vega, Tirso de Molina, Alarcón ou Calderón de la Barca, não poupará Teófilo a um ataque incisivo na nota que acompanha a afirmação de que "(...) o escudeiro Afonso Mendes é a preexistência dos criados ladinos à italiana, mais tarde introduzidos no teatro de Molière" (11). O velho espírito conservador cheio de ressentimentos coimbrãos e outros indignou-se por Teófilo não ter sabido distinguir o "tipo de criado do género de Esganarello e de Scapin":

*"(...) Confunde o carácter de Scapin com o de Esganarello. Esta segunda personagem de Molière não é criado: é "bourgeois de Paris et imaginaire", diz o autor da comédia; e o comentador das suas obras completas (...)" (12).*

No âmbito da problemática que nos ocupa, Camilo nada adianta e teremos de esperar pelo século XX para que, em carta aberta dirigida ao Prof. Mendes dos Remédios e publicada na revista **Atlântida** (ano 4º, nº 4), Afranio Peixoto avance os firmes argumentos que definitivamente determinariam a influência de D. Francisco Manuel sobre Molière (13): quer pela lógica das datas por nós já apresentadas, quer pela correspondência dos títulos das respectivas peças, pelas cenas das lições dos diferentes mestres que constituem motivo cómico no auto português e na comédia francesa, pela convergência do dito "(...) destes nem prosa, nem rima (...)" da cena 7 da primeira jornada do auto com a cena em que M. Jourdain deslumbradamente descobre que sempre falou em prosa sem o saber, pelo facto de Dom Gil Cogominho ser vítima do aio e M. Jourdain ser escarnecido pela criada, ou, ainda, pelos desenlaces afins dos "intermezzi" musicais habituais em Molière e a "rascada" farsesca em que o fidalgo português é manhosamente metido, Portugal teria o direito, no dizer de Afranio Peixoto, de cobrar a dívida desta influência óbvia à grandiosa Literatura Francesa. Aliás, o ensaísta brasileiro acrescentará que poderia juntar outros argumentos menores se não considerasse os expostos mais do que suficientes, não esquecendo, porém, a maior destreza de Molière fomentada até pela refinada corte de Luíz XIV que em nada poderia ser comparada à rude Lisboa de D. João IV" (14). Como para atenuar a possibilidade de ferir aguerridamente demais o orgulho francês, Peixoto não só afirma que a "acusação de plágio é indigna", até porque na época essa noção não fazia sentido ao implementar-se o princípio da imitação, "innutrition". — "(...) Molière como tantos, Shakespeare, Racine, Goethe... não tinha moral nem cerimónia com o bem alheio." — mas também e com algum cómico refere Gustave Lanson para distinguir empréstimos sem conta de "roubos descarados". (15). Ora, se se aceita que Aristóphanes ou Cervantes inspiraram respectivamente com **Nuvens** e **Dom Quixote**, **Le Bourgeois Gentilhomme**, interrogará Afranio Peixoto, com uma impulsividade que lhe é inerente, por que razão D. Francisco Manuel, cuja desgraça foi conhecida e apiedada em França (...) teria escapado? - e, concluirá, definitivo: "(...) só me convenceria do contrário se me mostrassem no teatro francês ou espanhol antecedente dos dois (...)" (16).

Mas é já com um despeito próprio de parente pobre que o ensaísta brasileiro exige que o reconhecimento francês da descendência de **O Fidalgo Aprendiz**, numa obra prima de um dos maiores comediógrafos de todos

os tempos, alargue a dimensão universal que só **Os Lusíadas** e as **Cartas de Mariana Alcoforado** haviam conquistado para as letras portuguesas. E esta carta aberta, a que, segundo parece, o venerando Professor coimbrão nunca terá respondido, termina num tom imperativo de quem manifesta a convicção clássica e patrimonial do "auctor" que detém autoridade sobre a sua criação, enquanto concreto monumento nacional:

*"(...) Não sei de mais. Pretendo que o Fidalgo Aprendiz, pela sua descendência, seja ao menos lembrado nesta lista (...).*

*(...) se consegui demonstrar que ele foi sugestão portuguesa e meu D.Francisco Manuel é credor de Molière, não terei por pequeno o achado. Estas dívidas não se pagam mas não há mal que se cobrem, ao menos para serem reconhecidas (...)" (17).*

Apesar de uma pertinência mais do que aceitável dos argumentos de Afranio Peixoto, M. Le Gentil veio a apresentar algumas reservas à sua tese em 1921 na **Revue de Littérature Comparée**. No sentido das objecções que revelam o bom senso do crítico francês orientam-se as observações de Fidelino de Figueiredo que em 1927 nota: "(...) o escritor brasileiro confinou-se na análise intrínseca e estética das suas obras, desinteressando-se de considerações de ordem externa, circunstanciais e pessoais, que dão ou retiram plausibilidade às suas argutas ilacções.(...)" (18). O autor da **História da Literatura Realista** enfatiza a necessidade de se ter em conta as circunstâncias históricas que deverão confirmar as induções da análise interna como bem mostra, na sua opinião, a história da crítica de fontes. (19) Le Gentil, nesta linha crítica, avalia se as afinidades, caso sejam realmente marcantes, entre as duas peças, resultam de um conhecimento historicamente comprovável do auto português por parte de Molière, ou se essas semelhanças não são "une rencontre fortuite, de l'influence d'une ou plusieurs sources communes ou enfin d'une imitation directe" (20). Lembrando as relações políticas das cortes de Paris e de Lisboa e até certas relações literárias, Le Gentil não deixa, no entanto, de apontar diferenças inultrapassáveis no tema e nas personagens das duas peças e conclui que "trois scènes annoncent **Le Bourgeois Gentilhomme**, celles du maître d'escrime, du maître à danser et du professeur de poésie "et que" l'hypothèse d'une influence de Melo ne doit pas être écartée à priori" (21).

Mais ou menos ciosos de um sentido de propriedade literária e até de indisfarçável orgulho nacional, críticos franceses e portugueses foram-se dividindo entre as posições de partidários ou objectores da tese de imitação, como bem observou na sua introdução ao auto A. Correia de A.

Oliveira (22). Mas *Le Gentil*, ao sugerir a probabilidade da influência de Gil Vicente sobre Molière, e dado que D. Francisco é nesta peça dramática óbvio continuador do teatro vicentino, ainda que com outras influências da sua contemporaneidade literária, como faremos notar no essencial deste artigo, rasga decisivamente as perspectivas críticas sobre esta questão para a modernidade: a criação literária enquanto tessitura transformada de leituras deliberadas e inconscientes que potenciam o conceito clássico do "auctor", proprietário da sua obra, para vozes universais de imagens e palavras mediatizadas por um criador, tantas vezes desconcertado pela relativa irresponsabilidade perante essa dimensão que se lhe impõe como que independente. Aí o crítico persegue, numa vontade raciocinada de consciência, o tear dessa encruzilhada de linguagens para, mais do que ultrapassar a satisfação antiga do crítico que demarca patrimonialmente fronteiras, abarcar o diálogo tão plural de que cada obra literária é uma realização sensível. Em 1936 P. G. Dublin insiste nesta perspectiva que aproxima Molière de Aretino (23) e que aplicada a uma leitura de **O Fidalgo Aprendiz** indicará uma génese comum, tal como vem a analisar rigorosamente António Correia de A. Oliveira na revista **Ocidente** em 1938 (24). Dilui-se, portanto, a tentação de uma nacionalização dos temas e das obras para se alargar o diálogo a pelo menos mais um interveniente, desta feita, italiano. Em **La Cortegiana** de Pietro Aretino é também questão de um burguês pedante e néscio que para chegar a ser cardeal, segundo o desejo de seu pai, tem de se fazer primeiro fidalgo. Mestre André será seu preceptor bem falacioso e Sanese e Gilo, os criados velhacos, na tradição da comédia antiga, que acompanham Maco num processo de aprendizagem do logro amoroso até uma excêntrica cerimónia de investidura que fazia do saloio rico um cortesão. Quanto às lições, observa A. Correia de A. Oliveira: "(...) Anuncia-lhe a visita a Mestre Pasquino, o mestre da poesia, que afinal não chega a entrar em cena, não tirando o Aretino deste encontro os efeitos cómicos que D. Francisco Manuel e Molière souberam aproveitar (...)" (25). Comparando cuidadosamente passos das peças italiana e portuguesa, este crítico encontra afinidades entre os falsos elogios de Mestre André e do professor português perante a inépcia dos alunos e aproxima ainda M. Jourdain de uma mesma tentativa de aventura amorosa e das peripécias subsequentes (26).

É evidente que Messer Maco se assemelha mais com M. Jourdain, que se integram em ambientes sociais mais sofisticados, o italiano e o francês, do que com o burlesco Gil Cogominho, talhado à medida lusa. No entanto, o reconhecimento do peso quase certo da influência de Aretino sobre Melo e Molière leva o crítico a insistir:

*"(...) fica ao nosso polígrafo a honra de haver servido de modelo ao cómico francês nas cenas das lições. Tudo o*

*resto é explicável pela imitação de **La Cortigiana**. Nas cenas das lições, como Melo e Molière as realizaram, a prioridade pertence, àquele; e, conhecidas as circunstâncias históricas, que tornam possível a influência de **O Fidalgo Aprendiz em Le Bourgeois Gentilhomme**, e as fontes deste (...) cremos que o pleito deve dar-se por definitivamente julgado a favor de D. Francisco Manuel. (...)" (27)*

Assim, apesar do alargamento de vistas no sentido de um diálogo plural entre autores, fica-se, ainda, pelo tom sentencioso de quem procura estabelecer patamares mais unívocos no âmbito da compreensão da génese literária. Porém A. Correia de A. Oliveira não deixará de explorar a universalidade transtemporal da temática de **Le Bourgeois Gentilhomme**, que em não sendo nem francesa, nem portuguesa, vem já do teatro antigo (28): o cómico do "parvenu" entradote que aspira a ilustrar-se. (29).

Se Aristófanes quis, com a ridicularização de Sócrates, evidenciar os inconvenientes da posição céptica dos sofistas, que com o seu racionalismo poderiam levar à ruína de Atenas pelo desrespeito das suas tradições, Molière visava castigar o gosto exorbitante pelas "turqueries" ao tempo de Luís XIV. Ainda neste particular D. Francisco se lhes aproxima:

*"(...) Não escrevia Melo em circunstâncias idênticas às de Molière e Aristófanes. Circunstâncias de ordem geral e de ordem pessoal. Por isso, por baixo do cómico que aflora se sente o drama, o drama nacional e o drama do autor (...)"*

A especificidade do auto português refere, portanto, a situação portuguesa que informa a escrita de D. Francisco Manuel, como muito expressivamente sublinhou Teófilo Braga num tom anticlerical bem ao gosto da época:

*"(...) Que era Portugal no século XVII, esgotado de recursos pela invasão espanhola, atrasado em civilização pela intolerância da Inquisição e dos Jesuítas, sem indústria, pela má organização da propriedade com a mendicidade convertida em instituição, como se vê pela infinidade de ordens religiosas que sugavam a terra, que era Portugal esquecendo se do futuro e fazendo-se valer pelas tradições heroicas das suas descobertas marítimas, das suas conquistas de aquém e de além mar, senão um Fidalgo pobre? E este o typo nacional compreendido*

por Dom Francisco Manuel de Mello, e representado a Dom João IV (...).”(30)

Portanto, da mesma forma que Molière soube transformar as aventuras aristofânicas de Strepásiade e Philippide, — através de Aretino, de D. Francisco? Com contaminações de Lope de Vega numa ou noutra cena?(31) - aplicando-as à sociedade francesa da corte do Rei Sol para corrigir os vícios próprios do seu tempo, dever-se-á aceitar que D. Francisco escrevesse a sua peça para o contexto português da sua época e na esteira de uma tradição teatral viva e aceite pelo público.

Mais do que qualquer outra manifestação literária, o teatro exige adequação ao meio para que seja activo e bem sucedido no seu efeito de recepção: esta capacidade de agradar não será condição sinequanon de qualquer dramaturgo? Como pedir, então, com Roger Bismut em 1974, que o auto português e a comédia francesa tenham afinidades, só elas concretamente comprovadoras de uma influência, que as desgarrariam dos seus referentes sócio-históricos específicos?

Molière nunca precisaria de ser tão grandioso quanto o foi realmente para, enquanto homem de teatro, saber beber no auto português, aplicando, conforme exige toda a boa representação, essa substância às circunstâncias francesas. O que o contexto de D.Francisco tornava pertinente era a crítica ao “fidalgoote pobre” que então Portugal era e cujo ridículo o nosso povo reconhecia desde Gil Vicente, enquanto que, pelo contrário, Molière havia de satirizar essa burguesia desde há muito ascendente em França, e que Luís XIV muito polemicamente ia recebendo em Versalhes, na sua afectação de verniz estaladiço. Que sentido teria trazer para um palco francês, ao tempo de Jean-Baptiste, um D. Gil, ou para Lisboa, pela mão de D. Francisco, um M. Jourdain?

Esta singularidade não parece poder anular a tese da influência, só confirmando a aptidão - nem sequer o génio - do comediógrafo francês. Bismut afirma no entanto:

*“(...) Il est en tous cas essentiel, pour quiconque veut tenter de résoudre le problème des influences, de faire ressortir ressemblances et différences. Celles-ci sont de très loin, plus nombreuses que celles-là. Voyons un peu. Les titres des deux pièces semblent s'appeler irrésistiblement. Qu'en est-il vraiment? (...)” (32)*

Depois de algo insinuantemente integrar D. Francisco numa pobre tradição dramática, coeva do génio teatral de Shakespeare e do rigor regulado de Corneille, o que o faz parecer ainda mais miserável, Bismut

fala-nos de um Portugal com sono sob o domínio filipino, capaz de gerar uma rude farsa, sem construção de intriga e sem desenvolvimento de caracteres (33), para no final do seu trabalho perguntar: "(...) Dès lors, avait-il besoin d'une rencontre avec D. Francisco Manuel de Melo ou avec sa comédie pour concevoir l'idée du **Bourgeois Gentilhomme**?" (34).

Certamente que em literatura esta formulação prejudica a compreensão do fenómeno criativo. Não querendo já defender a dama portuguesa valorizando o teatro nacional que incontestavelmente nunca conheceu a riqueza do teatro espanhol, francês ou inglês..., muitos autores desde sempre se inspiraram em autores menores para escrever grandes obras. E se, como o próprio Bismut repara, Molière engrandeceu o seu **Dom Juan**, a partir das versões menores de Dorimond e de Villiers, não poderia ter procedido à mesma operação de génio com autores estrangeiros de estatura mais modesta? (35).

Se o burguês endinheirado e pretencioso da comédia francesa não corresponde ao tosco D. Gil do auto português, com a óbvia consequência nos títulos diferentes das peças, esse esforço de adequação, explicável basicamente, como vimos, não anularia a possibilidade de inspiração. Mais precisamente do que diferença, houve transformação, a mesma que converteu a nossa farsa, coerente com a tradição portuguesa, na fina comédia que a superioridade de Molière e do brilho teatral francês promoveram indiscutivelmente (36). Tanto mais que por muito inconsistente que seja o auto de D. Francisco, como sublinha Bismut - "(...) Mais ne vous avais-je pas avertis qu'il ne faut demander ni trop de logique ni trop de cohérence à l'intrigue d'une farce? (...) " (37) - não é aceitável a dificuldade que Bismut tem em compreender que o nosso nobre pelintra faça arranjinhos com o seu criado até porque o "grand seigneur" D. Juan troca escandalosamente de roupa com o seu Sganarelle, vestindo-o de médico, o que não ficava nada bem a um bom aristocrata francês do século XVII (38). Também não estão em causa o perfeito encadeamento da "mystification de M. Jourdain" com o conjunto da comédia e todas as circunstâncias históricas que motivaram a inserção da "turquerie" na comédia de Molière: a humilhação de Luís XIV perante o emissário turco convocaria a oportunidade deste cómico ricamente explorado em "intermezzi" e música de Lulli (39). Esta perfeição distingue-se bem da burlesca maquinação de que D. Gil é vítima. E mais adiante conclui:

*"(...) En l'absence de preuves formelles, qui auraient pu consister par exemple en un aveu de Molière, consigné dans une lettre ou dans une préface, ces arguments ont en commun de s'appuyer sur la vraisemblance (...) " (40)*



Se, na realidade, não existem provas que assegurem, por um lado, que Molière conheceu o volume das Obras de D. Francisco impressas em Lyon, em 1665, e por outro lado, que Melo algum dia tenha contactado com o comediógrafo francês ao ponto de lhe poder transmitir o conteúdo do seu auto numa das suas missões diplomáticas a Paris, uma alta probabilidade de tudo isto ter acontecido não pode deixar de ser tida em conta, ainda que não seja decisiva para esta questão. Mas se quisermos aceitar com Bismut que “les relations entre D. Francisco Manuel et Molière, en 1663 et 1665 relèvent (...) de la pure imagination” (41), já não parece razoável que só “un don de prescience” pudesse levar D. Francisco em 63 a transportar em mãos o manuscrito para “fixer pour la postérité des critiques le **Fidalgo Aprendiz** comme source de la comédie à naître”. Até porque argumentar com a indisponibilidade do sempre polémico Molière para receber influências e encontrar D. Francisco, dado que em 1665 vivia o escândalo de **Tartuffe**, parece ignorar que nunca a constante tensão impediu o autor francês de ser fecundo em criações que revelam outras tantas influências: “(...) Mais cette année-là, c’est Molière qui était moins disponible. Le scandale de **Tartuffe** venait d’avoir lieu, **D. Juan** n’avait pas trouvé meilleur accueil auprès des dévots (...)”. E, de facto, nem sempre a realidade, mesmo na corte de Luís XIV seria tão formal ao ponto de uma qualquer etiqueta tornar inverosímil um encontro: “(...) J’ignore si l’étiquette permettait un diplomate étranger de converser avec un comédien, ni si les entr’actes permettaient des conversations de buvette, comme aujourd’hui à l’**Opéra** ou au “**Français**” (...)” (42)

Pouco importa que Molière tenha lido ou não a **Carta de Guia de Casados** de Melo para ridicularizar os dez mandamentos matrimoniais do velho Arnolphe que integra aliás o painel dos novos ricos mollièrescos. Nada interessa que o autor de **Le Bourgeois Gentilhomme** tenha conhecido ou não o **Auto do Fidalgo Aprendiz**, mas dizer que o facto de esta comédia resultar de “circonstances extérieures, mais précises” invalida a possibilidade de uma influência pode manifestar, ainda, incompreensão do processo do fazer literário: a afinidade, se a houver, foi transformada com uma inteligência própria de dramaturgo até um grande nível de autonomia, isto é, de singularidade.

De facto, Bismut não chega a demolir a tese em causa e ele próprio tem a virtude de perspectivar correctamente no final do artigo a questão: esta “parenté résiduelle” explicar-se-ia por uma “communauté de sources” que aproximariam, por sua vez, **Le Bourgeois Gentilhomme** das **Merry Wives of Windsor** de Shakespeare, através das mesmas fontes italianas (43). Do mesmo modo que Aretino explicaria certos encontros entre as peças portuguesa e francesa, Bismut alarga até a afinidade de fontes possíveis de Melo e Molière, não mais do que com a verosimilhança atrás

considerada indesejável, quando avança a possibilidade de ambos terem sido educados na tradição jesuítica da comédia moralizante:

*"(...) Quoi d'in vraisemblable à ce que le répertoire de Luís de Cruz qui n'était du reste pas si vieux (1605) et Molière hantait le Collège de Clermont quelques trente ans plus tard (...). La même argumentation est valable pour D. Francisco Manuel de Melo, qui fut lui aussi élève des jésuites, au Collège de Santo Antão et qui avait dû trouver sur place les souvenirs du Padre Luís da Cruz (...)" (44)*

Apesar de quanto a estes dados não conhecermos também provas formais, não será difícil concordar que, no imenso diálogo sincrónico e diacrónico de que se tece a Literatura, **Le Bourgeois Gentilhomme** se nutriu certamente do teatro do Padre Luís da Cruz, como do teatro italiano através da **La Cortegiana** de Aretino. Então os autores, dos mais insignificantes aos mais excelentes, sempre puderam criar uma posteridade (45), porque, pela metamorfose de outras criações, se viram engrandecidos ou, pelo contrário, banalizados. Mais do que a básica fonte comum de todo o dramaturgo, o espectáculo humano no que ele tenha de específico de um espaço e de um momento, mas igualmente na sua intemporalidade, o comparatismo promove, hoje, um entendimento da criação literária que permite diálogos entre Shakespeare e Brecht, entre Homero e Joyce. E mesmo se algumas das suas tentações graves ou veniais nos precipitam para paralelismos enganosos, o olhar liberta-nos de reducionismos, ensinando-nos, no fundo, o exemplo do cosmopolitismo intelectual de D. Francisco Manuel de Melo (46) e da universalidade daquele que em epitáfio LA FONTAINE celebrou:

*"Sous ce tombeau dorment Plaute et Térence  
Et cependant le seul Molière y gît..." (47).*

Cristina A. M. de Marinho  
Universidade do Porto

## NOTAS

(1) — O'NEILL Alexandre, **Poesias Completas, 1951/1983**, Lisboa, Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 1984, 2a ed, pg. 500 — poema: "Autocrítica".

(2) — BISMUT Roger, **Molière et D. Francisco Manuel de Melo, Réflexions sur le Fidalgo Aprendiz et ses rapports avec Le Bourgeois Gentilhomme**, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974, pg. 215.

(3) — PAGEAUX Daniel-Henri, **Imagens de Portugal na cultura francesa**, LISBOA, ICALP, Biblioteca Breve, 1984. Na pg. 39, Pageaux diz: "(...) não há nada que perturbe verdadeiramente este oceano de indiferença, enquanto que o menor incidente madrileno desencadeia entre os porta-vozes da opinião pública francesa virtuosos movimentos de indignação. (...)".

(4) — BISMUT Roger, **op.cit.**, pg. 223. O autor comenta: "(...) Il est néanmoins séduisant pour le comparatiste, même s'il doit renoncer à une hypothèse exaltante de se dire que deux êtres au tempérament par ailleurs si différent se sont abreuvés aux mêmes sources et de découvrir en eux des cheminements parallèles (...)", recusando no essencial a teoria da influência de D. Francisco sobre Molière.

(5) — PAGEAUX Daniel-Henri, **op.cit.**, pg. 41: "(...) Como observou Eduardo Lourenço, em Outubro de 1982, aquando da realização de um colóquio internacional sobre as relações franco-portuguesas na Fundação Gulbenkian, em Paris, a história dessas relações é um dos casos mais flagrantes de assimetria intelectual".

(6) — BRAGA, Teófilo, **História do Theatro Portuguez, A comedia Classica e as Tragicomedias, Séculos XVI e XVII**, Porto, Imprensa Portuguesa Ed, 1870, pg. 255.

(7) — Idem, **ibidem**, pgs. 259, 260, onde o autor continua: "(...) n'este mesmo anno imprimiu Molière o **Dépit amoureux**, e as outras comédias já citadas, que o fidalgo portuguez conheceu por certo. A perfeição do seu auto **O Fidalgo Aprendiz** revela a observação dos bons modelos hespanhoes (...)".

(8) — É já célebre a biografia de D. Francisco escrita pelo importante lusitanista Edgar Prestage. Em **PRESTAGE, Edgar, D. Francisco Manuel de Melo**, Coimbra, 1914, desenvolve-se o conteúdo das diferentes viagens do autor de **O Fidalgo Aprendiz**.

(9) — BRAGA, Teófilo, **op.cit.**, pg. 263. Na pg. 260, Teófilo já tinha referido a importância dos grandes autores espanhóis do "siglo de oro" para a compreensão do auto português. Neste passo sublinha o quanto o teatro molieresco deve à influência italiana. O papel dos modelos espanhóis e italianos será discutido por outros críticos que vêm a julgar a possibilidade de encontro entre estes dois autores, retirando daí, como veremos neste artigo, notáveis esclarecimentos para esta questão.

(10) — Idem, **ibidem**, pgs. 260 e 266. Teófilo caracteriza igualmente o decadente momento histórico nacional que informa esta produção dramática, na pg. 255: "(...) Que era Portugal no seculo XVII, esgotado de recursos pela invasão hespanhola, atrazado em civilização pela intollerancia da Inquisição e dos Jesuitas, sem indústria (...)".

(11) — CASTELO BRANCO, Camilo, **Curso de Literatura Portuguesa**, Lisboa, Ed.Labirinto, s.d., pg. 51.

(12) — Idem, **ibidem**, pg. 117 onde Camilo prossegue: "(...) A grande

autoridade que o Sr. Dr. Teófilo Braga tem adquirido com os seus livros está lesando pessoas estudiosas e acreditadas (...). Não é conveniente que os professores escorreguem assim aos pares, quando a juventude se queixa de ser reprovada em exames por não acudir com resposta certa a perguntas difíceis”.

(13) — Tanto Fidelino de Figueiredo, na sua **História de Literatura Clássica**, 2ª Epoca (1580-1756), LISBOA, Livr. Clássica Ed, 1927, na pg. 138, como A. Correia de A. Oliveira na sua introdução a **O Fidalgo Aprendiz**, Lisboa, Livr. Clássica Ed. Trechos Escolhidos, 1943, pg. 26, sintetizam os argumentos do Prof. Afranio Peixoto dando conta do historial crítico em torno desta problemática.

(14) PEIXOTO Afrânio, **MAIAS e Estêvas, (Pequenos Ensaios Portugueses)**, Porto, Lello e Irmão, Lisboa, Aillud e Lello 1940, "Dívida a cobrar", pgs. 186/187. "(...) Não é que o génio fôsse menor em D. Francisco Manuel que em Molière; teria sim este mais experiência em coisas de teatro para o qual escrevia, no qual representava e até vivia a tragicomédia da sua vida. O que porém mudava de todo o ponto nos dois era o meio ao qual destinavam as suas farças”.

(15) — Idem, *ibidem*, pg. 187: "(...) É Gustavo Lanson quem o diz mas afora esses roubos descarados, há, empréstimos sem conta, a Plauto, Terêncio, Bocácio, Straparola, Sorel, Scarron, Larivey, Desmarests...”, continuando Peixoto com referências à influência de Aristóфанes e Cervantes sobre Molière.

(16) — Idem, *ibidem*, pg. 188. Já não pai e filho, Afranio consideraria que "então o **Fidalgo Aprendiz** e o **Bourgeois Gentilhomme** seriam irmãos, um mais velho e ainda rude, o outro melhor educado e já gracioso”.

(17) — Idem, *ibidem*, pg. 189. Nesta edição de 1940, Afrânio Peixoto aponta a sequência de artigos que continuaram esta discussão até à data, nas páginas 191 e 192: o artigo do Prof. Le Gentil de 1921, o artigo do Sr A. Correia de A. Oliveira. De **Ocidente**, "**O Fidalgo Aprendiz**" **Le Bourgeois Gentilhomme** e **La Cortegiana**" de 1938.

(18) — FIGUEIREDO Fidelino de **História da Literatura Clássica**, 2ª Epoca (1580-1756), Lisboa, Livr. Clássica Ed, 1927, pg. 138.

(19) — Idem, *ibidem*, pg. 138.

(20) — LE GENTIL M., *Revue de Littérature comparée*, ano 1, nº 2, Paris, 1921, pgs. 271.

(21) — Idem, *ibidem*, pgs. 241 e seguinte. Como refere Fidelino de Figueiredo na obra supra citada, pg. 139, em nota, o Prof. Le Gentil põe um problema novo e sugestivo que merecerá demorada atenção: a probabilidade da influência de Gil Vicente sobre Molière.

(22) — OLIVEIRA A. Correia de A., "Introdução" a MELO, D. FRANCISCO Manuel de **O Fidalgo Aprendiz**, Lisboa, Livr. Clássica Ed. Trechos Escolhidos, 1943, pg. 27. Aí o autor nota: "(...) João Ribeiro, Philieas Lebesgue e Fidelino de Figueiredo declaram-se partidários da tese da imitação. (...) Não notaram estes escritores a semelhança das duas peças com a **Cortigiana** de P. Aretino, que só mais tarde, para o **Bourgeois Gentilhomme**, foi apontada por P. G. Dublin”.

(23) — DUBLIN P. G., "**Molière et L'Arétin**", in **Mercure de France**, ano 40, nº 896 de 15 de Outubro de 1935.

(24) — OLIVEIRA António Correia de A., "**O Fidalgo Aprendiz**" **Le Bourgeois Gentilhomme** e **La Cortegiana**", in **Ocidente**, Lisboa, 1938, vol. 1.

(25) — Idem, *ibidem*, pg. 192.

(26) — Idem, *ibidem*, pgs. 192, 193 e 194. Nestas páginas, A. Correia de A. Oliveira compara o "strambottino" de Maco para Camila Pisana com a "trova de feição" de D. Gil Cogominho, concluindo que "é manifesta a semelhança dos dois passos"; já antes, quando o Mestre de Dança fala a Gil Cogominho: "(...) nos vem à ideia o diálogo de Messer Maco com o criado Sanese, auxiliar de Mestre André (...). Messer Maco, do mesmo modo que D. Gil e M. Jourdain aspira a uma aventura amorosa (...) D. Francisco Manuel desenvolve este motivo em cinco cenas da 3ª jornada com muita graça e intuição psicológica (...)."

(27) — Idem, *ibidem*, pg. 195.

(28) — E ainda no artigo supra-citado que A. Correia de A. Oliveira fala da influência das **Nuvens** de Aristófanes sobre a peça de Molière. Refere também na pg. 195 a fonte dessa sugestão: P. BRUNOY, *Le théâtre des grecs*, cit. por REGNIER, *Les grands écrivains de la France, Molière*, Tomo VIII.

(29) — Idem, "O Tema de **Le Bourgeois Gentilhomme**", in *Ocidente*, Lisboa, 1938, vol. 11 na pg. 396, A. Correia de A. Oliveira resume o entrecho das **Nuvens** de Aristófanes.

(30) — BRAGA, Teófilo, op. cit., pg. 256. Para um crítico do fim do século XIX tanto as motivações históricas como biográficas explicam a obra.

(31) — OLIVEIRA, A. Correia de A., "O Tema de **Le Bourgeois Gentilhomme**", in *op.cit.*, pgs. 397/402. Neste trabalho o autor compara cuidadosamente passagens da comédia francesa com outras da peça grega: tanto Jourdain como Strepásiade visam uma utilidade imediata na sua aprendizagem, o cómico da lição foi inventado por Aristófanes e a cena em que Strepásiade exalta ao filho a excelência do saber socrático é paralela àquela em que Jourdain quer impressionar a mulher com o que já aprendeu.

(32) — BISMUT, Roger, *Molière et D. Francisco Manuel de Melo*, *Réflexions sur le Fidalgo Aprendiz et ses rapports avec Le Bourgeois Gentilhomme*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974, pg. 207.

(33) — Idem, *ibidem*, pg. 204. Roger Bismut nota: "(...) em 1646 (...) la comédie d'intrigue de moeurs et de caractères était impensable au Portugal (...) quand D.Francisco Manuel de Melo prend la plume, il n'a encore pour l'inspirer que des oeuvres relativement minces (...) Tandis que Shakespeare bâtissait la plus formidable machine de tous les temps, alors que Corneille fixait les bases de la tragédie classique et lui donnait ses chefs d'oeuvre, le Portugal était en sommeil (...)."

(34) — Idem, *ibidem*, pg. 217.

(35) — Idem, *ibidem*, pg. 213. Af se lê: "(...) enfin, la pièce de Giliberto avait été traduite en français par Dorimond et Villiers sous le titre inattendu (...) du **Festin de Pierre** (...). Molière a sûrement travaillé sur ces diverses données (...)"

(36) — Os argumentos de Bismut, no artigo supra citado, das páginas 208 e 209, afiguram-se então frágeis: "(...) Là est déjà la différence, et elle est de taille. M. Jourdain est riche, il paie, et repaie (...) Rien de tel avec D. Gil, noble peut-être, mais dépenallé, qui ne peut servir d'exemple, de specimen de la crédulité et de la vanité humaines (...) Molière achève en comédie ce que Francisco Manuel avait simplement esquissé en farce (...)."

(37) — Idem, *ibidem*, pg. 206.

(38) — Refiro-me ainda a este artigo, pg. 209 em que Bismut interroga:

"(...) Avouez que, face à Dorante, D. Beltrão / (est-il dom, d'ailleurs? — qui oserait s'en assurer, comment un authentique aristocrate se commettrait-il avec le moço Afonso Mendes?) -, avouez, donc, que (...)".

(39) — Idem, *ibidem*, pg. 209, onde Bismut esboça o quadro histórico em que inscreve esta "turquerie" e na pg. 210 pode-se ler: "Quelque interprétation que l'on veuille donner à cette turquerie, on est obligé de convenir qu'elle est solidement chevillée au reste de la pièce, et que par conséquent on ne peut la déclarer équivalente à la machination dont D.Gil est victime (...)".

(40) — Idem, *ibidem*, pg. 210.

(41) — Idem, *ibidem*, pg. 214. Bismut continua: "(...) je ne dis pas qu'elles sont impensables, je dis, simplement que, pour étayer cette hypothèse on n'a pas avancé le commencement d'une preuve".

(42) — Idem, *ibidem*, pg. 215.

(43) — Idem, *ibidem*, pgs. 218, 219. Na pg. 218, Bismut precisa a afinidade entre a comédia de Molière e a de Shakespeare.

(44) — Idem, *ibidem*, pg. 222. Bismut nota "(...) Molière et avant lui, D. Francisco Manuel de Melo, connaissaient-ils *Vita Humana* de Luís da Cruz (...)".

(45) — Idem, *ibidem*, pg. 223: Aí se lê: "Non que je veuille insinuer par là que l'oeuvre de D. Francisco Manuel n'était pas susceptible de créer une postérité (...)".

(46) — É Giacinto MANUPPELLA que em *Acerca do cosmopolitismo intelectual de D. Francisco Manuel de Melo*, Coimbra, Coimbra Ed., 1960, pg. 15, fala da "consciência de uma sobrepujança intelectual" em D. Francisco como forma de aristocratismo. José Adriano de CARVALHO em *Aspectos do desengano e da aceitação da vida em D. Francisco Manuel de Mello*, Lisboa, Brotéria, 1964, na nota 48, acrescenta: "(...) No entanto, ao lado deste, e talvez na sua base, há um cosmopolitismo realizado, isto é, a sua experiência de vida pelo mundo - viagens, relações, guerras, edições de obras em França, em Itália, em Inglaterra, prisões".

(47) — BORDONOVE, Georges, *Molière génial et familier*, Paris, Robert Laffont, 1967, pg. 467.