

## Liberdade inconstante ou subserviência segura? – O trabalho sexual na *Comédia do Cioso*

Carlos Silva

carlossilva.libri@gmail.com

**Resumo:** Na estória “secundária” da *Comédia do Cioso* de António Ferreira, desenha-se um confronto entre trabalho sexual e vida matrimonial. Faustina, uma cortesã apaixonada por Octávio, descobre que a escolha por um tipo de independência feminina concedida pelo trabalho sexual significa, no século XVI, não só precariedade, mas também uma irrevogável rejeição da vida amorosa, a qual encontra o seu expoente máximo no matrimónio. Assim, Clareta, uma alcoviteira e amiga de Faustina, reprova a paixão da companheira pois sabe que mulheres como elas não podem entregar-se somente a um homem. Este artigo tem o objetivo de compreender a representação literária das trabalhadoras sexuais da *Comédia do Cioso*, enquadrando-a na visão social e cultural quinhentista sobre o trabalho sexual.

**Palavras-chave:** Estudos culturais; Matrimónio; Século XVI; Teatro; Trabalho sexual.

**Abstract:** In the “secondary” story of António de Ferreira’s *Comédia do Cioso*, emerges a confrontation between sex work and matrimonial life. Faustina, a courtesan in-love with Octávio, realizes that the choice for a type of feminine independence granted by sex work means, in the sixteenth century, not only precariousness, but also an irrevocable rejection of love life, that finds its maximum exponent in matrimony. Thus, Clareta, a procurer and Faustina’s friend, disapproves her companion’s passion because she knows that women like them cannot give themselves only to one man. This article aims to understand the literary representation of the *Comédia do Cioso*’s sex workers, framing it in the sixteenth-century social and cultural vision of sex work.

**Keywords:** Cultural studies; Matrimony; Sex work; Sixteenth century; Theatre.

A *Comédia do Cioso* de António Ferreira, assim como grande parte do acervo teatral português do século XVI que nos é conhecido, detém vários problemas paratextuais. No que concerne à datação de escrita, a literatura crítica tem apontado para os anos 50 do século XVI (Earle, 2012, p. 156). Mais especificamente, Adrien Roig (1983, p. 43) delimitou um intervalo entre 1552 e 1556 para data de redação, enquanto Ana Teresa Quintela Figueiredo (2003, p. 43) apontou para entre 1554 e 1558. Sobre uma possível encenação, não encontramos qualquer investigação que avançasse uma data, nem conseguimos descobrir qualquer dado.

Um dos maiores obstáculos para a atribuição de uma data de redação e encenação, se esta tiver existido, é o desconhecimento, até ao momento, de uma edição ou manuscrito quinhentista da *Comédia do Cioso*. A edição mais antiga conhecida encontra-se na coletânea *Comédias Famosas Portuguesas dos doutores Francisco de Sá de Miranda e António Ferreira*, impressa

em 1622 por António Álvares. Como o título indica, a coletânea contém as duas comédias escritas por Sá de Miranda, *Os Estrangeiros* e *Os Vilhalpandos*, assim como as duas comédias da autoria de António Ferreira, a *Comédia do Cioso* e a *Comédia do Fanchono / de Bristo*.

A ausência de uma lição quinhentista da *Comédia do Cioso* origina uma suspeita quanto ao texto que nos foi legado pela coletânea *Comédias Famosas Portuguesas*, principalmente pelo facto de existirem diferenças na outra comédia de António Ferreira, para a qual dispomos de lições manuscritas do século XVI. A comparação entre as lições manuscritas da *Comédia do Fanchono* com a lição editada na coletânea *Comédias Famosas Portuguesas*, transformada em *Comédia de Bristo*, torna provável a conclusão de que o *Cioso* também terá sofrido alterações<sup>1</sup>. Porém, garantido é que, em 1624, a versão da *Comédia do Cioso* inserida na coletânea *Comédias Famosas Portuguesas* foi censurada, seguindo as indicações do *Index auctorum damnatae memoriae*. Por este motivo, várias das edições daquela coletânea que hoje possuímos contêm cenas e trechos cortados, muitos dos quais nos ocuparemos neste trabalho. Todavia, a biblioteca da Universidade de Coimbra dispõe de um exemplar digitalizado livre dessa censura (cota V. T.-17-7-4), do qual nos servimos nas citações<sup>2</sup>.

A *Comédia do Cioso* contém duas narrativas com diferente representação temporal na diegese, mas que se interlaçam. A principal narra a vida de Júlio, um homem casado e mercador em Veneza que é extremamente ciumento. Esse traço de caráter leva-o a todo o tipo de atrocidades para impedir a mínima ocasião de Lívia, a sua esposa, cometer adultério. Porém, esta “regência da esposa” é colocada em causa pelo aparecimento em Veneza de Bernardo, um português que, na juventude, namorou com Lívia, relação esta que apenas não passou a um enlace matrimonial a furto porque Lívia acatou a decisão do seu pai César de a casar com Júlio. Por sua vez, a narrativa secundária foca-se nos amores de Faustina, uma cortesã, por Octávio, nos quais intervêm outras personagens como Clareta, alcoviteira e amiga de Faustina. É nesta última estória que a nossa análise incidirá.

Antes de mais, é importante salientar um aspeto estético da obra de António Ferreira que notaremos repetido na *Comédia do Cioso*. Juntamente com a mimese de autores da Antiguidade

<sup>1</sup> Para uma comparação entre as várias lições das comédias de Ferreira, assim como para entender esta problemática em torno do *Fanchono / Bristo*, vide o estudo introdutório da edição de Adrien Roig em Ferreira (1973).

<sup>2</sup> Sendo a *Comédia do Cioso* a fonte principal desta investigação, optamos por realizar a leitura a partir da lição mais antiga que nos é conhecida. Existe uma edição desta comédia realizada por Ana Teresa Quintela Figueiredo (2003), assim como uma edição mais recente online, levada a cabo pelo Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, o qual disponibiliza edições de todas as peças teatrais portuguesas do século XVI (<http://www.cet-e-quinhentos.com/>). Por fim, diga-se que as citações de textos impressos e de manuscritos neste artigo seguem os critérios estabelecidos por Avelino de Jesus da Costa (1993).

Clássica, veia dominante da estética renascentista, António Ferreira, como é sabido, confessava-se leitor e discípulo de Francisco de Sá de Miranda<sup>3</sup>. Estas duas relações justificam, a título de exemplo, os nomes escolhidos para as duas trabalhadoras sexuais da *Comédia do Cioso*. O nome da alcoviteira Clareta origina da comédia *Asinaria* de Plauto, cujo enredo se aproxima mais d'*Os Vilhalpandos* de Sá de Miranda do que da *Comédia do Cioso*, porém, continuam a existir semelhanças com esta última. Na *Asinaria*, a mãe de Filénio que alcovita a própria filha chama-se “Cleéreta”. Quanto a Faustina, o seu nome é diretamente obtido d'*Os Vilhalpandos*<sup>4</sup>:

Vilhalpando Dizem-me que muito o costumam estas vossas cortesãs.  
 Milvo Por levarem muitas novidades; ora são Aurélias, ora Faustinas, ora Dianas. Falece algúia cousa?

(Miranda, 2013, p. 300, ato IV, cena V)

A entrada em cena de Faustina corporiza-a totalmente, num episódio em parte mimetizado a partir da *Mostellaria* de Plauto, existindo passos que são literal tradução da comédia plautina (Earle, 2012, p. 159). Ao longo do ato III, cena I, observa-se uma insistência na inclinação de Faustina para o materialismo e para o cuidado da aparência:

Faustina Esta me bem esta saia?  
 Clareta A graça he o que lustra, que o pano não.  
 Faustina Hum bom concerto muito affeiçãoa.  
 Clareta As fermosas quanto mais chás mais fermosas.

(Ferreira, 1622, fl. 134r, ato III, cena I)

Esta total corporização de Faustina significa um esvaziamento da espiritualização, reduzindo-a a uma posição ainda mais inferior do que as restantes mulheres. Por este motivo, os dois homens que interagem intimamente com Faustina, Júlio e Octávio, apenas a vêm como carne, como uma prazerosa forma de passar a noite:

Júlio Húa noite asinha se passa, com o prazer de Faustina me esquecerá este medo.  
 (Ferreira, 1622, fl. 143v, ato IV, cena II)

Octávio Eu onde posso ja melhor passar esta noite que com Faustina.  
 (Ferreira, 1622, fl. 144r, ato IV, cena III)

<sup>3</sup> Vide, por exemplo, na Carta a Francisco de Sá de Miranda: “Neste mundo por ti já claro, e novo / já uns espritos s’erguem no teu lume, / por quem eu, meu Sá, vejo, e meus pés movo.” (Ferreira, 2008, p. 353, vv. 55-57).

<sup>4</sup> Como é apanágio dos textos de Sá de Miranda, *Os Vilhalpandos* possuem uma tradição manuscrita. Para lá da edição impressa de 1560, são conhecidas três lições manuscritas do século XVI. Devido à inexistência de diferenças marcantes entre as lições, citamos a partir da versão manuscrita da Real Academia de la Historia (cota Ms 76. 64.297.15), editada por José Camões e T. F. Earle em Miranda (2013). Quanto à questão de datações, T. F. Earle (2006, pp. 16-18) aponta 1525 ou 1526 como data de redação, e afirma ainda que a comédia foi representada duas vezes no século XVI: uma nos anos 30, outra em 1544.

Às trabalhadoras sexuais do século XVI é negada sequer a pertença ao grupo cultural e socialmente dominado, daí que Nanna, no *Ragionamento della Nanna e dell'Antonia* (1534) de Pietro Aretino, faça a seguinte distinção: “Enana – As prostitutas não são mulheres, mas prostitutas (... )” (Aretino, 1980, p. 80, Terceira Jornada)<sup>5</sup>.

A reclassificação das trabalhadoras sexuais como outra “coisa” que não mulheres garante-lhes, por um lado, a possibilidade de aceder a um tipo de liberdade que não está disponível para as restantes mulheres, e que, obrigatoriamente, não é a mesma que a dos homens, ocorrendo o paradoxo assinalado por Simone de Beauvoir (2022, p. 321): “(...) [as trabalhadoras sexuais] entre todas as mulheres [são] as mais submissas aos homens e, no entanto, as que mais lhe (*sic*) escapam; é o que as predispõe a assumir tão múltiplas significações”. Por outro, a rejeição do acesso à categoria de “mulher” permite a aceitação de vários comportamentos na interação com as trabalhadoras sexuais, os quais seriam censuráveis no caso de mulheres de qualquer outro estado. Um bom exemplo desta discrepância ocorre nas Ordenações Manuelinas. No Título XIV do Livro V, as trabalhadoras sexuais são colocadas a par das escravas em caso de violação. Em vez de o perpetrador ser imediatamente condenado à morte, como sucederia se a vítima fosse uma mulher de qualquer outro estado, passa a ser necessário que o rei confirme a sentença:

Todo homem de qualquer estado, e condiçam que seja, que forçosamente dormir com qualquer molher, posto que escrava, ou molher que guanhe dinheiro por seu corpo, moura por ello. Porem quando for com escrava, ou molher que guanhe dinheiro por seu corpo, nom se fará execuçam atee No-lo fazerem saber, e por nosso mandado. (Manuel I, 1984, p. 52)

O esvaziamento da espiritualização das trabalhadoras sexuais é recorrente no discurso cultural quinhentista. É essa exata representação que se observa numa carta anónima e sem data inserida numa miscelânea manuscrita organizada por Pedro Álvares Varejão, o COD. 9492 da Biblioteca Nacional de Portugal. Provavelmente o próprio Varejão terá intitulado a carta como “Carta em trova, em que hum homem da novas a hum amigo de certas cortesãs de Lixboa”. Apesar de anónima, ela deverá ser da autoria de Luís de Camões<sup>6</sup>. A corporização de “Mendes

<sup>5</sup> Citamos a partir de uma tradução portuguesa. Nas citações, manteremos as mudanças realizadas pelo tradutor quanto aos nomes das personagens, mas, no nosso texto, redigi-los-emos de acordo com o original italiano. A edição portuguesa, intitulada *Diálogo das Prostitutas*, contém, à imagem das traduções desta obra noutros países, dois diálogos diferentes que ficaram conhecidos sob o título conjunto de *Ragionamenti*: o *Ragionamento della Nanna e dell'Antonia*, impresso pela primeira vez em 1534, e o *Dialogo nel quale la Nanna insegn a la Pippa*, cuja *editio princeps* conheceu o prelo em 1536. Neste artigo, apenas faremos menção ao primeiro diálogo, daí a indicação de 1534 como data de publicação.

<sup>6</sup> Parece existir um plano de publicação desta carta no volume 3 do *Epistolário Magno de Luís de Camões*, editado por Felipe de Saavedra. No momento de redação desta investigação apenas o primeiro volume havia sido publicado, no ano de 2022, logo, não nos foi possível citar as justificações de Felipe de Saavedra para inserir esta

Margarida”, uma das trabalhadoras sexuais mencionadas na carta, transforma-se mesmo numa hipersexualização, permitida porque, como vimos, as trabalhadoras sexuais não são mulheres:

Num botin, a vi hum dia  
quanto de puta s'esmera,  
esperou vinte em profia,  
ma la eguá era ligera  
por el arrayal se salía.

Corre o apostado em fradilla  
e era o preço dez reales,  
dezia passe a quadrilla  
toquem rijo os atabales,  
corram lanças a maravilla.  
Alli matava desejo  
qualquer cavallo folgado,  
correrão vinte sem pejo  
por aquel postigo viejo  
que nunca fuera cerrado.

Na viveza de sua dança  
morrerão vinte Priapos  
he toura brava, não mansa,  
puta orinol de velhacos  
posta que nunca descansa,  
he dama que sem trabalho  
a via a Pedro e a Joane,  
e não vos pareça ralho,  
que mil moros a caballo  
pocos son para Roldane.

(In Varejão, c. 1615, fl. 157v, vv. 26-50)

Na *Comédia do Cioso*, a corporização de Faustina por parte de Júlio e de Octávio tem explicações narrativas, as quais, ultimamente, se apoiam na visão sociocultural sobre o trabalho sexual e as mulheres que dele se ocupam. O caso de Júlio é o mais simples. A sua paranoíia com a fidelidade da esposa é acompanhada de um desejo físico por Faustina e estas duas vontades não são antagónicas. Por mais que os moralistas matrimoniais do século XVI, e até mesmo de épocas anteriores, se esforçassesem para salientar que a lealdade é um dever de ambos os casados, a amplitude de comportamentos considerados aceitáveis para um e para o outro sempre favoreceu os homens. Assim, o desejo de Júlio de impedir a esposa de o trair enquanto ele a tenta traer é, para o próprio, a normalidade, ficando demonstrado um tipo de privilégio que a organização patriarcal da instituição do matrimónio confere aos homens no século XVI.

---

carta no cânone camoniano. De qualquer forma, saliente-se que no COD. 9492, esta carta surge imediatamente a seguir a três cartas compostas por Luís de Camões, sem qualquer espaço a separar. Se incluirmos esta carta em trova no *corpus* de obras camonianas, e se confiarmos em Pedro Álvares Varejão, parece igualmente acertado inserir, também, as duas poesias seguintes intituladas como “Trovas que fez este homem, que fez estas acima, que sendo moço casou com húa molher solteira e velha” e “Outras suas a hum amigo em que lhe da conta de sua vida”.

Quanto a Octávio, a questão é um pouco mais densa. A corporização que Octávio faz de Faustina redonda de uma visão puramente física do amor, a qual contrasta com a opinião de Bernardo. Este sente um amor neoplatônico por Lívia, enquanto aquele apenas detém um amor sensual por Faustina. O debate entre estes dois homens é mais um exemplo das discussões em voga na literatura do século XVI sobre o significado do amor<sup>7</sup>:

Bernardo	Nam sey, tam viva trago eu a alma em Livia que emquanto viver a hei de achar sempre nella.
Octávio	Lembre te que [Júlio] a tem morta, e morrera tambem em ti.
Bernardo	Mas isso he o que a faz em si mais viva, com essa magoa não podem os meus olhos.
Octávio	Esta já tal que te aborrecerá se a vires.
Bernardo	Nam pode ser, que com a sua alma andava eu de amores.
Octávio	Com a sua alma?
Bernardo	Espantas te?
Octávio	Nam queres que me espante d'amores tão novos.
Bernardo	Pois cre, que o bom amor, e este he so dos homens.
Octávio	Quanto eu não me namoro, senam de hum corpo bem feito, e de huns olhos graciosos.
Bernardo	Isso nam sam amores, mas deleite de amor.
	(...)
Octávio	Eu te dou de boamente todas as almas de quantas mulheres a no mundo, e da me tu os seus corpos.

(Ferreira, 1622, fls. 131v-132r, ato II, cena V)

Lívia pode ser amada “neoplatonicamente” por Bernardo porque é uma mulher, já Faustina “apenas” pode ser amada sensualmente por Octávio pois é uma outra “coisa”, mais inferior do que as restantes mulheres.

Vários exemplos existem no teatro português quinhentista e outros géneros literários da época destes debates sobre o amor, porém, em duas cartas de Luís de Camões mostra-se uma discussão similar à da *Comédia do Cioso*. Na Carta III, assim numerada por Hernâni Cidade, a qual é um precioso texto para a compreensão do trabalho sexual no século XVI português, Camões refere-se a umas “damas de aluguer” cujo ofício se assemelha à atuação de Faustina, e aborda a ideia da superioridade do amor estritamente sensual com trabalhadoras sexuais. Camões afirma que muitos consideram que é melhor pagar àquelas trabalhadoras do que cortejar outras mulheres para um ato sexual, pois não existe engano desde que se pague o serviço: “Quanto é ao que toca a estoutras damas de aluguer, há muito que escrever delas. Alguns dirão que, como quer que nestas não há aí mais que pagar e andar, não pode haver engano” (Camões, 1984, p. 295). Camões é de opinião contrária:

---

<sup>7</sup> Para uma síntese sobre a origem destes debates em torno do amor, *vide* Asensio (1974, pp. 369-375).

Neste jogo digo que é ao contrário, porque vereis estar um rosto que é a castidade de Lucrécia luxuriosa, ūa testa de alabastro, uns olhos de mordifuge, um nariz de manteiga crua, uma boca de pucarinho de Estremoz; mas o *pueri, latet...* (Camões, 1984, p. 295, destaque da edição consultada)

A resposta de Camões é mais comprehensível numa outra carta, assinada em Lisboa no ano de 1551 e provavelmente intitulada pelo já mencionado compilador Pedro Álvares Varejão como “Carta que um amigo a outro manda de novas de Lisboa”<sup>8</sup>. Num dado momento desta carta, diz-se:

E estas falsas que *rebiven para dar muerte*, que como o trigo se não apodrece na terra não dá fruto nem espiga, assim estas velhacas, parece que quanto mais podres, de seus males, e doenças, amortalhadas em seus suadouros, refrescam e reverdecem mais, porém já sabeis que *latet anguis in herba*, como se vê nelas cada dia que são peçonhentíssimas, mas como são tão quistas, amadas e requestadas de seus amantes, mais perdidos que elas. (In Franco, 2022, p. 234, destaque da edição consultada)

Nos citados excertos de ambas as cartas, a evocação de Vergílio<sup>9</sup>, que iguala as trabalhadoras sexuais à cobra, é realizada principalmente no sentido sanitário, numa época marcada pelo advento da sífilis e de outras doenças venéreas<sup>10</sup>. Assim, Camões defende que é totalmente errado os homens apenas procurarem a fruição do amor sensual junto das trabalhadoras sexuais porque se arriscam a todo o tipo de doenças.

Retornando diretamente à *Comédia do Cioso*, Clareta opõe-se àquilo que considera ser vaidade, rejeitando a importância da indumentária em favor da graça, e até censurando a utilização de perfumes. A atitude de Clareta aproxima-se, curiosamente, do esforço legislativo das Ordenações Afonsinas, onde se proibia a ostentação de adereços luxuosos a trabalhadoras sexuais (Barreiros, 2017, p. 263)<sup>11</sup>. A extravagância nos adornos e vestimentas é uma das características das trabalhadoras sexuais de acordo com Francisco de Osuna que, no seu *Norte*

<sup>8</sup> Para não haver dúvidas, esta carta encontra-se na já mencionada miscelânea manuscrita compilada por Pedro Álvares Varejão: o COD. 9492 da Biblioteca Nacional de Portugal. Quanto à problemática sobre a atribuição da carta a Camões, *vide* o brilhante artigo de Marcia Arruda Franco (2019), no qual a investigadora realiza também uma exaustiva análise da carta.

<sup>9</sup> Bucólica III: “Damoetas – Qui legitis flores et humi nascentia fraga, / frigidus, o pueri (fugite hinc!), latet anguis in herba.”; “Dametas – Vós que colheis flores e morangos rasos no chão nascentes: / uma fria – ó rapazes, fugi daqui! – serpente na erva se esconde.” (Vergílio, 2021, pp. 84-85).

<sup>10</sup> A discussão na Idade Moderna em torno da origem da sífilis mostra um aspeto interessante. A doença, considerada um mal particularmente terrível por Erasmo, era constantemente atribuída ao grupo inimigo. Assim, o autor castelhano Ruy Diaz de Isla, considerava que a sífilis havia originado no Novo Mundo, tendo sido trazida para a Cristandade por Cristóvão Colombo. Já os ingleses e italianos consideravam-na a “doença francesa” ou a “peste francesa”, enquanto os próprios franceses a tentaram classificar como a “doença napolitana”. Também os chineses a consideravam a “doença portuguesa”. Para melhor compreender estes debates, *vide* Bullough & Bullough (1987, pp. 147-151).

<sup>11</sup> Esta semelhança fez-nos questionar se este seria um sinal de que Clareta é uma mulher de idade avançada, o que a igualaria ao estereótipo teatral quinhentista de representar as alcoviteiras como velhas mulheres. Veremos que este estereótipo parece deter algum fundo de verdade. No entanto, não cremos existir qualquer indicação textual que nos permita defender sem dúvidas que Clareta é essa velha alcoviteira típica do teatro quinhentista.

*de los Estados*, partindo da conceção misógina de que todas as mulheres são assombradas por uma “natural inclinação” para a materialidade, leciona o marido a afastar a esposa dessa vaidade: “Auctor – (...) pues que no consientes a tu muger que sea ramera, porque permites que lo parezca en su atavio? (...)” (Osuna, 1531, fl. 138r).

Clareta explica a Faustina que aprendeu aquela regra de “comedimento” na apresentação física com uma outra trabalhadora sexual experiente, afirmando a sua definição de “trabalhadora sexual”:

Faustina	Quem te ensinou tanta cousa?
Clareta	Quem tinha mais experiência do mundo que ti, aquella te digo eu, que vivia, e roubava, e enganava.

(Ferreira, 1622, fl. 134v, ato III, cena I)

Esta é a definição dominante no discurso quinhentista, onde as trabalhadoras sexuais são visualizadas como trapaceiras que, não olhando a limites morais, seduzem qualquer homem até conseguir furtar toda a sua riqueza, noção sumariada na seguinte fórmula do *Ragionamento della Nanna e dell'Antonia*: “Enana – (...) não há crueldade, roubo ou traição que assustem uma prostituta” (Aretino, 1980, p. 75, Terceira Jornada). É esta exata noção que transparece na já mencionada carta de Luís de Camões com o título – provavelmente da autoria de Pedro Álvares Varejão, relembramos – “Carta que um amigo a outro manda de novas de Lisboa”. A carta foca-se na chegada à capital portuguesa de uma trabalhadora sexual castelhana, apelidada por Camões de “Madama del Puerto”, juntamente com a sua filha, de seu nome “Bárbara”, as quais terão sido expulsas da cidade onde habitavam. Este texto permite-nos ainda perceber que os homens que partiam para o Novo Mundo eram os clientes preferidos das trabalhadoras sexuais no Portugal quinhentista, uma vez que esses homens recebiam pagamentos adiantados pelos seus serviços:

(...) digo que a Sñora Barbora y *la puta de su madre* vêm tão avante no putavismo que podem leer de cadeira, e com seus donaires ora portugueses ora castelhanos nunca lhe faltam em que *emprigem* suas letras, e suas manhas, por que neste cesto roto de Lix.<sup>a</sup>, onde elas lançam tudo, bem sabem que cada panela tem seu testinho, e que sempre neste mar magno correm madraços que vêm picar em seus Anzolos, com que elas pescam, de muitas maneiras, e como agora anda tudo de levante com estas armadas, e na água em volta pesca o pescador, elas também d’armada dão por esse – coitados que hão de ir para fora sobre as águas do mar, uns debruadinhos d’arte, a quem, como sabeis, pagam soldos e moradias adiantadas, com outras mercezinhas, e de maneira os tratam que como franceses, depois de lhes vazarem as bolsas, de bem vestidos e louçãos que andam, os tomam e lhes despem até os couros golpeados. (In Franco, 2022, p. 233, destaque da edição consultada)

O amor de Faustina por Octávio torna-se num desejo de união matrimonial. Faustina afirma explicitamente o desejo de se casar com Octávio em duas ocasiões. A primeira antes do desgosto amoroso:

Faustina      Bem aventureadas as casadas, que usão deste amor limpamente.  
 (Ferreira, 1622, fl. 133v, ato III, cena I)

E a segunda após o início da quebra da relação entre Faustina e Octávio:

Faustina      (...) sempre desejei hum bom amor, agora que cuidava, que o tinha não o vejo.  
 (Ferreira, 1622, fl. 141v, ato III, cena VIII)

Em ambas as afirmações, encontra-se uma oposição entre a vida matrimonial e a vida da trabalhadora sexual, sendo a primeira tida como a única via moralmente positiva para disfrutar do amor na sua vertente física. Esta noção provém diretamente dos moralistas matrimoniais, os quais, louvando o casamento, recorrem várias vezes ao argumento de que essa é a única forma de praticar relações sexuais sem pecado<sup>12</sup>, exatamente como argumenta Vicente Mejía no seu *Saludable Instrucción del Estado del Matrimonio*:

(...) aunque sea verdad que el acto fornicario que pasa algunas veces entre muger y hombre que no son casados, sea semejante al que es de verdadero matrimonio quanto a lo que es natural en ambos, es muy grande la diferencia que ay del uno al otro, quanto a lo que es moral, y de consideracion de virtud, porque el uno por ser conforme a razon, es tenido por bueno y virtuoso, y el otro por ser contra ley divina, y fuera de razon, se tiene por malo, y deshonesto, y feo. (Mejía, 1566, fl. 74r)

Opondo-se ao amor de Faustina por Octávio, Clareta lembra a amiga da inconstância que domina a vida das trabalhadoras sexuais, isto porque elas não usufruem da suposta segurança das mulheres casadas. Os papéis matrimoniais de género quinhentistas ditam que é dever do marido prover a casa, enquanto a esposa é restringida a um espaço doméstico. No caso das trabalhadoras sexuais, ambos os papéis são incorporados pela mulher, explicando, em parte, o motivo de Clareta insistir que Faustina ficar presa a um só homem significará a ruína de ambas:

---

<sup>12</sup> Isto não quer dizer que os casados não possam pecar na prática de relações性uais, significa antes que o estado matrimonial é o único onde um homem e uma mulher têm a possibilidade de o fazer sem pecar, desde que cumpram com todas as indicações dos moralistas. Estas variam desde aspectos “psicológicos”, como a obrigação de ambos os casados praticarem a relação sexual pensando um no outro, até aspectos “mecânicos”, onde se proíbe os casados de, por exemplo, praticar certas posições性uais porque invertem a ordem do mundo que se crê natural e se acredita impedir a fecundação (mulher por cima do homem), ou ainda porque se acredita tratar de atos animalescos (sodomia, entendida no sentido lato de “sexo anal”, onde, evidentemente, se mantém a questão de ser uma posição sexual que não contribui para a *proles*, uma das finalidades do matrimónio de acordo com Santo Agostinho).

- Clareta Deixa o logo pera ellas [= as casadas], que tem sua vida segura, mas tu que vives do comum, porque te fazes particular a hum so?  
 Faustina Porquê, parece te mal?  
 Clareta Antes me espanto de ti caires em tamanho erro, queira Deos que nam venhas cair na conta, a tempo que te nam preste.

(Ferreira, 1622, fl. 133v, ato III, cena I)

Este debate entre Faustina e Clareta é mimetizado a partir da *Asinaria* de Plauto. No mesmo ato III, cena I, Cleéreta censura a filha Filénio por estar apaixonada por um homem, exatamente com a mesma explicação de que o ofício das trabalhadoras sexuais as obriga a não se entregar somente a um homem:

- Cleéreta (...) Ris-te daqueles que pagam, perdes-te de amores por aqueles que nos gozam. Por acaso achas que deves esperar, se alguém prometer tornar-te rica quando a sua mãe morrer? Caramba, corremos o sério risco de morrer de fome, nós e a família, enquanto esperamos a morte dela. (...)  
 Filénio Suportarei passar fome, se mo ordenares, minha mãe.  
 Cleéreta Eu não te proíbo de amares os que te pagam para serem amados.

(Plauto, 2006, pp. 204-205, ato III, cena I)

A interpretação do trabalho sexual como uma vida repleta de precariedade é a visão comum da sociedade quinhentista. Na literatura de matrimónio, este labor é tido como ofício exclusivo de mulheres em desespero e sem um homem para as suportar. Não só esta conceção tenta dissuadir as mulheres de optar por esta vida, como também procura admoestar os maridos que se ausentam em demasia de suas casas, como se pode observar nos *Coloquios Matrimoniales* (1550) de Pedro de Luján:

- Doroctea Para mantener la casa poco aprovecha lo que la mujer labra ni hila, sino que también es menester que el marido afane, sude, y trabaje; donde no, crea que o se ha de padecer gran necesidad, o que la cosa se proveerá a costa de la honra del marido, y de la persona de la mujer (...)  
 Marcelo Muchas veces acontece eso, especialmente en algunos que van a las Indias, y dejan las mujeres mozas y hermosas solas.

(Luján, 2010, pp. 99-100, Tercero Coloquio)

No ato II, cena II observa-se uma outra justificação para o facto de Clareta considerar negativa a paixão de Faustina por Octávio. Em conversa com Janoto, o pajem de Octávio, Clareta diz-lhe que apenas se casaria com um príncipe:

- Clareta Quem vio aquelle [= Júlio] de antes, mancebo galante, gentil homem, polido, penteado, mais enfeytado que húa dama, como o conhecera agora, çujo, magro, a capa caida, por isso nam casaria, senam com hum príncipe.

(Ferreira, 1622, fl. 124v, ato II, cena II)

É fácil compreender que este motivo degenera da já apontada preocupação de Clareta com a sobrevivência de ambas. A única possibilidade de uma trabalhadora sexual deixar o seu ofício, aos olhos de Clareta, é o casamento com um homem de alto estado, e Octávio não é esse homem.

No entanto, historicamente, existia uma outra opção para sair do trabalho sexual, ancorada numa perspetiva abolicionista que concebe todas as trabalhadoras sexuais como vítimas sem agência própria, em necessidade de salvação. Arrependendo-se e sofrendo penitência, uma trabalhadora sexual poderia entrar na vida religiosa, tal como terá feito Elvira, uma trabalhadora sexual lisboeta mencionada no manuscrito de autoria e datação desconhecidas intitulado *Memórias de um Fidalgo de Chaves*:

E serem ao menos semelhantes a eluira nossa natural portuguesa que eu conheci sendo moço em lixboa, mui fermosa e gentil molher que habitaua no luguar publico com as publicas pecadoras. E despois ha vi em Roma descalça, vestida de burel E çiliçio, E com a penitencia a mais disforme cousa do mundo. E perseverando neste santo oficio, se foi a assiz E se empardeou fazendo tam estreita vida que de todo o pouo era tida por santissima molher (...) (Autoria desconhecida, 2017, p. 163)

Este trecho surge num capítulo onde o narrador descreve as cortesãs de Roma e no qual parece ocorrer uma menção à igreja de Santa Maria Maddalena delle Convertite, entregue em 1520 pelo papa Leão X à confraternidade Compagnia della Carità, exatamente para este propósito de receber trabalhadoras sexuais arrependidas. O esforço de criar casas religiosas para essa finalidade existiu também em Portugal. Um exemplo disto é a criação do mosteiro das Penitentes da Paixão de Cristo, atualmente conhecido como convento de Santa Ana, fundado a 21 de maio de 1543. Uma tradição afirma que o esforço de edificar este convento originou de dom João III, enquanto outra atribui esse projeto a dona Catarina de Áustria, a qual estaria a apoiar um projeto já iniciado por Violante da Conceição, uma mulher negra que recolhia trabalhadoras sexuais arrependidas num espaço que possuía (Rijo, 2017, pp. 133-134).

O desejo de Faustina por uma vida matrimonial com Octávio preocupa Clareta porque isso impedi-la-á de continuar o ofício de trabalhadora sexual através do qual ambas sobrevivem<sup>13</sup>, e também porque Clareta suspeita, corretamente, que Octávio apenas detém um interesse físico por Faustina. Destarte, Clareta lembra Faustina da velocidade com que a beleza feminina desaparece, aconselhando-a a aproveitar os seus dotes físicos enquanto pode<sup>14</sup>:

<sup>13</sup> O medo de Clareta não é infundado. Logo no ato II, cena II, o espectador fica a saber da própria Clareta que Faustina ter-se-á escondido de Júlio quando este lhe levava um anel de rubi. Faustina apenas aceitará encontrar-se com Júlio após o início da quebra da relação com Octávio, prova de que Faustina não está somente a enganar Octávio para dele obter riquezas.

<sup>14</sup> É esta “lição” de a beleza feminina ter um limite temporal que o sujeito poético do soneto de Luís de Camões iniciado pelo verso “Se as penas com que Amor tão mal me trata” ensina à amada para tentar convencê-la a

Clareta Nessa confiança vives, como se outra nam ouvesse de taes olhos, e taes cabelos.  
 Faustina Encarecer me eu tanto, me fara mais dezejada.  
 Clareta Mas encareceste tanto, que ey medo que te nam vendas.  
 Faustina Nunca falece hum mais apetitoso que pague pelos outros.  
 Clareta E queres perder tam bom bocado?  
 Faustina Mas queres que faça treição a Octavio?  
 Clareta Ay māi, e Octavio he teu marido, deixa me que eu darei maneira com que o não sospite.  
 Faustina La te avem olha o pego, onde, e em que me metes.  
 Clareta Mais perigoso será o da velhice pobre, coitadas de nós, se não somos como as formigas,  
       que encovam no verão para comer o inverno.

(Ferreira, 1622, fl. 134r, ato III, cena I)

As últimas palavras que citamos de Clareta parecem ser uma citação do *Ragionamento della Nanna e dell'Antonia*: “Enana – Mas tinha uma virtude que elas hão-de ter, a virtude das formigas que reúnem no Verão as provisões para o Inverno” (Aretino, 1980, p. 80, Terceira Jornada). Primeiramente, explique-se que, no século XVI, a palavra “verão” designa a estação que hoje apelidamos de “primavera”. A expressão de tons proverbiais utilizada pela comédia e pelo diálogo exprime uma das formas de divisão das idades da humanidade que, nascida na Grécia clássica, se manteve viva durante a Idade Média e o Renascimento:

TABELA 1 – Relação entre as idades da humanidade e as estações do ano.

Adaptado a partir de Klibansky et al. (2019, p. 10)

Idade da humanidade	Estação do ano
Juventude (até aos 20 anos)	Primavera
Apogeu (até aos 40 anos)	Verão
Declínio (até aos 60 anos)	Outono
Velhice (depois dos 60 anos)	Inverno

A expressão empregue por Clareta e por Nanna deixa claro a “sazonalidade” do trabalho sexual. As trabalhadoras são obrigadas a aproveitar a juventude para acumular o suficiente de forma a garantir uma velhice segura, na qual poucos ou nenhuns estão dispostos a pagar pelos seus serviços<sup>15</sup>. É por causa deste condicionamento social que muitas alcoviteiras da literatura quinhentista são mulheres em idade avançada. Esta noção transparece similarmente n’*Os*

entregar-se. Concordamos com a análise realizada em contexto de aula pela doutora Isabel Morujão de que, neste soneto camoniano, o “eu” lírico não pretende tanto a fruição de um amor emocional, mas antes de um amor físico.

<sup>15</sup> Quanto à questão da juventude, diga-se que o trabalho sexual no século XVI poderia começar muitíssimo cedo. Por exemplo, entre as características indispensáveis às mulheres que quisessem trabalhar em Compás de La Laguna na cidade de Sevilha, local do famoso “bordel público” castelhano, consta a especificação de uma idade superior a doze anos (Bullough & Bullough, 1987, pp. 153-154). Assim, não será surpreendente que algo semelhante ocorresse em Portugal, especialmente tendo em conta que a lei quinhentista portuguesa estabelecia como idades mínimas para o casamento os quatorze anos para os homens e os doze para as mulheres, *Vide*, por exemplo, no *Espelho de Casados* (1540) do doutor João de Barros: “Segundo direito, pode casar o moço de XIV anos e a mulher de XII, e ainda sem licença de seu pai” (Barros, 2019, p. 795, Quarta Parte).

*Vilhalpandos de Sá de Miranda.* A velha mãe Giscarda, que alcovita a filha Aurélia<sup>16</sup>, pronuncia a mesma conceção numa discussão com Aurélia, causada, à imagem da *Comédia do Cioso* e da *Asinaria* de Plauto, pelo facto de a filha estar apaixonada por um homem:

Giscarda	Quantas vezes te tenho avisada que mostres amor a todos e que o não tenhas a ninguém.
Aurélia	Assi há de ser ùa molher igual a todos, como ùa alimária?
Giscarda	Ah douda, douda. Tu virás a morrer de fome, que eu também já fui fermosa. Ajuda-te do tempo, que passa muito asinha.
(...)	
Giscarda	O que te eu mando, o que te eu digo, o que te eu aconselho, assi, é que os trates a eles como eles tratam a ti. Querem lograr esta tua mocidade e fermosura, não os poupes.

(Miranda, 2013, pp. 310-311, ato V, cena III)

Representar as alcoviteiras como velhas mulheres não se trata de um mero *topos* literário. Sendo dominante no século XVI a ideia de que a beleza feminina tem um “prazo de validade”, as trabalhadoras sexuais, ao envelhecer, necessitam de encontrar outras funções dentro desse ofício que lhes garanta a sobrevivência e, por isso, tornam-se alcoviteiras. É esta exata descrição que Luís de Camões realiza da “Madama del Puerto” na já citada “Carta que um amigo a outro manda de novas de Lisboa”:

E, porém, a Puta Velha [= “Madama del Puerto”] com o furto que lhe tornaram nas mãos lançaram-lhe nas costas com trombetas, até que por vários casos, *per tot discrimina rerum*, tornou aqui aportar a Lix.<sup>a</sup>, e má Lix.<sup>a</sup>, que é um ninho velho, e domicílio antigo de Putas Antigas. E aqui como dizem das Cegonhas, as moças mantêm as velhas (...) (In Franco, 2022, p. 232, destaque da edição consultada)

Ainda na nossa contemporaneidade, como explica Georgina Orellano, ocorre o mesmo, com muitas trabalhadoras sexuais mais velhas a tornar-se, por exemplo, “cobradoras de lugares” quando o interesse físico por parte dos clientes diminui<sup>17</sup>.

De volta à *Comédia do Cioso*, Clareta, mesmo discordando do amor de Faustina por Octávio, continua a interceder em favor da amiga, interpelando, por exemplo, Janoto para insistir na firmeza e veracidade do amor de Faustina por Octávio. Clareta afirma que Faustina tem rejeitado estar com qualquer outro homem, mas Janoto não se deixa convencer, assinalando abertamente a sua desconfiança nas palavras de trabalhadoras sexuais. Pela insistência do

<sup>16</sup> A nossa construção frásica é propositada, uma vez que não temos certezas se Aurélia é uma trabalhadora sexual por vontade própria, ou se apenas pratica essa atividade porque a mãe a obriga.

<sup>17</sup> Em suma, as “cobradoras de lugares” são pessoas que cobram uma taxa a outros trabalhadores sexuais por operarem na “sua zona”. Como demonstra Orellano, nem todas as cobradoras são negativas, algumas assumem um papel protetor, oferecendo cuidados de saúde, prevenção de roubos e até proteção dos clientes. Para uma melhor explicação, *vide* o capítulo “As cobradoras de lugares” em Orellano (2023, pp. 45-48).

discurso cultural quinhentista em classificar aquelas mulheres como trapaceiras, não é de estranhar essa avaliação de Janoto:

Janoto	Requerimentos trazes.
Clareta	Que requerimentos?
Janoto	Dou vos ao diabo todas, que tantos ardis sabeis.
Clareta	Bem Janoto, e isso sospeitas tu de Faustina pera Octavio.
Janoto	Ja não sospeito senão quanto vejo, perdoe me Deos.
Clareta	Nam sabes tu, que o seu amor pera com elle he odio cris pera todolos outros.

(Ferreira, 1622, fls. 124v-125r, ato II, cena II)

A quebra da relação entre Faustina e Octávio inicia quando este, numa tentativa de auxiliar Lívia e Bernardo a encontrarem-se na casa de Júlio, pede a Faustina para passar uma noite com Júlio. Faustina exaspera-se e nem permite a Octávio explicar o motivo desse pedido. O espectador toma conhecimento deste episódio indiretamente, apenas ouvindo as últimas palavras de Octávio para Faustina e, quando Octávio vem para junto de Bernardo e o pajem deste chamado Ardélio, recebe uma espécie de sumário realizado por Octávio:

Octávio	Outra vez te prometo, esse amor, e essas lagrimas minhas. Faustina não me merecem enganar te pesa me somente de meu desgosto, nem desconfies que eu sou teu, e o serei sempre.
Bernardo	Muito se detem.
Ardélio	E sae afrontado.
Octávio	Se tal soubera, rira me de Bernardo, corrido venho do que passei com esta, tanto que lhe toquei no caso, deu se por avorrecida de mi, e a mim por enfadado.
Bernardo	Parece me que o enxergo triste.
Octávio	Lançou mãos aos cabelos, e aos toucados chamando se enganada, e fazendo estremos de húa douda, não cuidei que nestas mulheres se achasse amor tam inteiro.
Bernardo	Nam posso mais esperar.
Octávio	Em fim nam fiz mais que anajar a ella, e ella envergonar a mi, que nem me deixou dizer pera que lho pedia.

(Ferreira, 1622, fl. 139r, ato III, cena VI)

O desespero de Faustina deve-se ao facto de ela sentir um verdadeiro amor por Octávio, plasmado no monólogo que encerra o ato III, cena VIII, onde Faustina lamenta a condição da mulher quinhentista em matéria amorosa: se retribui o amor, o interesse masculino esfuma-se, se não o faz, é tida por ladra. A conclusão de Faustina é que mais vale o roubo porque, além de enriquecer, não sofrerá, corolário que a encerra totalmente na via feminina do trabalho sexual:

Faustina	Este Octavio me affeiçou, assi que nam sei viver sem elle, amo o, dezejo o, nelle cuido, nelle sonho, olhae quam bem o embrego. (...) Coitadas de nos se amamos somos aborrecidas, se não amamos roubamos, e em fim melhor he o roubo pois nos enriquece, e os roubados vão mais contentes, mas minha condição não era essa, sempre desejei hum bom amor, agora que cuidava, que o tinha não o vejo. Enganaste me Octavio, não to
----------	---

merecia, trabalho me sera esquecer te. Trabalho serão aos meus olhos não te verem, mas per que outra vez não se enganem, fiquem com esta magoa.  
 (Ferreira, 1622, fls. 141r-141v, ato III, cena VIII)

Faustina aprende da forma mais árdua a difícil lição de que o amor matrimonial está vedado às trabalhadoras sexuais na cultura quinhentista, tal como também notou T. F. Earle (2012, p. 161). Porém, ao mesmo tempo, Faustina conquista um tipo de liberdade inalcançável às mulheres de outros estados, numa experiência pouco distante daquela que Georgina Orellano relata:

Sofri mais estando apaixonada do que a trabalhar como puta, embora os de fora julguem que nas nossas casas estamos a salvo e que os únicos machistas são os clientes dxs trabalhadorxs sexuais. A rua deu-me a liberdade que em casa me foi proibida, a rua ensinou-me aquilo que na minha casa não era falado. (Orellano, 2023, p. 148)

O episódio que impossibilita totalmente o apaziguamento entre Faustina e Octávio deriva de uma especificidade do trabalho sexual inexistente em qualquer outro estado feminino quinhentista. Faustina acaba por ter um encontro com Júlio, o qual encerra abruptamente porque Júlio descobre o plano de Bernardo para entrar em sua casa. A narrativa não explica como essa descoberta sucedeu, apenas explicita que Faustina ficou imediatamente com o anel que Júlio trazia para ela:

Júlio            Não debalde me detinha ella [= Faustina] em jogos, e em trapaças, e toda a festa era ao meu anel, que me logo arrebatou em entrando.  
 (Ferreira, 1622, fl. 145r, ato IV, cena V)

Na verdade, isso que Júlio considera ser um “furto” nada mais é do que o pagamento pelo serviço que Faustina iria prestar a Júlio se este não tivesse irrompido em direção a sua casa, tal como dirá Clareta mesmo no final da comédia:

Clareta        Em fim Julio pagou por elle, coitado estava com a mesa posta, e a cama feita, e nem de mesa, nem de cama levou bocado.  
 (Ferreira, 1622, fl. 152r, ato V, cena V)

Toda a cena entre Faustina e Júlio foi observada por Octávio que, notando a porta de casa de Clareta e Faustina aberta à noite, decidiu esconder-se para ver o que estava a acontecer<sup>18</sup>. Ao avistar Júlio a sair de casa, Octávio, que tanto havia troçado Júlio por ser ultra-cioso, explode

---

<sup>18</sup> A inclusão de vários episódios de voyeurismo é um outro elemento que António Ferreira mimetiza das comédias de Francisco de Sá de Miranda.

de ciúmes e, desta vez, é ele quem rejeita qualquer explicação<sup>19</sup>. Para Octávio, a presença de Júlio na casa é a única prova necessária de que o amor de Faustina não é verdadeiro:

Octávio      Se soubera que era Julio, e me aquella puta deixara, viera mais cedo. Meteo me em cabeça, que elle se me viera meter em casa por força, com rogos, e piedade que lha fizerão ter delle, e com outras mayores, e mais lagrimas me pedio perdam. Engana se, feyto he, nam sou dos que esperam pela segunda (...)

(Ferreira, 1622, fl. 146v, ato IV, cena VII)

O trabalho de Faustina é exatamente o de seduzir homens e encontrar-se sexualmente com eles, por isso, ela não está de facto a cometer uma traição, está simplesmente a realizar o seu ofício. Todavia, Octávio, mergulhado na masculinidade do seu tempo, não consegue aceitar ou perceber isso e, ultimamente, acaba por seguir o conselho que lhe é dado por Bernardo:

Bernardo      Por isso se tu tão discreto, que se nella conheces essa afeiçam tam viva, ou es tão desconfiado, que te pode dar ma vida a deixes, e busques outra.

(Ferreira, 1622, fl. 133r, ato II, cena V)

Concluindo, não se deve ignorar o facto de todas as fontes quinhentistas aqui tratadas terem sido redigidas por homens, os quais observam o trabalho sexual através de uma posição social superior<sup>20</sup>. É possível que estes homens tenham contactado com trabalhadoras sexuais, seja em meras conversas, seja pagando pelos seus serviços, mas não deixam de transmitir uma perspetiva enviesada pelas suas percepções de género e pelo seu estado social. Isto não significa que um homem rico não possa redigir sobre mulheres pobres, significa antes que estes homens com maior ou menor estatuto social não conseguiram (ou não quiseram) colocar-se ao nível das condições materiais e sociais das trabalhadoras sexuais que retrataram.

---

<sup>19</sup> No debate entre Bernardo e Octávio onde se discute sobre o amor, Octávio já havia demonstrado alguma inclinação para o ciúme. Apesar de considerar Júlio um “bargante”, Octávio tenta justificar as ações extremadas de Júlio para com a sua esposa Lívia: “Octávio – Tambem a hi molheres que sabes tu que o seu marido achou nella, se lhe enxergou algumas lagrimas, alguns sospiros, e alguns sinaes de desgosto, e arrependimento, que lhe desse causa a isto” (Ferreira, 1622, fl. 132v, ato II, cena V).

<sup>20</sup> Das leituras que realizamos até ao momento, não encontramos qualquer texto redigido por trabalhadoras sexuais no século XVI português, ao contrário do que sucede, por exemplo, na península itálica. Entre outras mulheres, Veronica Franco, uma famosa cortesã de Veneza, legou-nos alguns poemas e cartas, textos publicados pela primeira vez algumas décadas após a possível data de escrita da *Comédia do Cioso*. Numa dessas cartas, desaconselhando uma amiga a encaminhar a filha para o trabalho sexual, Franco classifica este trabalho como uma vida miserável, onde as trabalhadoras se arriscam todos os dias à violência, a doenças contagiosas, a serem roubadas e até à morte, concluindo não existir riqueza, luxo ou prazer que suplante as dificuldades que as trabalhadoras sexuais têm de suportar (Glassford, 2002, pp. 112-113). Se tivéssemos acesso a textos criados por trabalhadoras sexuais portuguesas, certamente a nossa visão sobre o trabalho sexual durante o século XVI seria diferente.

Quanto às personagens da *Comédia do Cioso* que nos propomos estudar, Clareta, apesar de ser descrita pela listagem de personagens como “moça da casa”<sup>21</sup>, atua como alcoviteira. Ainda assim, a amizade de Clareta por Faustina é verdadeira. Não há dúvidas de que Clareta, aos olhos dos moralistas, poderia ser criticada como materialista devido à sua constante preocupação com a obtenção de riqueza. Todavia, devemos entender esta faceta como realista devido às condições sociais das duas mulheres. Clareta tenta sempre auxiliar Faustina no seu amor por Octávio, mesmo que isso signifique atuar contra essa ansiedade financeira.

Já no caso de Faustina, a sua paixão estava condenada ao falhanço desde o início porque a sociedade quinhentista não consegue conceber a ideia de uma trabalhadora sexual ser fiel, tal como desabafa o próprio Octávio – passagem que já vimos e voltaremos a citar – e até Ardélio, perto do encerramento da comédia:

Octávio Lançou mãos aos cabelos, e aos toucados chamando se enganada, e fazendo estremos de hūa douda, não cuidei que nestas mulheres se achasse amor tam inteiro.  
(Ferreira, 1622, fl. 139r, ato III, cena VI)

Ardélio Eu nam sey do que mais me ria, se da parvoíce de Bernardo, ou dos desastres de Julio ou da lealdade de Faustina com Octavio.  
(Ferreira, 1622, fl. 151r, ato V, cena IV)

Na sociedade portuguesa quinhentista, onde a mulher é encerrada num papel de honestidade e de subserviência à família, as trabalhadoras sexuais tornam-se indispensáveis por causa do seu fim utilitário de causar prazer ao homem sem este nunca corromper os preceitos vigentes da organização familiar (Beauvoir, 2022, p. 174). Esta ideologia encontra-se ainda presente na nossa contemporaneidade, havendo maridos que, por exemplo, pagam a trabalhadoras sexuais por sexo oral pois acreditam que as suas esposas não devem “rebaixar-se” a esses atos sexuais considerados imorais para mulheres sacralizadas no papel de esposa e de mãe, como conta Georgina Orellano<sup>22</sup>. É dentro destes trâmites que se entende o facto de um marido extremamente ciumento como Júlio procurar Faustina, e é por este motivo também que Faustina nunca poderia “ascender” à vida matrimonial. As trabalhadoras sexuais são um mal indispensável para a sociedade quinhentista, daí a comparação com os soldados realizada por

---

<sup>21</sup> Existe um erro tipográfico na lição impressa de 1622 que indica Clareta como “moço da casa”. Não nos parece ocorrer aqui um caso de travestismo pois nunca nenhuma personagem identifica Clareta como homem, nem ela própria o faz, nem existe qualquer indicação cénica para isso, à imagem de outros casos de travestismo no teatro português quinhentista.

<sup>22</sup> Vide o capítulo “História “Com a minha esposa não” em Orellano (2023, pp. 89-91).

Pietro Aretino<sup>23</sup>: ambos são pagos para praticar o mal, mas não devem ser condenados porque é isso que a sociedade precisa desses indivíduos (Bullough & Bullough, 1987, p. 145). Esta afirmação é a repetição da tese defendida por Santo Agostinho, São Tomás de Aquino e outros eclesiásticos da Idade Média que condenavam o trabalho sexual como um pecado, mas entendiam-no como um mal necessário para proteger as mulheres “decentes” das paixões carnais masculinas, tidas como incontroláveis, e também para impedir pecados ainda piores, tais como a sodomia, o adultério, a violação e o incesto (Clarke, 2015, p. 419; Glassford, 2002, pp. 107-108). Sem trabalhadoras sexuais, relegadas para uma posição ainda mais inferior às restantes mulheres, esta sociedade patriarcal e estruturada da *Comédia do Cioso* ruiria.

---

<sup>23</sup> No *Ragionamento della Nanna e dell'Antonia*, debate-se sobre qual a melhor via feminina para Pippa, filha de Nanna: religião, casamento ou trabalho sexual. Numa opinião contrária à de Veronica Franco, defende Antonia: “Antónia – A minha opinião é que imediatamente faças de tua Pipa uma cortesã, porque a religiosa atraiçoou o seu voto e a casada assassinou o santo matrimónio, mas a rameira não prejudica nem o mosteiro nem o marido. Age como um soldado a quem se paga para causar mal e que quando o causa não pensa que o causa, já que a sua tenda vende a mercadoria que tem e nada mais” (Aretino, 1980, p. 91, Terceira Jornada).

## Referências bibliográficas

- Aretino, P. (1980). *Diálogo das Prostitutas* (L. Neves, Trans.). Edilivro.
- Asensio, E. (1974). El teatro de Antonio Prestes. Notas de lectura. In *Estudios Portugueses* (pp. 349-380). Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português.
- Autoria desconhecida. (2017). *Memórias de um Fidalgo de Chaves: Um olhar português sobre a Itália do Renascimento* (P. C. Lopes, Ed.). Universidade Católica Portuguesa, Centro de Estudos de História Religiosa.
- Barreiros, B. (2017). Nas fronteiras da exclusão: prostituição e marginalidade em finais do Antigo Regime. *Revista de História das Ideias*, 35, 259-281. [https://doi.org/10.14195/2183-8925\\_35\\_10](https://doi.org/10.14195/2183-8925_35_10)
- Barros, J. d. (2019). Espelho de Casados. In M. A. Lopes (Ed.), *Obras Pioneiras da Cultura Portuguesa: Primeiros Livros de Edificação Moral e Primeira Crónica Biográfica* (Vol. 3, pp. 697-807). Círculo de Leitores.
- Beauvoir, S. d. (2022). *O Segundo Sexo* (S. Milliet, Trans.; Reimpr. da 2 ed., Vol. 1). Quetzal.
- Bullough, V., & Bullough, B. (1987). *Women and Prostitution: a social history*. Prometheus Books.
- Camões, L. d. (1984). *Teatro e Cartas* (H. Cidade, Ed. 8 ed.). Círculo de Leitores.
- Clarke, P. C. (2015). The Business of Prostitution in Early Renaissance Venice. *Renaissance Quarterly*, 68(2), 419-464. <https://doi.org/10.1086/682434>
- Costa, A. d. J. d. (1993). *Normas Gerais de Transcrição e Publicação de Documentos e Textos Medievais e Modernos* (3 ed.). Universidade de Coimbra. Faculdade de Letras.
- Earle, T. F. (2006). Uma nova leitura das comédias de Sá de Miranda. *Floema*(4), 11-36. <https://periodicos2.uesb.br/index.php/floema/article/view/1685>
- Earle, T. F. (2012). “Oh morte, que vida é esta!” Relations between women and male authority figures in the comedies of António Ferreira. *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 22, 155-164. [https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7\\_eh/files/sitefiles/e\\_humanista/volume22/6%20Earle.pdf](https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/e_humanista/volume22/6%20Earle.pdf)
- Ferreira, A. (1622). Comedia do Cioso. In *Comedias Famosas Portuguesas. Dos Doctores Francisco de Saa de Miranda, e Antonio Ferreira. Dedicadas a Gaspar Severim de Faria* (pp. 117-155). Por Antonio Alvarez Impressor, e mercador de livros. <https://digitalis-dsp.uc.pt/bg5/UCBG-VT-17-7-4/rosto.html>
- Ferreira, A. (1973). *La comédie de Bristo ou l'entremetteur: Comédia do Fanchono ou de Bristo* (A. Roig, Ed.). Presses Universitaires de France.
- Ferreira, A. (2008). *Poemas Lusitanos* (T. F. Earle, Ed. 2 ed.). Fundação Calouste Gulbenkian.
- Figueiredo, A. T. Q. (2003). *Comédia do Cioso de António Ferreira* [Dissertação de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade Católica de Viseu]. Viseu.
- Franco, M. A. (2019). A quinta carta em prosa de Camões: “Porque nem tudo seja falar-vos de siso”. *Abril* – NEPA / UFF, 11(23), 43-56. <https://doi.org/10.22409/abriluff.v11i23.30282>

- Franco, M. A. (2022). Proposta de edição da "Carta que hum amigo a outro manda de novas de Lisboa". In M. A. Franco & P. C. R. Filho (Eds.), *Reescrever o Século XVI: para uma história não oficial de Camões* (pp. 231-237). FFLCH/USP. <https://doi.org/10.11606/9788575064030>
- Glassford, S. (2002). Emerging From the Shadows: Prostitution in the Italian States During the Renaissance, 1380-1620. *The Mirror - Undergraduate History Journal*, 22(1), 105–127. <https://ojs.lib.uwo.ca/index.php/westernumirror/article/view/16100>
- Klibansky, R., Panofsky, E., & Saxl, F. (2019). *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art* (P. Despoix & G. Leroux, Eds.). McGill-Queen's University Press.
- Luján, P. d. (2010). *Coloquios Matrimoniales* (A. R. Gruss, Ed.). Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.
- Manuel I. (1984). *Ordenações Manuelinas - Livro V*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Mejía, V. (1566). *Saludable instrucion del estado del matrimonio*. Por Juan Baptista Escudero. <http://hdl.handle.net/10481/9874>
- Miranda, F. d. S. d. (2013). *Comédias* (J. Camões & T. F. Earle, Eds.). Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Orellano, G. (2023). *Puta Feminista: Histórias de Uma Trabalhadora Sexual* (H. Pitta, Trans.; 3 ed.). Orfeu Negro.
- Osuna, F. d. (1531). *Norte de los estados en que se da reglas de biuir a los mancebos: y a los casados: e a los biudos: y a todos los continentes: y se tratan muy por estenso los remedios del desastrado casamiento: enseñando que tal ha de ser la vida del christiano casado*. Por Bartolome Perez impressor en la calle dela Sierpe. <http://hdl.handle.net/10481/16328>
- Plauto. (2006). *Comédias* (A. P. d. Couto, C. A. L. Fonseca, W. d. Medeiros, C. Teixeira, & H. C. Toipa, Trans.; Vol. I). Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Rijo, D. M. (2017). Memórias da Casa Pia das Convertidas. Instituição, Espaços e Agentes face ao Problema da Prostituição em Lisboa (Séculos XVI-XX). *Revista de História da Sociedade e da Cultura*, 17. [https://doi.org/10.14195/1645-2259\\_17\\_6](https://doi.org/10.14195/1645-2259_17_6)
- Roig, A. (1983). *O teatro clássico em Portugal no século XVI*. Instituto da Cultura e Língua Portuguesa.
- Varejão, P. Á. (c. 1615). [Textos literários em prosa e em verso e várias cartas] (COD. 9492). Biblioteca Nacional de Portugal. <http://id.bnportugal.gov.pt/bib/catbnp/1972246>
- Vergílio. (2021). *Bucólicas* (F. Lourenço, Trans.). Quetzal Editores.