

“No ves que màs de amigo / que de lo amante me precio?”:
tópicas da lírica amorosa na comédia “Hay amigo
para amigo”, de Manuel Botelho de Oliveira

“No ves que màs de amigo / que de lo amante me precio?”:
topics of love poetry in the comedy *Hay amigo para amigo*,
by Manuel Botelho de Oliveira

Wagner José Maurício Costa¹

Resumo: O artigo tem como objetivo evidenciar a presença de algumas tópicas da lírica amorosa em *Hay amigo para amigo*, de Manuel Botelho de Oliveira. A leitura da referida comédia foi feita em consonância com as preceptivas do teatro cômico. Percebe-se a utilização tanto das fontes antigas quanto das normas que, no Seiscentos, propuseram a assunção de uma comédia mista. Enquanto comédia de *capa y espada*, subgênero cuja fábula trata de assuntos amorosos, a peça recorre às tópicas que tratam da *philia* e do *eros* nas ações, no *ethos* e nas sentenças das personagens. A presença da lírica na peça integra-a ao programa lírico do livro *Música do Parnaso*, com o qual dialoga nas repetições de tópicas e técnicas poéticas.

Palavras-chave: Comédia. Lírica. Poética

Abstract: The article aims at evidencing the presence of some topics of love poetry in *Hay amigo para amigo*, by Manuel Botelho de Oliveira. The reading of this comedy was made according to the precepts of the comic theater. We can see the use of both the old sources and the norms that, in the 17th century, proposed the assumption of a mixed comedy. As a *capa y espada* comedy, subgenre whose fable deals with love affairs, the play uses topics that deal with *philia* and *eros* in the actions, and in the *ethos* and sentences of the characters. The presence of lyric poetry in the play integrates it to the lyrical program of the book *Música do Parnaso*, with which it relates through the repetitions of topical and poetic techniques.

Keywords: Comedy. Lyrical. Poetics

¹ Mestre em Letras pela Universidade Federal do Piauí (UFPI) e doutorando em Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo (USP). É professor assistente na Universidade Estadual do Piauí (UESPI).

A produção teatral de Manuel Botelho de Oliveira consta de duas comédias intituladas *Hay amigo para amigo* (1663)² e *Amor, engaños y zelos*. Não obstante o pequeno número de peças conhecidas até o momento, suas letras dramáticas demonstram o conhecimento que o poeta tinha das formas e temas da comédia mista espanhola seiscentista. Tal fato o inscreve na lista de autores portugueses do século XVII que imitaram o teatro do *siglo de oro*.

O teatro de Manuel Botelho de Oliveira reforça, ainda, o programa lírico elaborado para o livro de 1705, no qual a presença da lírica ressoa desde o título, nas seções que compõem o mesmo, nos gêneros e em sua concepção de poesia. O título, *Música do Parnaso dividida em quatro coros de rimas... Com seu descante cômico reduzido em duas comédias... Entoadada pelo capitão mor Manuel Botelho de Oliveira...* sugere a união da poesia com a música, como se aquela tivesse sido entoada pelo autor nos quatro coros de rimas e finalizada em seu descante. A própria definição de poesia dada por Botelho no prólogo ao leitor corrobora este procedimento: “porque a Poesia não he mais que hum câto Poetico, ligando se as vozes com certas medidas para a consonancia do metro” (OLIVEIRA, 2005, sem paginação). Adma Muhana (2005, p. XLIX), ao analisar a relação da poesia e da música neste livro de Botelho, aponta para a peculiaridade desta definição feita por meio da sonoridade e não da imitação. A pesquisadora identifica concepção semelhante na poesia de Giambattista Marino e em Lopez Pinciano: “Sea, pues, la lírica imitación, aquella que es hecha para ser cantada...” (PINCIANO, 1596, p. 425).

No livro *Música do Parnaso*, tanto as poesias que compõem o cancionero de Anarda, quanto os poemas encomiásticos, que louvam personalidades importantes da Bahia e de Portugal, apresentam-se sob a forma lírica. Botelho segue o preceito horaciano: “La Musa concedio a los Poetas lyricos alabar a los Dioses y a los hombres heroicos/ Y engrandecer al vècedor por sus fuerças, y al caballero q es primero en la pelea/ y para intimar y significar los amorosos cuydados de los mãcebos...” (HORÁCIO, 1599, fl. 313, 2). Além dessas poesias, o lírico encontra-se também nas comédias de Botelho de Oliveira, as quais fazem uso de algumas de suas tópicas. A seção em que se encontram, intitulada des-

2 Conforme o prólogo de *Música do Parnaso*, esta peça foi publicada de forma anônima, antes de 1705: “Huma dellas, ‘Hay amigo para amigo’, anda impressa sem nome” (p.X). Enrique Rodrigues-Moura (2009) confirmou o fato quando descobriu na coleção teatral de Don Arturo Sedó e na Biblioteca Nacional de Lisboa um exemplar da comédia publicado em 1663 na imprensa de Tomé Carvalho.

cante cômico, dá um indicativo da presença do lírico. Segundo o dicionário de Bluteau o termo descante significa “concerto de instrumentos músicos” ou “tanger instrumentos de corda” (BLUTEAU, 1712, p. 103). Assim, ao nomear esta seção de “descante”, o autor está enfatizando a continuidade da música, ou melhor, a consonância destas comédias com as demais partes do livro, harmonia que se nota no uso de alguns lugares da lírica nessas letras dramáticas.

O presente artigo se concentrará em demonstrar a presença de tópicos líricos na peça *Hay amigo para amigo*, comédia de *capa y espada*, segundo a denominação de Bances Candamo em *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos* (1690). A denominação de “capa y espada” é posta pela maioria dos preceptistas como sendo de uso comum. Por exemplo, Salas Barbadillo, no livro *Coronas del Parnaso y Plato de las musas*, escreve, em uma seção intitulada “Banquete de las musas”, uma alegoria que apresenta os gêneros de poesia como manjares servidos um a um a Apolo. Quando a comédia é servida, o mestre-sala diz: “Estas son comedias de las que vulgarmente se llaman en España de capa y espada” (BARBADILLO, 1635, p. 34). Apolo louva Lope de Vega como o príncipe nesta arte e afirma que estas são verdadeiras comédias, ao contrário das chamadas “comédias de tramoyas”, tidas como manjar dos brutos. Também Juan de Zabaleta em 1660 e Padre Guerra em 1682 se referem ao subgênero como prática comum nos teatros ou *corrales* do século XVII. Este último afirma: “Las comedias que ahora se escriben se reducen a tres clases: de santos, de historia y de amor, que llama el vulgo de capa y espada” (GUERRA Y RIBERA, 1972, p. 320).

A referência para a leitura da comédia *Hay amigo para amigo* encontra-se nos tratados de comédia antigos e nos tratados espanhóis do século XVII, sobretudo, na *Arte Poética* de Aristóteles, no poema *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), de Lope de Vega, e no tratado incompleto *Theatro de los theatros*, escrito por Francisco Bances Candamo, no final do século XVII (1694). As normas aristotélicas preveem para a comédia apenas a imitação da ação de homens piores que a média humana e como assunto o ridículo ou feiura física/moral, características interpretadas pelos antigos como ação própria de personagens moralmente baixos e viciosos. A preceptística da comédia no Seiscentos procurou misturar os preceitos da *Arte Poética* aristotélica, propondo uma nova configuração para o gênero: “Eljase el sujeto y no se mire/ (perdonen los preceptos) si es de reyes.../ Lo trágico y lo cómico mescla-

“No ves que
màs de amigo/
que de lo
amante me
precio?”

171

do/ y Terencio con Séneca... (VEGA, 2006, v. 157-158/ 174-175). A fábula da tragicomédia admite o “sujeito” ou assunto próprio dos reis, ou seja, admite assuntos elevados. Lope de Vega sabe que está indo contra os preceitos aristotélicos que prevê para a comédia apenas assuntos baixos e vis, mas pauta-se na tradição, na qual há um exemplo de comédia que se utilizou de assuntos elevados. A peça *Anfitrião* de Plauto é modelo da comédia mista seiscentista.

A classificação da comédia de Antonio de Bances Candamo feita no final do século XVII tentou uma normatização das comédias espanholas em meio às várias terminologias existentes e se prestou também a responder às acusações sobre a licitude do teatro na Espanha. A presença da fábula amorosa não fundada em verdade histórica, com argumento que se reduz a casos de galanteio amoroso, ciúmes, duelos e cujas personagens são sempre cavaleiros particulares, são peculiaridades apontadas por Candamo (1972) para as comédias de *capa y espada*. A comédia *Hay amigo para amigo* tem como personagens cavaleiros como D. Lope e D. Diego; damas, D. Leonor e D. Isabel; e criados, Rostro, Puño, Flora e Dorotéia. A designação de cavaleiros particulares dada para as personagens significa que elas são inventadas, assim como a fábula. Ambos não têm fundamento na verdade, diferenciando-se das comédias “historiales”, segundo a tipologia de Bances Candamo. A fábula da comédia de Botelho tem como tema o amor, mas o amor em suas duas acepções: o amor professado ao amigo (*philia*) e o amor a uma dama (*eros*). O argumento da peça trata da amizade entre os dois cavaleiros e do amor que estes sentem por D. Leonor. D. Diego é apaixonado por esta dama e é correspondido, mas descobre, já no início da peça, que D. Lope, amante enfermo, ama-a também. Para não ver o sofrimento do amigo, D. Diego renuncia ao amor, mente para D. Leonor que seu pai lhe obrigou a casar-se com outra dama. D. Leonor acredita ter sido traída e para se vingar, passa a amar D. Lope. Quando este descobre o sacrifício que o amigo fez, tenta persuadir a dama a aceitá-lo novamente, mas ela não cede ao seu pedido. No final da comédia, D. Lope casa-se com D. Leonor e D. Diego casa-se com D. Isabel, irmã de seu amigo.

As tópicas amorosas são evidenciadas nas ações, no *ethos* e sentenças das personagens da peça. A composição do caráter ou do *ethos* da personagem deve levar em conta a prescrição aristotélica de que tais caracteres se realizem nas ações destes agentes, nas paixões a que eles se submetem e no pensamento ou sentenças ditas. D. Diego é represen-

tado na comédia como o amigo singular, nobre, discreto. O caráter desta personagem é marcado pela ação honrosa capaz de suportar suas conseqüências, pois visa a um bem, a felicidade do amigo. A amizade é um assunto elevado, objeto de discussão filosófica entre gregos e latinos. É ainda matéria tratada, mesmo que seja de forma episódica, em gêneros elevados da poesia, os quais pintaram exemplos de amizade perfeita. No Seiscentos espanhol a *amicitia* torna-se tema de várias comédias, configurando ainda mais a mescla característica do gênero. A ação de D. Diego imprime-se pela perfeição e permanência da amizade. Manuel Botelho utiliza-se para a composição do caráter dessa personagem de um preceito horaciano retomado por Robortello para a comédia, que prevê na feitura dos caracteres a consistência ou *aequabilitas*. D. Diego, do começo ao fim da comédia, preza-se de sua amizade e não hesita no empreendimento de suas ações para mantê-la.

As sentenças desta personagem fazem uso de *topoi* relativos à amizade segundo o tratamento dado ao termo pela filosofia e por autores que teorizaram sobre o assunto ou teceram fábulas a esse respeito. Os livros VIII e IX da *Ética Nicomáquea* são dedicados à amizade. No início, é feita uma caracterização da *philia* como uma “virtud o algo acompanhado de virtud...” (ARISTÓTELES, 1988, p.322). A definição da amizade como uma virtude está de acordo com o que o filósofo posteriormente falará sobre a verdadeira amizade, porquanto esta só se realiza plenamente através da virtude. A amizade também é necessária à vida, como diz o filósofo, “sin amigos nadie querría vivir” (ARISTÓTELES, 1988, p. 322), é ainda formosa e nobre. O amigo, caso o seja em plenitude, está apto a realizar ações nobres, belas e virtuosas. Por ser um problema essencialmente humano, a amizade é posta por Aristóteles no plano da *Ética*, logo, ela relaciona-se ao caráter (*éthos*) e às paixões (*páthos*). A *philia*, segundo o pensamento aristotélico não é una, mas vária, podendo ser classificada em espécies.

Tres son, pues, las especies de amistad, iguales en número a las cosas amables... Así, los que se quieren por interés no se quieren por sí mismos, sino en la medida en que pueden obtener algún bien unos de otros. Igualmente ocurre con los que se aman por placer; así, el que se complace con los frívolos no por su carácter, sino porque resultan agradables... Pero la amistad perfecta es la de los hombres buenos e iguales en

“No ves que
màs de amigo/
que de lo
amante me
precio?”

173

virtud; pues, en la medida en que son buenos, de la misma manera quieren el bien el uno del otro, y tales hombres son buenos en sí mismos; y los que quieren el bien de sus amigos por causa de éstos son los mejores amigos, y están así dispuestos a causa de lo que son y no por accidente; de manera que su amistad permanece mientras son buenos y la virtud es algo estable (ARISTÓTELES, 1988, p. 326).

Aristóteles aponta três espécies de amizade, uma baseada no interesse, outra no prazer e uma terceira que tem como meta o bem realizado ao amigo por sua própria causa. Esta é considerada a perfeita amizade, visto que o bem é praticado de forma recíproca e entre pessoas que são iguais em virtude. A amizade que busca unicamente a utilidade e o prazer não é perfeita nem duradoura, porque, como visa a vantagem ou o aprazível que se pode alcançar com o amigo, quando este não dispõe destes elementos, ou seja, já não é útil ou agradável, tal amizade finda-se. As amizades não perfeitas fundamentam-se no proveito e, como afirma o filósofo, são geralmente fundadas na desigualdade, por exemplo, entre o pobre e o rico e entre o ignorante e o sábio. A verdadeira amizade, por sua vez, tem por base a igualdade, é digna de homens bons, que se amam reciprocamente e que são igualmente virtuosos. Aristóteles lembra que “es natural, sin embargo, que tales amistades sean raras, porque pocos hombres existen así” (ARISTÓTELES, 1988, p. 328).

Como a amizade não é somente um sentimento entre duas pessoas, mas um bem, ela está diretamente relacionada à virtude, sem a qual não se pode fazer bom uso de suas potências. A vinculação entre amizade e virtude implica obrigatoriamente uma escolha, ou mais precisamente, uma escolha refletida que fará com que a *phília* seja uma virtude ética, um justo meio, ou uma *phília* não perfeita, caso se aproxime mais das paixões. Se a amizade virtuosa é um ato de escolha, este ato resulta de uma ação empreendida no sentido de afastar-se dos vícios. Em *Hay amigo para amigo*, as ações de D. Diego praticadas com vistas à amizade são justificadas em vários momentos como uma escolha virtuosa, caso do engano do casamento usado para o término com D. Leonor. D. Diego preza-se mais de amigo que de amante: “Que es esto amor? No porfíes/ Con la amistad, que venero;/ No ves que màs de amigo/ Que de lo amante me precio? (OLIVEIRA, 2005, v. 1102-1105).

A chave para entender a amizade como honesta ou viciosa encontra-se na própria definição de virtude dada pelo filósofo na *Ética Nicomaquéa* e na *Ética Eudemia*. Nestas, a virtude define-se como “un medio entre dos vicios, uno por exceso y otro por defecto...” (ARISTÓTELES, 1988, p. 169). Como a virtude é uma medida justa, uma escolha entre dois vícios, a amizade perfeita (*philia teleía*) é rara, pois só de uma forma pode-se praticá-la, ou seja, através da virtude. Já a amizade não perfeita é vária, pois são vários os vícios que se encontram nas extremidades, os quais afastam o amigo da amizade virtuosa. Na *Ética Eudemia* (1988, p.439) consta um quadro usado como exemplo do que seja a virtude ética. Nele está incluída a amizade como um termo médio entre a adulação, vício por excesso dos que elogiam em demasia para obterem alguma vantagem, e entre o desabrimiento, vício para menos, referente aos ásperos que não elogiam ninguém.

Na ação e nas sentenças de D. Diego há uma série destas tópicas referentes à amizade, as quais conferem à personagem o caráter do amigo virtuoso. Tais lugares argumentativos podem ser encontrados nos primeiros versos da comédia de Manuel Botelho, no momento em que D. Diego percebe no amigo os sintomas da doença do amor.

Sale D. Diego, y D. Lope

D. Die. Vòs triste? Vòs congoxado?	O es falsa vuestra amistad.
Vòs solicito al dolor?	Si sois mi amigo, es mal hecho
Con desmayos la calor?	Que ignore tormento tal,
Con alientos el cuydado?	Pues, si occultais vuestro mal,
Sin dezirme la impiedad,	Ya me encubris vuestro pecho.
Teneis voz de un sentimiento;	Acabad pues de dezirlo,
O es falso vuetro tormento,	Para que lo sienta yo,
	Que si un alma a vòs me uniò,
	Sin mi nò podreis sentirlo
	(OLIVEIRA, 2005, v. 1 -16).

O trecho corresponde à fala de D. Diego entoada na forma de redondilha e com rima ABBA em cada copla. A propósito, Lope de Vega afirma no *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (v. 312) que este verso é adequado às coisas de amor; Emiliano Diez Echarri (1949, p. 207) diz que, segundo Rengifo, o verso serve para compor comédias

“No ves que
màs de amigo/
que de lo
amante me
precio?”

175

e diálogos; acompanha-o Cascales (p. 201) no preceito, no que diz respeito à poesia cênica. Em *Hay amigo para amigo* o verso é usado na maioria dos diálogos, principalmente nos travados entre D. Diego e D. Lope. Nestas primeiras linhas da comédia D. Diego percebe em D. Lope os aspectos próprios dos apaixonados enfermos, tópica da lírica que trataremos mais adiante. Mas quando a personagem inquire sobre a causa do padecimento do amigo, utiliza-se de um *topos* bastante frequente nos tratados filosóficos e nas obras que tratam da amizade, a afirmação de que entre os amigos há uma comunhão de almas. Aristóteles (1988, p. 366) na *Ética* refere-se a esta forma de definir a amizade como um provérbio bastante conhecido entre seus contemporâneos. Plutarco no *Acerca do número excessivo de amigos* faz uma comparação da harmonia que se deve guardar na amizade com a harmonia da música. Diz que assim como deve haver entre a harpa e a lira harmonia, concórdia de tons diferentes, consonância entre sons agudos e graves, assim também na amizade. Nesta, a harmonia é feita por uma concórdia de opiniões, convergência nos modos de agir e discernir, identificação de sentimentos, de tal forma que “uma só alma se dividisse em múltiplos corpos” (PLUTARCO, 2010, p. 222). Também Cícero, em seu tratado sobre a amizade, recorre a isto.

Encerrando en sí la amistad muchísimas y muy grandes ventajas, la mayor de todas es, sin duda, que hace concebir buenas esperanzas para el futuro, y no deja que el ánimo desfallezca ni se acobarde. Porque al verdadero amigo lo mira el otro como una **imagen viva de sí mismo**. Con esto los ausentes están presentes, los pobres naden en la abundancia, los débiles tienen fuerza y lo que parece más extraño, los muertos viven... (CICERÓN, 1948, p. 34, grifo meu).

Em Cícero a amizade é, como na *Ética* aristotélica, definida como um bem e o amigo como uma imagem viva do outro, objeto de sua amizade. Uma verdadeira amizade é vantajosa e tão admirável que até mesmo na morte a imagem do amigo permanece presente no ânimo do outro. Essa ideia da *philia* como uma união de almas ou como uma única imagem, usada para ilustrar a reciprocidade e concórdia que a perfeita amizade guarda, algumas vezes é aplicada por poetas e filósofos para definir amigo como um outro eu.

As sentenças de D. Diego são repletas desse *topos*, por exemplo, quando aconselha ao amigo dar algum remédio a sua enfermidade, diz: “Quando vòs estais doliente,/ Y el alma siente affligida/ No arriesgais solo una vida,/ Dos se arriesgan juntamente (OLIVEIRA, 2005, v. 690-693); quando apresenta o fato de sua alma não ser sua mas do amigo como uma razão para a escolha da amizade frente ao amor: “Que en amistad singular/ Que con D. Lope tenia,/ era suya, y no podria/ En la dulce ardiente llama/ El alma dar a mi dama/ Pues el alma no era mia” (OLIVEIRA, 2005, v. 754-759); ou quando afirma que se D. Leonor aceitar D. Lope como amante não irá perdê-lo, pois o amigo é seu outro eu: “Pues si el primor generoso/ De mi amistad pudo darle/ Ser outro yo desearle/ Leonor, no serà perderme” (OLIVEIRA, 2005, v. 774-779). A amizade entre D. Diego e D. Lope é tratada na comédia *Hay amigo para amigo* com concórdia e reciprocidade.

Na poesia existem exemplos de amizade perfeita pintada pelas autoridades em gêneros elevados da poesia. Na *Eneida* de Virgílio, o par Niso e Euríalo são modelos de amigos perfeitos. O episódio que conta a história destes dois jovens guerreiros consta no livro IX da epopéia virgiliana. Niso sacrificará sua vida para salvar a de Euríalo quando o amigo foi capturado pelos Rútulos. O narrador enfatiza a reciprocidade da amizade dos dois neste verso: “amor unus erat” (VIRGÍLIO, 1858, v. 182). Horácio, por sua vez, dedica sua terceira ode ao amigo Virgílio que precisou ausentar-se da pátria para ir a Atenas. Demonstrando grande sentimento, a *persona* roga dessa forma à nave que transportará Virgílio: “O nave que debes bolver a entregar/ A Virgílio que se confia de ti/ Yo te ruego lo llesves sano y salvo/ A los confines de Athenas/ Y guardes a mitad de mi alma que tengo depositada en el (Horácio, 1599, p. 9,2). O teatro grego traz mais um exemplo de *phília teleía* na tragédia *Ifigênia em Táurides*, de Eurípedes. Orestes e Pilates são companheiros leais e inseparáveis, os quais praticam todos os atributos da boa amizade, podendo ser considerados, juntamente com os demais exemplos citados, modelos da amizade que a poesia antiga deixou.

Se o *ethos* de D. Diego é marcado com os atributos da amizade virtuosa, o de D. Lope assinala-se como o do amante enfermo que se consome em dores a cada desdém da dama objeto de sua paixão. O amor é o *pathos* que determina o caráter desta personagem, cujas sentenças atualizam algumas tópicas líricas como: o tratamento do amor enquanto enfermidade que abala a alma e o corpo; do amor

“No ves que
màs de amigo/
que de lo
amante me
precio?”

177

como morte do amante; do jardim como *locus* dos prazeres. Estas tópicas contribuem também para a composição mista da comédia de Manuel Botelho, tendo em vista que se utiliza de matéria reconhecidamente do campo da lírica.

Adma Muhana (1997) afirma que foi com algumas dificuldades que as matérias amorosas puderam apresentar-se como assunto da poesia, pois as paixões não obtiveram um lugar particular nas preceptivas gregas, latinas e quinhentistas, o que dificultou a formulação de suas normas. Mesmo assim, a pesquisadora acrescenta que a matéria foi intensamente incorporada nas ficções, de forma que a partir de Quinhentos o amor já era *res* admitida na epopeia.

Não foi sem dificuldades no entanto que, sendo considerado pela preceptiva, por um lado, tópico inferior na épica homérica e, por outro, central na epopéia em prosa grega do século II, a partir de Quinhentos reconheceu-se nele matéria legítima de toda a epopéia (MUHANA, 1997, p. 158).

O amor, matéria que forma a ação principal das epopeias em prosa, é no século XVII entendido como assunto elevado não só neste gênero, mas também em toda a poesia de agudeza. Maria do Socorro Fernandes de Carvalho afirma que no Seiscentos “o amor aparece gravemente, com descrição de virtudes apaixonadas de homens elevados nos poemas laudatórios e nos triunfos de guerra” (CARVALHO, 2007, p. 200). Consta ainda de forma elevada em outros gêneros, como nas epístolas, nos idílios amorosos, nos poemas ao divino; e de forma joco-séria nos poemas de *desengaño*, escarmento e nos satíricos. O amor, como se pode perceber, é assunto tratado em diversos gêneros, também o é na comédia, como apontam os preceptistas citados anteriormente, caso de Candamo quando define as comédias amatórias, caso de Tovar (1635), quando postula a existência de uma comédia lírica.

É nas ações de D. Lope e no que as demais personagens dizem dele que encontramos os lugares da lírica. Anteriormente, citou-se a primeira fala da comédia em que D. Diego, além de falar de sua amizade por D. Lope como uma união de almas, apresenta-o através dos sintomas da doença amorosa. Os vocábulos usados por D. Diego para descrever o sentimento de D. Lope são: triste, “congocado” (aflito), dor, desmaios, tormento, mal. O *ethos* desta personagem é o do amante enfermo; uma

das didascálias que antecede sua entrada em cena caracteriza-o como acometido por alguma doença: “Sale D. Die. y D. Lope como enfermo”. A doença aludida na comédia é a doença do amor.

Pode-se encontrar a origem dessa forma de definição do amor nos tratados médico-aristotélicos. Nestes, o amor faz parte das paixões marcadas pela concupiscência e levam o homem à loucura. A tratadística médica define esta espécie de doença como *amor hereos*, como é exemplo o tratado *Lilium medicine*, de Bernardo Gordonio, escrito em 1305. O livro de Gordonio teve larga fortuna no século XIV e nos posteriores, de forma que encontramos já no final do século XVII uma tradução espanhola de suas obras intitulada *Obras de Bernardo de Gordonio, insigne maestro y doctor de medicina, en que se contienen los siete libros de la practica, ò Lilio de medicina...* O capítulo 20 do segundo livro do tratado é dedicado ao “amor que se dize hereos”.

“No ves que
màs de amigo/
que de lo
amante me
precio?”

179

Amor que hereos se dize es solitud melancolica por causa de amor de mujeres. Causa: desta passion es corrompimiento de la virtud estimativa por la forma, y la figura que fuertemente està aprehendida, en tal manera, que quando algun enamorado està en amor de alguna muger, assi concibe la forma, y la figura, y el modo que cree y tiene opinion que aquella es la mejor, y la mas hermosa, y la mas casta, y la mas honrada... (GORDONIO, 1697, p. 90).

O amante acometido desta paixão apresenta a sua virtude imaginativa corrompida por conta do desejo de união com a mulher amada e ela está de tal maneira inscrita no amante, que o doente a julga cifra da perfeição. O *amor hereos* é, como afirma Gordonio, uma espécie de melancolia que causa no doente emagrecimento, falta de apetite, insônia e “pensamientos escondidos y hondos, con suspiros llorosos...” (GORDONIO, 1697, p. 90). O mal do amor, se não for tratado, além de levar à loucura, pode levar à morte: “que si los que padecieren el amor hereos, no son curados, caen en mania, ò se mueren” (GORDONIO, 1697, p. 91). O médico também explica o motivo do nome da enfermidade, que se chama *hereos* porque os nobres e os ricos costumam cair nesta paixão por causa dos muitos prazeres que têm.

Esta forma de entender o amor como enfermidade passa dos relatos médicos às letras. É exemplo deste procedimento as ficções em prosa chamadas de “sentimentais” por parte da crítica e, ainda, no âmbito da épica. Segundo observa Muhana (1997): “é marco o *Orlando fu-*

rioso de Ariosto, que apresenta um herói cuja luta não é contra inimigos pela posse de reinos e mulheres, mas um que, possuído por um amor heroico, deve se submeter a ele, ou perecer” (p.159). Alguns sintomas do mal do amor estão presentes no caráter e ações de D. Lope que se aflige ante a paixão sentida por D. Leonor.

Sale D. Diego y D. Lope como enfermo.

D. Lop. Siempre se precia de dura

Leonor bella a mi tristesa,

Que siempre fue la duresa

Hermana de la hermosura.

(...)

D. Dieg. No os replico, pero dad

Algun remedio al dolor,

Que si vòs moris de amor,

Yo morirè de amistad.

Quando vòs estais doliente,

Y el alma siente affligida,

No arriesgais solo una vida,

Dos se arriesgan juntamente.

Cruel en vuestro tormento

Con vòs, y conmigo estais,

Con vòs, porque os maltratais,

Con migo, porque lo siento.

Por gran lastima se advierte,

Si el amor matar os trata,

Pues ninguna pena os mata,

Solo un gusto os dà la muerte

D. Lop. Si muero, D. Diego, es justo n

El morir, pues se me ordena,

Si otros mueren de una pena,

Que yo me muera de un gusto.

Este amor en fin, que ofrece

Mi pecho a Leonor amada,

Morirè, si no le agrada,

Viverè, si le agradece

(OLIVEIRA, 2005, v. 626-629 e 686-709).

Nas redondilhas acima se apresenta o caráter de D. Lope tal qual consta na primeira jornada da comédia, como amante entristecido por não ter ainda logrado o amor da “dura” D. Leonor. Dureza e beleza são mostradas como irmãs por meio de uma metáfora personalizadora comum nas poesias que tratam da crueldade da dama, indiferente aos sofrimentos do amante³. Quanto mais dura é D. Leonor, mais bela fica e

3 É exemplo de uso da tópica o madrigal *A uma crueldade formosa*, de Jerônimo Baía: “A Minha bela ingrata / Cabelo de ouro tem, frente de prata/ De bronze o coração, de aço o peito.../ Que muito pois, Cupido./Que tenha tal rigor, tanta lindeza,/As feições milagrosas/ Para igualar desdêns a formosuras/ De preciosos metais, pedras preciosas,/E de duros metais, de pedras duras” (2002, p. 255). Manuel Botelho também atualizou esta tópica nos seus poemas *Música e Cruel*, na décima *Anarda cruel*, e *fermosa* e no madrigal *Compara-se Anarda com a pedra em que a persona encarece a dureza de Anarda*, surda aos seus lamentos, com a pedra: “I Pianti che Il mio cor há distillato/ non mitiga d’Anarda il volto irado,/ il lamenti, che il cor ardente guarda,/ non odi la mia Anarda,/ e piedra poi, quando da me discorda,/ dura a miei pianti, a miei lamente sorda” (2005, p. 225-226).

mais apaixonado sofre D. Lope. A fala de D. Diego completa a caracterização do amigo: doente que está apto a morrer por um gosto. Manuel Botelho, seguindo os modelos espanhóis, tece engenhosamente o enredo de sua comédia, opõe a amizade, entendida desde os antigos como um bem, ao amor, tratado neste primeiro momento como enfermidade. No trecho, D. Diego aconselha ao amigo dar algum remédio à ferida ocasionada do “mal do amor”, pois como há uma única alma entre os dois, as dores são sentidas por ambos e, se um morre de amor, o outro morre de amizade. A relação entre paixão amorosa e amizade é mencionada por Sêneca na carta 9 das *Cartas a Lucílio* e ajuda-nos a caracterizar o tratamento dado por Botelho a ambos os temas. O assunto da referida epístola centra-se na discussão sobre amizade para o sábio que, embora baste-se a si mesmo, deseja ter amigos. Em certo momento Sêneca afirma: “A paixão amorosa tem indubitavelmente algo de semelhante com a amizade, a ponto de a podermos considerar uma amizade levada até à loucura” (SÊNECA, 2004, p. 24). A paixão amorosa aspira aos atributos da amizade, guarda a esperança de um recíproco afeto, mas também é “o amor que por si mesmo... faz o espírito arder com o desejo da beleza... (SÊNECA, 2004, p. 24). Interessante que a associação de amor e loucura foi recuperada pelos tratados médicos, como o de Gordonio já citado: “El amor es locura de la voluntad, porque el corazón huelga por las vanidades, mezclando algunas alegrías con grandes dolores, y pocos gozos” (GORDONIO, 1697, p. 91).

Em *Hay amigo para amigo* a temática amorosa apresenta mais uma série de tópicos oriundas da lírica. No momento em que D. Lope, ainda na primeira jornada, explica ao amigo quem é a dama que lhe abraça o peito, utiliza-se da tópica do jardim e a associa a outras tópicas líricas.

“No ves que
màs de amigo/
que de lo
amante me
precio?”

181

Quando al dudozo resplendor del Alva
Haze festiva, si canora salva,
La dulce multitud de ruiseñores
Saltando en ramos, y brincando en flores;
Que hasta las brutas aves
En acentos suaves
Sabén a los crepúsculos del día
Festear con el canto su alegría.
Alignorado arbitrio del destino
Por un prado frondoso me encamino,
Dando verdes lisonjas a los ojos,
Para feriarle al alma desenojos;
Pues con lo verde de espessura amena
Se desnuda lo negro de una pena.
Pero a la vista lexos se me ofrece
Un bulto, que parece
Ser cadaver hermoso,
Que al transe riguroso
Si se atrevió a su vida Parca impura,
Temiò lo celestial de su hermosura,
Como quien se dizia a su desvelo:
No entra la muerte en el hermoso Cielo.

Llego màs cerca, y con temores veo
Para gloria feliz de mi deseo
Una perla; es vilesa
A su rara belleza:
Una rosa; yo miento
En su encarecimiento:
Un ramillete; sigo
Yerros, en lo que digo:
Un Angel; calle el labio
Tan manifiesto aggravio:
Una Diosa; que errores
Medictan mis amores!
Pero si la encaresco deste modo
Digo que vi, porque lo diga todo,
Una perla, una roza,
Un ramillete, un Angel, una Diosa

(OLIVEIRA, 2005, v. 61 - 98).

O jardim é o espaço em que D. Lope vê pela primeira vez D. Leonor; a descrição inicia-se com a alvorada (Alva) e com o doce canto do “ruiseñor” (rouxinol). Esta pequena ave é tida como o pássaro da primavera, conhecida também por filomela, segundo Covarrubias (2006, p. 1418). Manuel Botelho escreveu um romance à ave, o de número cinco, enfatizando a brandura, suavidade e doçura de sua música. Por causa do seu canto a aurora torna-se canora e festiva, compondo assim um quadro ameno, com o jardim repleto de flores e de verde. Há no trecho o uso do *topos* da paisagem ideal glosado desde a antiguidade e presente em diversos gêneros, como é exemplo a poesia bucólica, na qual o pastor entoava versos amorosos à sombra de uma árvore ou à beira de uma fonte. Ernest Curtius demonstrou uma série de exemplos em que constam descrições da natureza que evocam um *locus amoenus*, usado também para a “descrição poética dos jardins” (CURTIUS, 1979, p. 206). A amenidade buscada no trecho apresenta-se nas imagens, como

se pintadas da natureza, e também nos versos pareados hendecassílabos e heptassílabos entoados por D. Lope, nos quais constam figuras sonoras, caso das aliterações contidas no primeiro verso: “Quando dudozo resplandor”, também nos demais, “hasta brutas aves / acentos suaves”; caso das assonâncias nos exemplos: “dulce multitud, saltando brincando”. Busca-se a suavidade e usa-se o estilo mediano próprio da lírica como prevê a preceptiva: “Lo stile del lirico poi, se bene non cosí magnifico come l’eroico, molto piú deve essere fiorito ed ornato: la qual forma di dire fiorita, (come i retorici affermano) é própria de la mediocrità (TASSO, 1901, p. 54). Florido e suave deve ser o estilo da lírica, tal como as imagens presentes na tópica do jardim. Deve também utilizar um estilo mediano, que é o que se abaixa um pouco sem, no entanto, descer à conversa usual e chã própria do estilo tênue, conforme ensina-se na *Retórica a Herênio* (2005, p. 213-219).

Neste jardim, D. Lope encontra D. Leonor e por conta da distância que a mira, a dama parece-lhe morta. Este engano é motivo para a junção de conceitos extremos como morte e beleza. Todavia, ao se aproximar, a distorção da vista é ajustada, e a definição da dama é feita por meio de um procedimento bastante utilizado na poesia seiscentista. Trata-se da recolha e distribuição dos atributos da beleza, que são citados no decorrer dos versos e recolhidos ao final: “Una perla, una roza, / Un ramillete, un Angel, una Diosa” (OLIVEIRA, 2005, v. 97-98). O jardim é tido por uma longa tradição como o lugar do prazer, éden das delícias e, segundo Miguel Zugasti, a partir dos “comentarios de S. Alberto Magno al Cantar de los Cantares, el jardín o huerto cerrado se convierete en cifra del amor, lugar idóneo para el encuentros de los amantes” (ZUGASTI, 2002, p. 587). A tópica do jardim é frequente na poesia lírica do século XVII. Manuel Botelho fez largo uso dela em seus poemas; é exemplo a canção *Solicita a Anarda para um campo*, os romances *Anarda colhendo flores* e *Anarda saindo a um jardim*, bem como o madrigal intitulado *Jardim amoroso*.

O jardim apresenta-se nas comédias do século XVII como o espaço em que se encontram os amantes, na maioria das vezes às escondidas. Miguel Zugasti afirma que Lope de Vega foi, dentre os escritores de comédia, “unos de los primeros ingenios barrocos en utilizar con regularidad el espacio del jardín” (ZUGASTI, 2002, p. 592). O teórico especifica a comédia palatina cômica como um dos gêneros que mais se utilizaram desta tópica. Manuel Botelho usa o espaço do jardim em sua

“No ves que
màs de amigo/
que de lo
amante me
precio?”

comédia de *capa y espada* associando-o a outras tópicas líricas. Exemplo disto é o uso do *topos* da morte como vida, do amor como o mal que causa o bem, presente nos versos que dão sequência à citação anterior em que D. Lope vê Leonor dormindo no jardim.

Dormiendo pues estava,		Por lo que causa acierto,
Y piadosa ostentava,		Que la muerte a sus ojos no maltrata,
Que negando a sus ojos las acciones,		Quando a mi pecho sus ojos mata:
Dexava de matar los coraçones;		De suerte pues, que matadora siento
Como quien les dizia,		La que julgava muerta el pensamiento.
Quando entonces dormía:		O si supiera (que dichosa suerte!)
Flechados coraçones, quiero agora		Contaros el motivo de mi muerte;
Dar de barato a vuestra vida un hora.		Mas aun que, como es justo, no prosigá,
En fin yo suspendido		Es acierto glorioso que lo diga,
No creia al sentido,		Pues repitiendo de mi amor la historia,
Que viva me mostraba		Se convierte plazer lo que es memoria
La que muerta hasta alli representava;		(OLIVEIRA, 2005, v. 99 - 122).
Pero quando de amores me vi muerto		

O amor é mostrado no trecho como o sentimento que a um só tempo causa morte e contentamento (“dichosa suerte!”). Este sentimento amoroso tem os olhos como o canal de recepção codificado já na tradição lírica, tal como consta no parágrafo LXII do livro IV de *O cortesão*: “afaste-se do cego juízo do sentido e desfrute-se com os olhos aquele esplendor, aquela graça, aquelas faíscas amorosas, os risos, os modos e todos os outros agradáveis ornamentos da beleza” (CASTIGLIONE, 1997, p. 327). Dessa forma, a sentença de D. Lope aplica uma variação no *topos*, pois, além de serem os olhos o local por onde entra o amor, são também os olhos de D. Leonor, caso estejam despertos, que transmitem/causam seu amor/morte ou lhe concedem uma brevíssima vida (“Dar de barato a vuestra vida un hora”), caso estejam cerrados. O tratamento do amor enquanto morte do amante reforça o caráter enfermo de D. Lope presente em exemplos já citados. Há um emblema de Alciato sobre a simbiose do amor e da morte cujo título é *De la muerte y del amor*. Encontra-se em uma tradução castelhana feita por Bernardino Daza Pinciano e editada em 1542. Nele representam-se o amor e a morte perdidos em uma noite escura, ambos cegos. Quando amanhece suas setas são trocadas, as de ouro são disparadas pela morte e as de osso pelo

amor. No emblema vê-se a morte do lado direito flechando um velho, que deveria perecer, mas com a troca das setas torna-se enamorado; do lado esquerdo está o amor flechando um jovem que, em vez de ficar enamorado, morre.

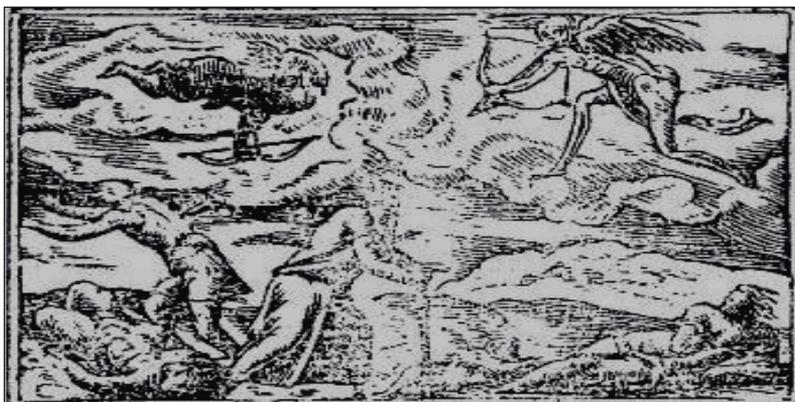


Figura 1: De la muerte y del Amor

“No ves que
màs de amigo/
que de lo
amante me
precio?”

185

A tópica apresenta-se também nos poetas italianos do *dulce stil nuovo*, conforme aponta a interpretação feita por Robert Klein (1998, p. 46-54) da relação amor-morte e da beleza irradiante da dama que entra pelos olhos, na poesia de Guido Cavalcante. Manuel Botelho também atualizou essas imagens em suas poesias líricas, mais precisamente no madrigal *Sepulcro amoroso*, na redondilha *Anarda ameaçando-lhe a morte*, no mote e glosa contidos no segundo coro de rimas castelhanas que se inicia com o verso “Muriendo estoy de una ausencia”, nos romances *Morre queyxoso* e *Morte celebrada em Endechas amorosas*. A intensa presença da lírica em *Hay amigo para amigo* demonstra sua adequação às normas da comédia mista Seiscentista que aglutinou às determinações aristotélicas outras normas poéticas e determinações de outros gêneros. Fica evidente a intenção de Manuel Botelho ao incluí-la no *descante cômico* de *Música do Parnaso*, que evidencia não só a busca da variedade de formas poéticas com vistas ao deleite dos leitores, mas também o reforço do tom lírico do livro projetado na *inventio* da obra.

REFERÊNCIAS

ALCIATO. **Los emblemas de Alciato traducidos en rimas españolas.** Añadidos de figuras y de la nuevos emblemas en la tercera parte de la obra. Dirigido al Ilustre S. Iuã Vazquez de Molina. En Lyon, 1542.

ARELLANO, Ignacio. Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada. In: **Cuadernos de Teatro Clásico**, 1. Madrid: 1988, p. 27-49.

Wagner José
Maurício Costa

_____. **Historia del teatro español del siglo XVII.** 4. Ed. Madrid: Catedra, 2008.

186

ARISTÓTELES. **Ética Nicomáquea/ Ética Eudemia.** Intr. Emilio Llegó Iñigo. Traducción de Julio Pallí Bonet. Madrid: Editorial Gredos, 1988.

_____. **Poética.** Edición Trinlingue por Valentín García Yebra. Madrid: Editorial Gredos, 1974.

BARBADILLO, Alonso Gerônimo de Salas. **Coronas del parnaso y platos de las musas.** Las coronas del parnaso al Excelentissimo señor Conde Duque, gran Canciller...En Madrid, en la Imprensa del Reino. A costa de la hermandad. Año 1635.

BLUTEAU, Raphael. **Vocabulario Portuguez, & Latino,** Áulico, Anatomico, Architectonico, Bellico, Botânico, Brasilico, Comico, Critico, Chimico, Dogmatico, Dialectico, Dentrelogico, Ecclesiastico, Etymologico, Economico, Florifero, Forence, Fructifero, Geographico, Geometrico, Gnomico, Hydrografico, Homonymico, Hierologico, Ichtyologico, Indico, Isagogico, Laconico, Liturgico, Lithologico, Medico, Musico, Metereologico, Filosofico, Pharmaceutico, Quidditativo, Qualitativo, Rhetorico, Rustico, Romano, Symbolico, Synonimo, Syllabico, Theologico, Therapeutico, Technologico, Uranologico, Xenophobic, Zoologico, Autorizado com exemplos dos melhores Escritores Portuguezes, & Latinos... Lisboa: Pascoal da Sylva, 1712.

CANDAMO, Francisco Antonio de Bances. **Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos.** London: Tamesis Books Limited, 1970.

CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. **Poesia de agudeza**. São Paulo: Humanitas Editorial; Edusp; Fapesp, 2007.

CASCALES, Francisco de. **Tablas Poéticas**. Madrid: por Don Antonio de Sancha, 1779.

CASTIGLIONE, Baldassare. **O cortesão**. Tradução de Carlos Nilson Moulin Louzada. São Paulo : Martins Fontes, 1997.

CICERÓN. **Diálogos sobre la amistad**. Tradución de Valentín Garcia Yebra. Madrid: Editorial Gredos, 1948.

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura européia e Idade Média latina**. 2. ed. Brasília: Instituto Nacional do livro, 1979.

ECHARRI, Emiliano Diez. **Teorias métricas del siglo de oro**: apuntes para la historia del verso español. Madrid: Revista del Filologia Española – anejo XLVII, 1949.

GORDONIO, Bernardo. **Obras de Bernado de Gordonio** insigne maestro y doctor de medicina, en que se contienen los siete libros de la practica, ò Lilio de la Medicina... con Privilegio: en Madrid, por Antonio Gonçalves de Reyes, Año de 1697.

GUERRA Y RIBERA, Fray Manuel. Aprobación del reverendo padre Fray Manuel Guerra y Ribera a la verdadera quinta parte de Calderón (1682). In: ESCRIBANO, Federico Sánchez y MAYO, Alberto Porqueras. **Preceptiva dramática española** (Del renacimiento y el barroco). Madrid, Gredos, 1972.

KLEIN, Robert. **A forma e o inteligível**: ensaios sobre o renascimento e a arte moderna. Tradução de Cely Arena. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

HORÁCIO. Arte poética. In: Q. Horácio Flacco poeta lyrico latino. **Sus obras con la declaración masgstral en lengua castellana**. Por el doctor Villen de Biedma...con privilegio en Granada. Por Sebastian de Mena. Año. 1599.

“No ves que
màs de amigo/
que de lo
amante me
precio?”

187

_____. Odes. In: Q. Horácio Flacco poeta lyrico latino. **Sus obras con la declaración masgstral en lengua castellana**. Por el doctor Villen de Biedma...con privilegio en Granada. Por Sebastian de Mena. Año. 1599.

HOROZCO, Sebastián de Covarrubias. **Tesoro de la lengua castellana o española**. Madrid: Universidade de Navarra/ Iberoamericana/ Vervuert/ Real Academia Española. Centro para la Edición de Clásicos Españoles, 2006.

Wagner José
Maurício Costa

188

MUHANA, Adma. Introdução. In: Oliveira, Manuel Botelho de. **Poesia completa**: Música do Parnaso, Lira sacra. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **A epopéia em prosa seiscentista**: uma definição de gênero. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

OLIVEIRA, Manuel Botelho de. **Música do parnaso**. Org. de Ivan Teixeira. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

PINCIANO, Alonso López. **Philosophia antiqua poetica** del doctor Alonso Lopez Pinciano, Medico Cesareo : Dirigida al Conde Ihoanes Keuehiler de Aichelberg. Em Madrid: por Thomas Iunti, 1596. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=http%3A%2F%2Falfama.sim.ucm.es%2Fdioscorides%2Fconsulta_libro_b.asp%3Fref%3Db17859657. Acesso em: 10 de dezembro de 2018.

Poesia seiscentista – Fenix renascida & Postilhão de Apolo. Org. Alcir Pécora; introd. João Adolfo Hansen. 1ed. São Paulo: Hedra, 2002.

PLUTARCO. Acerca do Número Excessivo de Amigos. In: **Obras Moraes**. Tradução do grego, introdução e notas por Paula Barata Dias. 1 ed. Coimbra: Centro de Estudos Classicos e Humanisticos, 2010.

Retórica a Herênio. São Paulo: Hedra, 2005.

RODRIGUES-MOURA, Enrique. Manuel Botelho de Oliveira em Coimbra. A comédia Hay amigo para amigo (1663). **Navegações**, v. 2, n. 1, p. 31-38, jan./jun. 2009.

SÊNECA, Lúcio Aneu. **Cartas a Lucílio**. Tradução, prefácio e notas de J. A. Segurado e Campos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

TASSO, Torquato. **I discorsi dell'arte poetica**; Il padre di famiglia e L'aminta. Torino-Roma- Milano-Firenze-Napoli: Ditta G. B. Paravia e Comp., 1901.

TOVAR, José Pellicer de. Idea de la comedia de Castilla. Preceptos del teatro de Espana y arte del estilo cômico. In: ESCRIBANO, Federico Sánchez y MAYO, Alberto Porqueras. **Preceptiva dramática española** (Del renacimiento y el barroco). Madrid, Gredos, 1972.

VEGA, Lope. **Arte nuevo de hacer comedias**. Edición de Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra, 2006.

VIRGÍLIO, Públio. **Eneida**. Tradução por Manuel Odorico Mendes (1858). Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/projetos/OdoricoMendes>>. Acesso em 20 de outubro de 2018.

ZABALETA, Juan de. El día de fiesta por la tarde (1660). In: ESCRIBANO, Federico Sánchez y MAYO, Alberto Porqueras. **Preceptiva dramática española** (Del renacimiento y el barroco). Madrid, Gredos, 1972.

ZUGASTI, Miguel. El jardín: espacio del amor en la comedia palatina. El caso de Tirso de Molina". In: CAZAL, Françoise; GONZÁLEZ, Christophe e VITSE, Marc (eds.). Homenaje a Frédéric Serralta. **El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro**. Madrid / Frankfurt a.M.: Universidad de Navarra, Iberoamericana e Vervuert, 2002, p. 583-619.

*“No ves que
màs de amigo/
que de lo
amante me
precio?”*

189

