



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Educação e Humanidades  
Instituto de Letras

Maria de Lourdes Benévolo França

**A Arte de Rir da Morte:  
em Shakespeare e Camões**

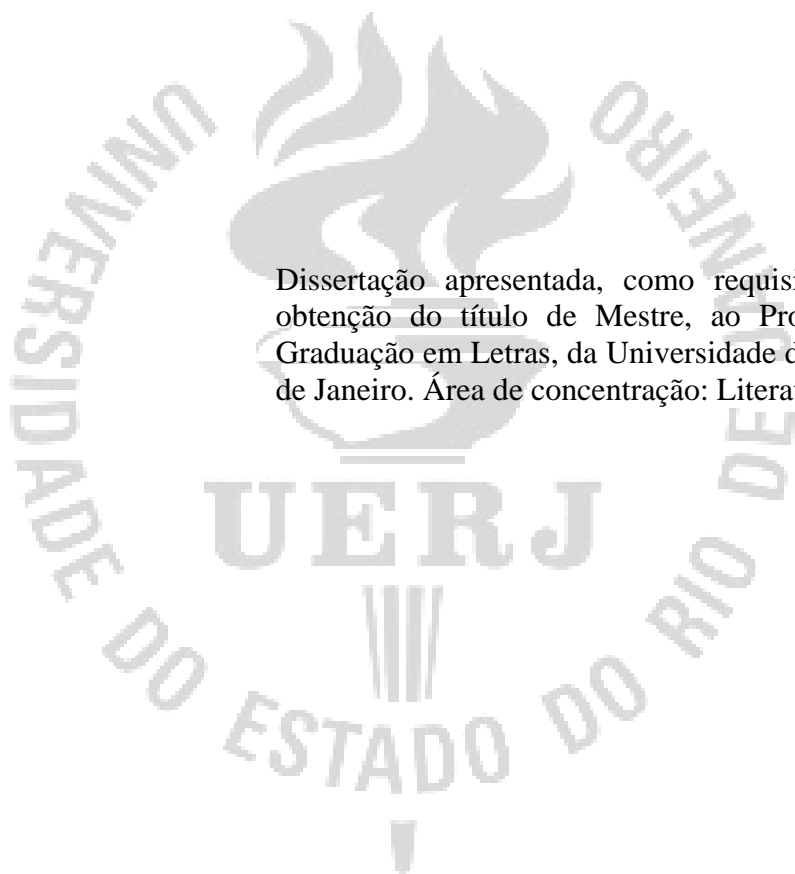
Rio de Janeiro

2012

Maria de Lourdes Benévolo França

**A Arte de Rir da Morte:  
em Shakespeare e Camões**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa.



Orientadora: Professora Dra. Nadiá Paulo Ferreira

Rio de Janeiro

2012

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

F814	<p>França, Maria de Lourdes Benévolo. A arte de rir da morte: em Shakespeare e Camões / Maria de Lourdes Benévolo França. – 2012. 88 f.</p> <p>Orientadora: Nadiá Paulo Ferreira. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Shakespeare, William, 1564-1616 – Crítica e interpretação - Teses. 2. Camões, Luis de, 1524?-1580 - Crítica e interpretação – Teses. 3. Teatro inglês (Comédia) – História e crítica - Teses. 4. Teatro português (Comédia) – Teses. 5. Morte na literatura – Teses. I. Ferreira, Nadiá Paulo. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p>CDU 820-22(091):869.0-22(091)</p>
------	---

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação desde que citada a fonte

---

Assinatura

---

Data

Maria de Lourdes Benévolo França

**A Arte de Rir da Morte:  
em Shakespeare e Camões.**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Aprovado em 30 de abril de 2012.

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Nadiá Paulo Ferreira (Orientadora)  
Instituto de Letras da UERJ

---

Prof. Dr. Marcus Alexandre Motta  
Instituto de Letras da UERJ

---

Prof. Dr. Francisco Ramos de Farias  
Faculdade de Educação da UNIRIO

Rio de Janeiro

2012

## DEDICATÓRIA

A Coaracy, companheiro constante, cujo senso de humor foi porto seguro e refúgio para vencer as dificuldades.

A Lucas, Gabriel e Júlia, alegria, energia e eperança, motivadores decisivos nos momentos de desânimo.

## **AGRADECIMENTOS**

A Nadiá Paulo Ferreira, orientadora competente, mestre generosa e motivadora.

A Francisco Ramos de Farias, mestre amigo, por ter acreditado no nosso trabalho.

A Marcus Alexandre Motta, mestre proficiente, solícito e cordial.

A Milton Guedes, primo paciente, socorro eficaz nos mistérios da informática.

Os poetas que não sabem o que dizem, como é bem sabido  
sempre dizem, no entanto, as coisas antes dos outros.

*Jacques Lacan*

## RESUMO

BENÉVOLO, Maria de Lourdes França. *A arte de rir da morte: em Shakespeare e em Camões*. 88 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

Esta pesquisa tem por objetivo apontar os recursos criativos, usados por Shakespeare e Camões, para a construção de cenas, que têm como finalidade provocar o riso nos expectadores. Escolhemos três comédias de Shakespeare (*Noite de Reis*, *A comédia dos erros*, *Sonho de uma noite de verão*) para fazer uma leitura comparativa com as três comédias escritas por Camões (*Filodemo*, *El Rei Seleuco e Anfitrião*). Constatamos que, apesar da existência de uma variedade de procedimentos técnicos para a produção do riso, os autores recorreram aos mesmos recursos criativos: naufrágios, personagens com identidades trocadas, gêmeos que são confundidos e encenação de uma peça dentro de outra peça. Esses recursos são ferramentas com a função de criar um anteparo diante do horror da morte, o que constitui um processo de defesa do homem diante do seu inexorável destino. Nesse sentido, a comédia é uma das vias pela qual o homem “ri da morte”.

Palavras-chave: Comédia. Morte. Recursos Criativos. Shakespeare. Camões.



## ABSTRACT

This research has the objective of pointing out the creative resources used by Shakespeare and Camões in the constructions of scenes that brought laughter to the audience. Three Shakespeare's comedies were chosen (*Twelfth Nights*, *The Comedy of Errors* and *Midsummer Night Dreams*) to undertake a comparative study with the three comedies written by Camões (*Filodemo*, *El Rei Seleuco* and *Anfitrião*). We verified that, although there are various technical procedures to generate laughter, both authors used the same creative resources: shipwrecks, characters with swapped identities, twins that were mistaken for each other and a play within another play. These resources are tools with the specific purpose of creating a barrier to the horror of death, and therefore creating a mechanism of defense for men against their unavoidable destiny. In this context, comedy is the way for men to laugh at death.

Keywords: Comedy. Death. Creative Resources. Shakespeare. Camões.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
1	<b>SHAKESPEARE E CAMÕES: ESCRITAS DEVIDAS?</b> .....	10
2	<b>O CONTEXTO</b> .....	21
3	<b>O HUMOR E SEUS DERIVADOS: O CHISTE E O CÔMICO</b> .....	47
4	<b>A COMÉDIA COMO GÊNERO</b> .....	61
4.1	<b>A comédia em Shakespeare e em Camões</b> .....	66
4.2	<b>A comédia dos Erros</b> .....	69
4.3	<b>O Anfitrião</b> .....	70
4.4	<b>Sonho de uma noite de verão</b> .....	72
4.5	<b>El Rei Seleuco</b> .....	74
4.6	<b>Noite de Reis</b> .....	76
4.7	<b>Filodemo</b> .....	78
4.8	<b>A face trágica da comédia</b> .....	80
5	<b>CONCLUSÃO</b> .....	82
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	84

## INTRODUÇÃO

O objetivo dessa dissertação é a leitura das comédias escritas por Shakespeare e Camões, visando alguns procedimentos comuns, encontrados nestes dois autores, para obter o riso: personagens com identidades trocadas; infortúnios causados por naufrágios; encenação de uma peça dentro de outra; gêmeos idênticos ou de gênero diferentes que são confundidos.

Apesar desses dois autores terem sido contemporâneos, não deve ter havido qualquer tipo de influência entre eles, já que nunca se encontraram ou mesmo souberam da existência um do outro.

No primeiro capítulo, apresentamos a biografia de cada autor, visando demarcar as singularidades de cada um. A biografia desses autores se sustenta no pressuposto de que nenhuma obra surge do nada, ou seja, toda obra é produto de experiências marcadas pela constelação de significantes que constituem um sujeito. Algumas dessas experiências permanecem na memória, outras ficam para sempre esquecidas.

No segundo capítulo, realizamos um mapeamento do contexto em que viveram esses dois autores, levando-se em consideração que eles, apesar de nacionalidades diferentes, foram contemporâneos e, portanto, estiveram sujeitos às mesmas influências sócio-culturais de sua época: o Humanismo; o Renascimento; o Maneirismo e o Barroco.

No terceiro capítulo, levando-se em consideração que as técnicas do chiste e do cômico são ferramentas imprescindíveis para o riso, detemo-nos no estudo dessas técnicas. Essas técnicas, aliás, contribuem para uma das características da comédia, que é desviar o foco da precariedade da existência humana.

No quarto capítulo, apresentamos a origem e evolução da Comédia através dos tempos, com a finalidade de demarcar não só as especificidades da comédia como gênero, mas também as marcas estilísticas das comédias de Shakespeare e de Camões.

Finalmente escolhemos três comédias de Shakespeare: *A comédia dos Erros*; *O sonho de uma noite de Verão* e *Noite de Reis* e três de Camões: *Anfitrião*; *El Rei Seleuco* e *Filodemo*, a fim de demonstrar o uso dos mesmos recursos criativos pelos dois autores.

## 1 SHAKESPEARE E CAMÕES: ESCRITAS DEVIDAS?

Em 1558, seis anos antes do nascimento de William Shakespeare, subiu ao trono da Inglaterra a Rainha Elisabeth I, filha de Henrique VIII e Ana Bolena, que foi recebida com grande entusiasmo por seus súditos, embora ela não tenha sido preparada para ser rainha. Quando seu pai morreu em 1547, a Coroa passou para seu meio-irmão, Eduardo VI, que tinha apenas dez anos na época e que faleceu seis anos depois.

A monarquia foi então reorganizada em torno de Maria Tudor, filha de Henrique VIII com Catarina de Aragão. Maria, que era católica, durante seu reinado restaurou o catolicismo, e perseguiu constantemente os anglicanos. Dois anos depois de ter sido coroada rainha, Maria Tudor faleceu e Elisabeth sendo a próxima na linha sucessória ao trono, foi coroada Rainha Elisabeth I, em 1558, reinando durante quarenta e cinco anos. Ela se mostrou moderada e tolerante com as diferenças religiosas e detestava guerras.

Antes disso, o país havia passado por um longo e conturbado período sócio histórico: a Guerra dos Cem Anos, (Inglaterra e a França); a Guerra das Rosas, (as dinastias de York e Lancaster); a revolta dos camponeses e a peste negra. Esses acontecimentos, impediram a Inglaterra de acordar intelectualmente para o Renascimento, o que já havia acontecido com outros países da Europa.

O reinado de Elisabeth I trouxe para a Inglaterra um período de paz, tornando possível uma corrida contra o tempo, na construção do que viria a ser o cerne do Renascimento inglês; isto é, o investimento na cultura.

O povo inglês libertando-se dos antigos laços medievais e voltando-se para as novas formas de pensamento, interessou-se pelas idéias humanistas.

A Inglaterra vivia o período histórico conhecido como Golden Age, Idade de Ouro, que favorecia o desenvolvimento cultural e artístico. O país atravessava a ponte entre uma sociedade medieval e uma moderna e Londres emergia como uma metrópole vibrante, onde a vida econômica, política e cultural era uma atração para migrantes. (ORLANDI, 1968, p.21).

O teatro elisabetano, do qual Shakespeare é o maior representante, surgiu nesse momento de tensão entre o Mundo Medieval, que insistia em permanecer, e o Mundo Moderno, que forçava em se estabelecer.

Nesse contexto, nasceu William Shakespeare, no final do mês de abril de 1564, muito provavelmente no dia 23, com base no registro de seu batizado, no dia vinte seis do mesmo mês, como o costume da época de se batizar a criança três dias após o seu nascimento. A cerimônia de batismo foi realizada na paróquia local da Santíssima Trindade, na vila de Stratford upon Avon, cerca de 150 km ao noroeste de Londres.

O jovem William cresceu numa área rural, no condado de Warwickshire, habitada por pequenos fazendeiros, mercadores bem sucedidos e viajantes, vindos da Capital. Nesse vilarejo, todos se conheciam e sabiam tudo o que acontecia. “Um dia, uma jovem chamada Charlotte Hamlet foi encontrada afogada nas águas do rio Avon. O resultado do inquérito concluiu por suicídio e foi negado a ela o enterro com rituais religiosos. A família contestou o laudo, argumentando que a jovem havia escorregado enquanto colhia flores as margens do rio. O jovem William, ouvia e memorizava tudo”, (ORLANDI, 1968, p.7) e provavelmente inspirou-se mais tarde nesse episódio, para a morte de Ofélia, na tragédia de Hamlet.

A família de William era bastante conceituada na cidade: seu pai John era um empresário bem sucedido, fabricante de luvas, que se casou com Mary Arden, filha de um rico proprietário de terras, que trouxe como dote duas fazendas.

O casal teve oito filhos, William o terceiro na sequência, sendo antecedido por duas meninas que morreram cedo, seguido por mais três meninos e duas meninas.

William foi enviado à escola aos seis anos, cursando até ao nível do *Grammar School* local, que tinha ótima reputação graças ao seu corpo docente formado por graduandos de Oxford.

Orlandi (1968) lembra que fazia parte do currículo escolar, além do inglês, da matemática e das ciências naturais, o latim e o grego, assim sendo, eram lidos textos, de Sêneca, Terrence, Ovídio e Plautio. O *Grammar School* é ainda hoje a escola que prepara os alunos para entrar na universidade, mas William Shakespeare não cursou universidade. Especula-se a interrupção dos seus estudos como talvez estando ligada a um período de crise passado por sua família.

John, pai de William, ocupou cargos importantes na vila: inspetor de impostos, conselheiro municipal e oficial de justiça. Mesmo assim, em 1575, ele passou por grandes dificuldades financeiras. Documentos descobertos recentemente dão conta da falência de John, que ganhava mais dinheiro do que se poderia esperar de um pequeno empresário, ainda que bem sucedido.

Segundo Wood, (2005), sabe-se agora que ele negociava com lã, trabalhando ilegalmente, sem a devida licença do Governo, já que naquela época a lã era monopólio do Estado. John foi obrigado a vender uma das fazendas e a penhorar a outra, para pagar as multas estipuladas pela Corte.

Em 1582, aos dezoito anos, William casou-se com Anna Hathway, de vinte e seis anos, filha de um fazendeiro local, que estava grávida. Seis meses após o casamento, nasceu Suzanne e mais tarde os gêmeos Judith e Hamnet (uma forma arcaica do nome Hamlet), seu

único filho, que morreu aos onze anos. Durante esse período, Shakespeare trabalhava como professor, para manter sua família

No outono de 1583, uma série de eventos nacionais começou a afetar a vida de alguns cidadãos do condado de Warwickshire. Nessa época, o Governo recebeu informações de que um *complot* estava sendo armado pelos católicos, contra a Rainha Elizabeth I.

Após a excomunhão da Rainha Elizabeth I, pelo Papa Pio V, seguida mais tarde pelo decreto do Papa Gregório XIII, de que a Rainha poderia ser morta por heresia, o regime anglicano que era inicialmente tolerante, passou a perseguir com freqüência os católicos. A família de Shakespeare não havia se convertido à religião anglicana, diferentemente da maioria do povo, permanecendo secretamente católica.

Alguns fatos aparentemente secundários podem ser considerados como sendo os elementos desencadeadores, para que Shakespeare se afastasse de Stratford em 1583, só reaparecendo em Londres em 1592, cobrindo assim, nove anos obscuros de sua vida: a participação em uma caçada em área proibida, pertencente ao nobre Sir Thomas Lucy; a passagem por Stratford de três companhias de teatro itinerante, que teriam causado grande impacto no jovem Shakespeare e a perseguição religiosa.

Dunton-Dower (2004) esclarece que atualmente sabe-se, pela existência de documentos na biblioteca da mansão do nobre Sir Alexander Hogton, ao norte de Stratford, que Shakespeare teria ocupado a posição de tutor dos filhos desse nobre, por um curto período de tempo, antes de se deslocar para Londres.

Há registros anteriores a 1592, de representações das peças de Shakespeare nos teatros de Londres, o que leva a crer que a sua chegada à Capital tenha ocorrido anteriormente àquela data.

Os primeiros anos de vida em Londres devem ter sido difíceis para Shakespeare. Ele primeiramente se empregou como guardador de cavalos dos espectadores do teatro de James Burbage, um homem que tinha boa entrada nos círculos literários e que, além de exímio artesão de carpintaria, era também ator. Burbage foi o primeiro a conceber a idéia de construir um prédio para fins teatrais em Londres, o que de fato aconteceu em 1576 – o *The Theatre*.

No verão de 1592 houve uma epidemia de peste na Capital. Os teatros foram todos fechados durante dois anos para evitar o contágio, fazendo com que os atores formassem grupos itinerantes viajando pelas províncias. Mas Shakespeare não se juntou a nenhum deles, em vez disso, dedicou-se a escrever poesias. Nesse tempo, escrever poesia era símbolo de estatus intelectual, enquanto que escrever para teatro não gozava de grande reconhecimento. Os dramaturgos e os atores dessa época, se não tivessem patrocinadores, eram considerados

marginais ou mendigos. Mas Shakespeare tinha conseguido obter patrocínios importantes, tais como: o Lorde Chamberlain (Líder da Câmara dos Lordes) e o próprio Rei James I, sucessor de Elisabeth I.

Segundo Dunton-Dower (2004), naquele verão de 1592, Shakespeare acreditava que só teria contribuído para a grandeza da literatura inglesa se escrevesse poesias, decidiu então ficar em Londres para dedicar-se ao gênero e produziu quatro poemas narrativos: “*Venus e Adônis*”; “*O rapto de Lucrecia*”; “*Fênix e a tartaruga*” e “*Uma queixa de amante*”; dois poemas líricos “*Tenho que morrer?*” e “*O peregrino apaixonado*” e mais cento e cinquenta e quatro sonetos de tradição medieval, que foram imediatamente publicados.

No outono de 1594 a praga já havia se extinguido e em outubro do mesmo ano, Henry Carey, o novo *Lord Chamberlain*, se apresentou como patrocinador, sendo então fundada a companhia teatral *Lord Chamberlain’s Men*. Entre seus acionistas estava Shakespeare e seus amigos e atores Will Ken e Richard Burbage.

Até o final da sua carreira, Shakespeare trabalhou como ator, autor e acionista dessa companhia, a qual passou a se chamar *King’s Men*, após James I ter sucedido a Rainha Elisabeth I.

Em 1599, ano da fundação oficial do teatro *The Globe* por James Burbage, com capacidade para dois mil espectadores, Shakespeare que já era ator, tornou-se também escritor e acionista deste teatro. A partir daí começou a obter bons lucros.

Comprou uma bela casa em Stratford, conhecida como *New Place*, para onde se mudou com a esposa e filhas, onde escreveu suas últimas peças: *Contos de Inverno* e *A Tempestade*, sendo que no epílogo desta última peça, o personagem Próspero parece projetar a despedida de Shakespeare dos palcos, quando ele diz:

*Now my charm are all o’erthrown  
And what strength I have’s mine own  
Which is most faint...  
But release me from my bands  
With help of your hands...  
Let your indulgence set me free.<sup>1</sup> - (SHAKESPEARE, 1996, p. 136, tradução nossa).*

No início do ano de 1616, Shakespeare foi informado de que o teatro *The Globe* havia pegado fogo, tendo sido parcialmente destruído por um tiro de canhão durante uma apresentação da peça histórica Henrique VIII. Mais tarde, esse teatro foi reconstruído e voltou a operar.

---

<sup>1</sup> Agora, minha arte de encantamento chegou ao fim,  
A força que me resta é somente minha,  
A qual está se esvanecendo...  
Solte-me dos meus vínculos,  
Com a ajuda dos seus aplausos...  
Deixe que sua indulgência me liberte.

Shakespeare veio a falecer no mesmo ano, em 23 de abril de 1616, sendo enterrado dois dias depois, na mesma data em que havia sido batizado e na mesma paróquia. No local onde estão os seus restos mortais, há um busto em sua homenagem, onde ele é representado não como ator, mas como escritor: sob sua mão esquerda está uma folha de papel e na mão direita, uma pena apoiada sobre o papel, como a escrever.

Shakespeare produziu trinta e sete peças teatrais: dez tragédias; treze comédias; oito históricas e seis românticas. As tragédias nessa época se estruturavam numa forma secular de representação, que tentava buscar repostas para as novas questões sobre a existência humana, para as quais a doutrina cristã não dava mais conta. Assim aos protagonistas das tragédias shakespearianas, não são dadas explicações para suas provações, sendo deixada para a audiência a busca de respostas alternativas para os seus sofrimentos. Não é casual que a maior parte das tragédias de Shakespeare seja ambientada no período pré-cristão. Elas têm como objetivo apontar para a precariedade da existência humana, sendo que os seus conflitos são levados até o ponto de destruição, com a morte do herói e dos seus mundos. Nelas não há celebrações finais, por serem inexistentes numa sociedade rígida e incapaz de acomodar as diferenças.

Nas comédias, Shakespeare explora o terreno cômico de forma livre, tendo como objetivo desviar a atenção da morte, sendo que os conflitos são negociáveis, havendo uma flexibilidade de valores voltados para a continuidade da família e da ordem social. Nelas é usado com frequência o desenvolvimento da personagem romântica com identidade camuflada ou enganosa, que produzem uma confusão tanto de personagens como de emoções. Elas variam de forma, desde as farsas até as mágicas, sendo algumas também trágicas.

As peças históricas tratam do passado da Inglaterra sob um reinado, do qual o nome do rei dá o nome à peça, sendo que pela primeira vez, no drama inglês, eventos históricos foram tratados com a mesma grandiosidade dos temas sobre a morte ou sobre o amor. Os conflitos são usados como propaganda política, tendo como objetivo convencer dos riscos da Inglaterra dividida e da sua conseqüente vulnerabilidade. As celebrações finais estão ligadas à queda de um rei ou à vitória sobre um inimigo. As seis românticas dão destaque a jovens casais enamorados, mas têm no seu cerne a tragédia na forma de perdas e catástrofes, que despertam o sentimento de solidariedade, marcado por um clima misto de melancolia e de alegria. Mas os conflitos, apesar de mortes e perdas, não chegam à destruição total dos protagonistas. A trama é intrincada, pelo passo ligeiro e pelas constantes mudanças de local e de tempo.

Todas essas obras só foram publicadas após a morte de Shakespeare, graças ao



trabalho compilador de John Hemminges e Henry Condell, dois companheiros da companhia *King's Men*, admiradores e amigos leais de Shakespeare, desejosos de assegurar para o futuro o legado deixado pelo autor.

Não era proveitoso para Shakespeare ter suas peças publicadas durante sua vida, já que elas eram encenadas no seu próprio teatro. Como acionista da Companhia, ele perderia dinheiro com a publicação, porque neste caso o seu trabalho poderia ser representado também pelas companhias rivais. .

É interessante apontar que, embora seus poemas narrativos sejam muito apreciados, bem como seus sonetos, foi a dramaturgia e não a poesia que o fez famoso, reconhecido e admirado através dos séculos.

No seu tempo, Shakespeare não foi tão admirado como é hoje. Seus contemporâneos, com exceção de Ben Jonson, o criticavam e o desdenhavam por ele não ter tido educação universitária. Robert Green referiu-se a ele como um novo rico e sem classe, mas para Ben Jonson “Shakespeare não foi somente de uma era, mas para todas as épocas”. (SHAPIRO, 2005, p.16).

O teatro elisabetano funcionou até a Guerra Civil, em 1642, quando Cromwell, um militar, líder político e puritano, dissolveu o Parlamento e mandou fechar todos os teatros de Londres. No período elisabetano, homens como Robert Greene, Ben Jonson, Christopher Marlowe e William Shakespeare, criaram e deixaram como legado a mais rica e esfuziante tradição literária da Inglaterra, admirada pelos aristocratas, que sem os compromissos com os encargos das guerras, investiram na cultura e tornaram-se patrocinadores da Artes.

Nessa mesma época, a uma grande distância geográfica, cultural e linguística, surgiu em Portugal, outro escritor, cuja qualidade de produção literária venceu a barreira da língua e exerceu influência sobre a literatura ocidental: seu nome era Luiz Vaz de Camões.

Camões viveu na fase final do Renascimento, que assinalava o fim da Idade Média e prenunciava o início da Idade Moderna, um período de transição entre o feudalismo e o capitalismo. Essa foi uma época marcada por mudanças sócio culturais que valorizavam a cultura e o espírito da Antiguidade Clássica e buscavam o ideal humanista, afirmado na dignidade do homem colocado no centro do Universo, como observador e investigador da Natureza.

Antônio José Saraiva e Oscar Lopes nos dão uma imagem sintética e precisa do bardo português:

Viajante, letrado, humanista, trovador à maneira tradicional, fidalgo esfomeado, numa mão a pena e noutra a espada, salvando a nado num naufrágio, manuscrita, a grande obra da sua vida, Camões assumiu e meditou a experiência de toda uma civilização cujos conflitos viveu na sua carne e procurou superar pela criação artística.(SARAIVA-LOPES, 2008, p.313).

A biografia de Luíz Vaz de Camões se baseia em dados recolhidos de três fontes diversas: “documentos oficiais (registros das armadas, carta de perdão, carta de tença ou pagamento), de memórias conservadas pelos primeiros biógrafos, que conheceram o poeta ou contemporâneos dele, e de alusões autobiográficas precisas na sua própria obra, permitem formar uma idéia do que foi a vida de Camões.”(Saraiva-Lopes, 2008, p.311).

Vasco Pérez de Camões, seu bisavô, era um trovador, guerreiro e fidalgo da Galícia, que migrou para Portugal em 1370, por razões políticas e recebeu do rei grandes benefícios na forma de cargos, honras e terras. Seu filho, Antônio Vaz Camões casou-se com Dona Guiomar da Gama, aparentada de Vasco da Gama. Deste casamento nasceu Simão Vaz de Camões, que serviu à Corte como mercador entre Guiné e a Índia e casou-se com Ana Sá e Macedo, também de família fidalga oriunda de Santarém. O casal teve apenas um filho, Luiz Vaz de Camões.

Há indícios de que Camões tenha nascido em Lisboa, por volta de 1524, quando a expansão portuguesa para o Oriente atingia o seu auge. Mas, três anos após o seu nascimento, Lisboa sofreu a ameaça da peste, e acompanhando o deslocamento da Corte, a família mudou-se para Coimbra.

Não há comprovação de que Camões tenha estudado na Universidade de Coimbra, como reza a tradição, embora poucos poetas da Europa, nesta época, tenham demonstrado tanto conhecimento de filosofia e das culturas clássicas e modernas, como ele.

Com cerca de vinte anos voltou para Lisboa e mesmo sua família sendo pobre, porém fidalga, assegurou-lhe estabelecer contatos intelectuais bastante proveitosos na Corte do Rei D. João III.

Sua vida em Lisboa foi bastante tumultuada: freqüentava tavernas, envolvia-se em arruaças e tinha relações amorosas complicadas. Falava-se na época de uma paixão pela Infanta Dona Maria, irmã do Rei, cuja audácia poderia lhe ter levado à prisão e também por Catarina de Ataíde, outro amor frustrado, que o teria feito se ausentar, primeiramente para o Ribatejo, e mais tarde, a se alistar como soldado em Ceuta. As razões reais dessa mudança são questionáveis, mas de fato ele ali permaneceu por dois anos, quando teve o infortúnio de perder o olho direito numa batalha naval, em uma luta contra os mouros, no Estreito de Gibraltar.

De volta a Lisboa, não tardou a se envolver numa briga de rua com Gonçalo Borges, um empregado do Paço, tendo-o ferido com a espada. Foi condenado à prisão, mas perdoado. O Rei D. João III concedeu-lhe indulto em 1553, condicionado a Camões se retirar para as Índias, onde ficou a serviço do Rei.

Durante os dezessete anos seguintes há poucos registros sobre sua vida, mas certamente ele deve ter permanecido no país, a julgar pelas referências que fez em seus trabalhos, quando revela um conhecimento íntimo das condições sociais dessa área, além de queixar-se da falta de sorte e das injustiças por lá encontradas.

Enquanto esteve no Oriente, tomou parte em algumas expedições navais, tendo naufragado no delta do rio Mekong, e segundo conta a lenda, salvando-se apenas ele e *Os Lusíadas*. Os seus anos vividos no Oriente devem ter sido como de tantos outros portugueses, espalhados naquela época, da África ao Japão, cuja sobrevivência dependia da Divina Providência, como disse o próprio Camões.

Diogo do Couto, um historiador do século XVI, menciona ter encontrado aquele grande poeta e velho amigo largado em Moçambique e o ajudou, pagando sua viagem de volta para Lisboa, onde Camões deve ter chegado por volta de 1570.

Em julho de 1572, depois do seu retorno a Portugal, Camões recebeu uma pensão concedida pelo Rei D. Sebastião, por seus relevantes serviços prestados à Coroa. Tem sido discutido, se a pensão que recebia era suficiente para levar uma vida decente. Mas de acordo com seus biógrafos, Camões sempre gastava tudo que tivesse na bolsa. Sua mãe, já viúva, passou a receber sua pensão, após a sua morte.

Camões viveu seus últimos dias num quarto de uma casa próxima da Igreja de Santa Ana, triste e amargurado com as consequências da derrota imposta aos portugueses, pelos marroquinos, na Batalha de Alcácer-Quibir, (que em árabe quer dizer “grande fortaleza”). A qual, além do desaparecimento do corpo do rei D. Sebastião, acarretou também a perda da independência de Portugal para a Espanha por sessenta anos.

Jayne, no livro *Vasco da Gama and his successors 1460-1580*, relata que *Os Lusíadas*, durante o domínio espanhol, lembrava ao povo português a sua grandeza e a liberdade perdida e segundo Rodrigues (2006) os versos de *Os Lusíadas* eram recitados pelo povo português durante a dominação espanhola, assumindo o *status* de literatura de resistência.

É provável que Camões tenha morrido no ano de 1580, tomando como base documentos referentes a algumas dívidas não prorrogadas neste ano, sendo aceita a data de sua morte em dez de julho de 1580. Camões foi enterrado na Igreja de Santa Ana, em Lisboa, mas seu túmulo foi destruído no grande terremoto de 1755. Seus ossos foram transferidos com cerimonial de honra para o Mosteiro dos Jerônimos, em Lisboa.

D.Gonçalo Coutinho mandou gravar a seguinte inscrição em sua lápide: “Aqui jaz Luís de Camões, príncipe dos poetas no seu tempo. Viveu pobre e miseravelmente e assim morreu.”( RODRIGUES, 2006, p. 42).

O legado literário deixado por Camões causou impacto não somente na literatura portuguesa, mas também na literatura brasileira, não se restringindo apenas a *Os Lusíadas*, mas se estendendo por toda sua obra poética. A sua produção literária pode ser dividida em três gêneros: lírico; épico e dramático. A primeira, constituída por sonetos, canções, elegias e composições em redondilhas, tem o amor como tema.

No gênero épico, *Os Lusíadas*, cujo enredo é a descoberta do caminho marítimo para a Índia por Vasco da Gama, são exaltados os feitos portugueses de vitórias militares e conquistas de território. A obra narra a história de Vasco da Gama e dos heróis portugueses que ultrapassaram o Cabo das Tormentas, sendo renomeado Cabo da Boa Esperança.

Camões realmente acreditava que os portugueses tinham uma missão civilizadora para cumprir. E justamente por isto, o valor desse povo superava as proezas dos povos da Antiguidade Clássica:

Cessem do sábio grego e do troiano  
As navegações grandes que fizeram;  
Cale-se de Alexandre e de Trajano  
A fama das vitórias que tiveram;  
Que eu canto o peito ilustre Lusitano,  
A quem Neptuno e Marte obedeceram:  
Cesse tudo o que a Musa antiga canta,  
Que outro valor mais alto se alevanta. – (CAMÕES, 1972, p. 69 )

A dramaturgia de Camões é composta por três comédias: *El Rei Seleuco*, *Filodemo e Anfítrião*, que abordam o tema do amor, oscilando entre os diálogos em verso e em prosa, As peças não são divididas em atos e formavam um tipo de divertimento que se destinava a gentes de cultura, mas também do povo.

*El Rei Seleuco*- nesta peça, Camões usa prosa e verso. A trama é desenvolvida sobre a paixão do filho do Rei, o Príncipe Antioco, pela Rainha Estratonice, sua madrasta, levando-o Príncipe a um estado de profunda melancolia. Para resolver o impasse, o Rei decide renunciar à esposa, em favor do filho:

Que maneira há-de haver  
Que eu certo me maravilho,  
Possa mais o amor do filho,  
Do que pode o da mulher!  
.....  
Levantai-vos, filho, di,  
O melhor que vós puderdes,  
E vinde-vos pera aqui;  
Porque, enfim, o que quiserdes  
Tudo haveis de mi. (CAMÕES, 1956, p.123).

*Filodemo*, provavelmente escrita na Índia e dedicada ao vice-rei Dom Francisco Barreto, em 1555, tem como enredo as paixões de um criado, Filodemo, por Dionísia, a filha

do seu patrão, o fidalgo D. Lusidardo, e de seu filho, Venadoro, por Florimena, uma camponesa. Mas Filodemo e Florimena, que são irmãos gêmeos, são também, sem saber, sobrinhos de D.Lusidardo. Finalmente todo o *qui pro quo* é desfeito e reconhecido nas palavras de D. Lusidardo:

Quem não ficará pasmado  
De ver que por tal caminho  
Filodemo, meu criado,  
Vir ser meu genro e sobrinho!

Quem não pasmará agora  
Dever Ventura minha,  
Florimena, u'a pastora,  
Ser minha nora e sobrinha! (CAMÕES, 1956, p.224).

*Anfitrião*, uma versão da peça de Plauto, em que são mesclados elementos clássicos com temas nacionais. No desenvolvimento da trama, Camões faz a troca de identidades dos pares Júpiter e Mercurio,- com Anfitrião e Sósia -, causando grande confusão e marcando as diferenças sociais pelo uso do castelhano para a plebe e o português para a nobreza. Assim , quase no final da peça, Júpiter, o todo poderoso, pede perdão a Almena, esposa de Anfitrião, por ter enganosamente tomado o lugar do seu marido. No fundo, há uma fala interferente de Sósia, criado de Anfitrião:

Sempre serei magoado,  
Se vossa má condição  
Me não perdoa o passado.  
.....  
*No lo perdone, Señora,  
Hasta que com devoción  
También me pida perdón;  
Que bien se me acuerda ahora,  
Que me há llamado ladrón.* (CAMÕES, 1956, p.58).

No século XVI surgiu um novo estilo ou, como preferem alguns estudiosos, um procedimento, que atravessou o Renascimento, denominado de Maneirismo. Camões atualmente é considerado pela maioria dos estudiosos um escritor maneirista

Shakespeare e Camões viveram por cinco décadas. Camões nasceu em Lisboa por volta de 1524 e teria falecido no ano de 1580, aos cinquenta e seis anos. Shakespeare nasceu em Stratford, em 1564, segundo registro de batizado e morreu na mesma cidade, no ano de 1616, aos cinquenta e dois anos. Foram, portanto, contemporâneos, embora muito provavelmente um não tenha tomado conhecimento da existência do outro. Mas foram certamente influenciados nas suas formações pelo Humanismo e pela cultura clássica.

Durante a juventude, os dois se destacaram por atitudes transgressoras: Camões envolveu-se numa briga de rua, na qual um soldado do Rei foi atingido; Shakespeare participou de uma caçada em território proibido, pertencente ao nobre Sir Thomas Lucy.

Tanto o bardo inglês quanto o poeta lusitano passaram alguns anos de suas vidas na obscuridade: Camões, depois de receber um indulto do rei João III por ter ferido um soldado, foi obrigado a retirar-se para o Oriente. Durante dezessete anos não há muitos registros sobre sua vida, embora haja indícios em sua obra de que ele tenha permanecido esses anos pelo Oriente. Shakespeare desapareceu durante de nove anos: ele saiu de Stratford em 1583, e só a partir de 1592 que temos registro de sua aparição em Londres, primeiro como ator, e depois como autor.

Outro ponto comum na biografia desses dois autores, refere-se ao fato de que ambos pertenciam a uma classe média alta, o que lhes favoreceu de certa maneira uma aproximação com a aristocracia: Camões teve por tetravô Vasco Peres de Cameons, um fidalgo da Galícia, que migrou para Portugal por questões políticas no final do século XIV. Seu pai, Simão, serviu à Coroa como mercador entre a Guiné e a Índia, casou-se com Ana Sá e Macedo e tiveram Luiz Vaz de Camões. A família de Shakespeare era bem conceituada em Stratford, seu pai John fabricava luvas e era bem sucedido como empresário. Ele se casou com Mary Arden, filha de um rico proprietário de terras.

Além dessas semelhanças, os dois escritores recorreram aos mesmos recursos criativos quando escreveram comédias: a presença de gêmeos que se confundem; o uso de personagens com identidades trocadas; o infortúnio causado pelos naufrágios e a representação de uma peça, dentro da peça. É interessante também assinalar que Shakespeare usava o verso para a fala da aristocracia e a prosa para a plebe, e Camões usava o português para a aristocracia e o castelhano para os serviçais.

Além dessas similitudes, existem radicais diferenças: Shakespeare tornou-se famoso e reconhecido pelo seu trabalho o qual lhe proporcionou uma boa situação financeira. Camões no final de sua vida, foi esquecido e viveu bem próximo da miséria. Shakespeare foi casado e teve três filhos, deixando herdeiros; Camões não se tem notícia de ter se casado, nem tão pouco de ter tido filhos.

Levando-se em contas essas analogias, levanta-se as seguintes questões: as semelhanças que encontramos nas comédias de Shakespeare e de Camões, em relação ao uso dos mesmo recursos, seria efeito da influência de uma época? Por outro lado poderíamos afirmar que a posição subjetiva de cada um deles foi projetada na construção singular de seus personagens?

Essas questões poderão ser objeto de reflexão no próximo capítulo, quando vamos abordar a relação entre texto e contexto.

## 2 O CONTEXTO

A época em que Camões e Shakespeare viveram foi marcada pelo Humanismo, Maneirismo e Barroco. O Humanismo foi uma corrente de pensamento que priorizava o homem e seus valores, abraçava a procura da verdade e da beleza, questionava a finalidade do homem e o propunha como centro do pensamento filosófico. Além disso, fazia uma crítica à tradição, defendia o respeito à individualidade e pregava o desejo de mudança, o que levou inevitavelmente a uma disputa com a autoridade da Igreja.

Na realidade o Humanismo era aplicável a qualquer atitude que exaltasse a relação do homem com Deus, com seu livre arbítrio, com sua superioridade sobre a natureza. Filosoficamente colocava como Protágoras, (o filósofo sofista grego), o homem como medida de todas as coisas. O homem seria a glorificação do humano e do natural, em contraposição ao divino e ao extraterreno.

Shakespeare defende essa idéia numa fala de Hamlet:

Que obra de arte é o homem! Como é nobre na razão!  
 Como é infinito em faculdades! Na forma e no movimento  
 É expressivo e admirável! Na ação é como um anjo!  
 Em inteligência é como um Deus! A beleza do mundo!  
 O paradigma dos animais!..(SHAKESPEARE, Ato II, cena 2, 1995, p.76).

Essa corrente de pensamento que desejava examinar de forma crítica o mundo das ideias e o mundo da natureza; pretendia estabelecer uma melhor relação entre os homens e defendia a importância de tomar suas decisões e fazer suas escolhas, surgiu numa época de transição entre a Idade Média e a Idade Moderna, decorrente de uma nova realidade sócio econômica, que trouxe transformações na política, nas artes, na ciência e na cultura em geral. A difusão de tais idéias foi facilitada graças ao uso do latim, que propiciou sua divulgação, espalhando-se da Itália para os países do oeste europeu.

Seria importante aqui destacar que embora a Idade Média seja vista como tendo sido um período estático, nela já havia uma insatisfação generalizada, causada pela percepção do cidadão, de que as coisas não iam bem. Com o surgimento da burguesia mercantil, como consequência do desenvolvimento das relações comerciais, a estrutura social da Idade Média, formada pelos nobres na ponta da pirâmide, seguida pelo clero no espaço intermediário e pelo povo na base, foi perdendo força, ao mesmo tempo em que as cidades foram se formando e se organizando. Assim a vida nas cidades passou a atrair o homem do campo, trazendo como consequência um afrouxamento do regime feudal.

A burguesia exerceu um papel importante na formação política dos territórios e das monarquias, bem como no financiamento na área técnica, científica e artística deste período:

“O período é de grande inventividade técnica estimulada e estimuladora do desenvolvimento econômico. Criam-se novas técnicas de exploração agrícola e mineral, de fundição e metalurgia, de construção naval e navegação, de tipos de papel e de tintas”. (SEVCENKO, 1985. p. 12).

Mas a decadência do período feudal não aconteceu num momento datado, e sim gradativamente a partir do início do século XIV, quando várias instituições e ideias foram perdendo força e prestígio: a cavalaria; a época das grandes catedrais góticas; o Sacro Império Romano; a universalidade da autoridade do papa e o sistema corporativo do comércio. Esse conjunto de mudanças trouxe inevitavelmente novas interpretações religiosas e éticas para a vida dos cidadãos.

Além desses, outros fatores de tensões, de crises e de convulsões sócio-históricas dessa época, contribuíram para o esfacelamento do sistema feudal: as disputas territoriais entre a França e a Inglaterra, na Guerra dos Cem anos, produziu uma baixa demográfica significativa, além de gastos excessivos para a aristocracia; a Peste Negra, consequência da falta de condições básicas de higiene nos guetos das cidades, os quais passaram a serem focos da epidemia, que se lastrou rapidamente, exterminando um terço da população da Europa, trazendo como consequência uma baixa de produção de alimentos e daí, a instalação da miséria e da fome.

Para tentar resolver essa situação calamitosa, os senhores feudais tomaram como medida emergencial o aumento dos impostos e da carga de trabalho, levando à Revolta dos Camponeses, uma reação natural à exploração da mão de obra, mas que só fez aumentar a fome e o decréscimo da população. Esse encadeamento de crises trouxe mudanças tão drásticas para a sociedade, que praticamente levou à dissolução da existência do feudalismo.

Desse longo período de crise saíram beneficiados o comércio e a monarquia: o comércio porque a nobreza precisou recorrer aos capitalistas burgueses para conseguir empréstimo, sendo que eles foram também obrigados a emancipar seus servos e a vender parte das suas terras, e a monarquia que teve aumentadas suas atribuições e áreas de poder, com o vazio deixado pelo enfraquecimento da nobreza.

Os humanistas, aqueles que se engajavam nessa corrente de pensamento, surgida decorrente dessa nova realidade sócio econômica, eram antes de tudo educadores. Eles acreditavam que educar era tornar o homem adequado para entrar em qualquer setor da vida, o que no fundo estava ligado à ideia dos romanos que davam ênfase a uma competência totalizante. Para isso queriam focar nos estudos humanistas, reformando o sistema educacional, que na cultura medieval tinha sido dominado pela Igreja, voltada apenas para as



três carreiras: teologia, medicina e direito, já que ela tinha como objetivo preservar a ordem feudal, mantendo uma concepção estática, dogmática e hierárquica, tanto da sociedade, quanto da natureza. Eles não desafiaram a doutrina cristã, mas também não a consideraram como a única fonte de orientação para uma vida honrada e útil.

Os humanistas não pertenciam a uma classe determinada, nem a uma categoria social uniforme do ponto de vista cultural e profissional; incluíam: clérigos e leigos; ricos e pobres; altos funcionários e modestos notários; mercadores e mestres-escolas; advogados e eruditos”. (HAUSER, 2010, p.350).

O objetivo da reforma educacional defendida por eles era de revitalizar a “*studia humanitatis*”; os estudos humanos: eloquência (retórica e oratória), filosofia, poesia, história e matemática, entretanto, para atingir tal objetivo tornava-se necessário o conhecimento do latim, do grego, do hebraico, do árabe e do aramaico. Na prática, eram levados à leitura dos textos da Antiguidade.

Segundo Sevcenko, o termo humanista usado no século XV definia: “um conjunto de indivíduos que desde o século anterior vinham se esforçando para modificar o padrão de estudos ministrados tradicionalmente nas Universidades medievais”. (SEVCENKO, 1994., p.14).

Mas como os humanistas defendiam o preceito básico do respeito ao indivíduo e à sua singularidade, tornou-se inevitável o aparecimento de diversas interpretações das mensagens da Antiguidade que eram tomadas por diferentes pontos de vistas: “É inútil querer procurar uma diretriz única no Humanismo ou mesmo em todo movimento renascentista: a diversidade é o que conta”. (SEVCENKO, 1994. p.23), sendo que essa diversidade era expressada na tradição filosófica, (platonismo ou aristotelismo); na temática de estudo (natureza, história ou religião) e na prática (política, pesquisa científica ou arte).

Daí surgiu dois campos diversificados na forma de interpretar a mensagem dos textos da Antiguidade: 1) Florença acompanhou a corrente de pensamento platonista, levando à fundação da Academia de Florença. Dela fizeram parte: Nicolau de Cusa; Picollo della Mirandola e Luigi Pulci; 2) Pádua, foi seguidora da tradição aristotélica, tendo uma produção cultural ligada à Universidade, tornou-se um centro de estudos para a medicina e para os fenômenos naturais, que eram voltados para observação da natureza; para experimentos e pesquisas empíricas, portanto, totalmente afastado das preocupações teológicas. Foram grandes divulgadores da Academia de Pádua: Copérnico; Harvey e Galileu.

Petrarca, um humanista por excelência, fazia a crítica de que o latim usado pela Igreja já havia sido alterado e deturpado, por isso mesmo seria necessário à volta aos textos da Antiguidade. A partir dessa perspectiva de volta ao passado, os humanistas passaram a ser chamados de renascentistas e então, a crítica que inicialmente era filológica, tornou-se também histórica.

É interessante apontar que a crítica tornou-se a característica mais contundente do pensamento humanista: a crítica filológica; a crítica histórica; a crítica cultural, a crítica à tradição, sendo que os humanistas eram marcadamente mais ligados às modificações e às alterações do que às permanências e às conservações.

Essa característica dos humanistas de contemplar modificações e alterações acabou por gerar conflito com os ensinamentos da Igreja, para a qual, somente as mudanças no interior da alma deveriam ser levadas em conta. Enquanto os teólogos visavam o mundo espiritual, os humanistas voltavam-se para o mundo dos humanos em constante conflito com a natureza. Eles queriam criticamente examinar o mundo das ideias, o mundo da natureza, as relações entre os homens e a partir daí agir sobre o seu próprio destino.

Os humanistas não eram bem vistos pela Igreja Católica, pelo fato de valorizarem a cultura antiga da era pagã, mas vale apenas lembrar que eles criticavam o clero e não a Igreja como instituição. Na verdade eles eram cristãos que queriam somente fazer uma reinterpretação do Evangelho segundo os valores da Antiguidade, que exaltavam: o indivíduo; os feitos históricos; a liberdade de ação e a participação na vida das cidades. Não havia neles a pretensão de copiar e imitar os gregos e os romanos, até porque isto seria impossível, o que desejavam era tão somente pesquisar a inspiração geradora dos atos, dos feitos e das crenças daquela época.

Sevcenko aponta a impossibilidade de uma volta à Antiguidade e ao estilo de vida dos gregos e romanos pelo próprio sentido básico *panta rei* (tudo passa) do mobilismo de Heráclito: “A imitação não seria a mera repetição, de resto impossível, do modo de vida e das circunstâncias históricas dos gregos e romanos, mas a busca de inspiração em seus atos, suas crenças, suas realizações, de forma a sugerir um novo comportamento do homem europeu”. (SEVCENKO, 1994.p. 15).

Mesmos sendo cristãos, e tendo alguns deles atuado dentro da Igreja, por uma questão de sobrevivência, os humanistas se aproximaram dos reis; das universidades e da burguesia. Assim mesmo, muitos deles foram perseguidos ou viveram sob grandes riscos: Dante, grande poeta italiano e Maquiavel, estadista, historiador e teórico político - foram desterrados; Campanella, poeta, filósofo platônico que pensou reconciliar o humanismo com a teologia católica romana e Galileu, matemático, astrônomo e físico, - foram presos e torturados; Thomas More, humanista e estadista foi decapitado por ordem de Henrique VIII; Giordano Bruno, filósofo, astrônomo e matemático, e Etienne Dolet reconhecido como o primeiro mártir do Renascimento, editor erudito, - foram queimados vivos pela Inquisição e Erasmo de Roterdã, teólogo, pesquisador e Paracelso físico, alquimista, viveram fazendo

constantemente viagens e mudanças de endereços, para fugir às perseguições.

Essas perseguições fizeram surgir como consequência um espírito de solidariedade entre os perseguidos, fazendo-os compartilhar livros, ideias e informações. Como tinham plena consciência de sua liberdade e a exerciam com convicção, pagaram um preço caro por isto. Para alguns significou perderem a vida, para outros como Michelangelo e Camões significou morrerem na miséria.

O Renascimento foi um movimento cultural começado na Itália, com vistas à recuperação dos valores humanísticos, estéticos e de pensamento da Antiguidade Clássica. Surgiu a partir de um conjunto de críticas e mudanças que foi bem mais além do que um simples retorno à Antiguidade e ao reflorescimento da cultura daquela época, não tendo, porém, marcado um ponto final na civilização da Idade Média. “Na verdade o Renascimento foi, em grande parte, simplesmente a culminação de uma série de renascimentos cujo início pode ser localizado no século XI” (BURNS, 1974, p. 391).

Esse movimento de retorno à Antiguidade clássica, com o objetivo de resgatar os valores inspiradores daquela civilização, que era a principal característica do Renascimento, foi resultado de fatores desencadeadores, que já estavam presentes desde a Idade Média. Segundo Burns as principais causas que levou à eclosão desse movimento foram:

...a influência das civilizações sarracena e bizantina; o surto de um comércio florescente; o crescimento das cidades; a renovação do interesse pelos estudos clássicos nas escolas dos mosteiros e catedrais; o desenvolvimento de uma atitude crítica e céptica e a fuga do misticismo e ascetismo da primeira fase da Idade Média”. (BURNS, 1974.p.393).

Além dessas, pode-se acrescentar as cruzadas e invenção da imprensa, embora a última tenha chegado um tanto tardia, mas mesmo assim tendo servido para a expansão do movimento, enquanto a primeira trouxe uma modesta contribuição na introdução dos conhecimentos da cultura muçulmana na Europa, na divulgação dos conhecimentos geográficos e no incentivo às viagens e às explorações. Tratou-se, portanto, de um movimento elitista que atingiu principalmente uma rica e poderosa classe superior, a alta burguesia, excluindo os demais seguimentos da sociedade.

O movimento renascentista surgiu na Itália, porque este país tinha uma tradição clássica mais marcante do que os outros países da Europa Ocidental, devido ao fato de que durante o período medieval, os italianos mantiveram a crença de serem os herdeiros diretos dos romanos da Antiguidade Clássica, o que lhes conferia na prática uma maior aproximação com a cultura daquela época.

Eles estavam cientes de que no passado Roma tinha sido o centro do mundo civilizado e que o poder e a glória daquela época tinham sido destruídos pelas tribos

germânicas, (os godos e vândalos), que invadiram o país e arrasaram o Império Romano. Além disso, acreditavam que a arte, a ciência e a erudição que haviam florescido no período clássico poderiam ser resgatadas.

O povo italiano estava consciente não somente de uma prévia união, mas também de um legado político e uma conquista cultural que lhes tinham sido arrebatados; as cidades se orgulhavam de suas origens como colônia ou campos militares romanos e da mesma forma que os seus ancestrais, eles viam os não italianos como bárbaros.

Sevcenko ao dizer que: “Em meados do século XIV e início do século XV, dois chanceleres florentinos, humanistas: Coluccio Salutati e Leonardo Bruni, reviveram a lenda de que a cidade de Florença era filha de Roma e herdeira natural de sua tradição e liberdade, justiça e amor cívico” (SEVCENKO, 1994, p.25), ilustra bem essa mentalidade italiana da época.

Florença foi a cidade onde esses sentimentos foram sentidos de forma mais intensa. Quando Brunelleschi foi empregado para completar a catedral gótica, de Florença, com a tarefa aparentemente impossível, de construir uma *duomo* no topo dela, ele não hesitou em viajar para Roma, com o objetivo de pesquisar as ruínas, os templos e o palácios da Antiguidade e assim pode inspirar-se no Panteon, que havia sido construído na Antiguidade, pelo imperador romano Adriano. O historiador Toynbee nos fornece uma ideia do impacto que essa construção causou na época:

*Brunelleschi's cupola made so deep an impression on the imagination of the astonished Western World that the homely italian word duomo, signifying "the house of God", thereafter acquired the secondary meaning of a specific architectural structure which Western builders had lacked the skill to erect before Brunelleschi rediscovered the secret through his study of late Hellenic architecture.*<sup>2</sup> (TOYNBEE, 1979, p.470, tradução nossa).

Brunelleschi além de ter sido o iniciador da arquitetura renascentista, foi também o descobridor da arte de criar a ilusão de profundidade: a perspectiva, uma técnica de representar objetos tridimensionais, sobre uma superfície plana, portanto, bidimensional, dando a ilusão de espessura e profundidade. Essa descoberta dominou a arte pelos séculos seguintes. “*The Florentines were extremely proud of this invention, which they thought (wrongly as it turns out) was unknown to antiquity, and it remained part of an artist's training right up to 1945*”.<sup>3</sup> (CLARK, 1969, p.65, tradução nossa).

Outro grande artista dessa época foi o escultor Donatello, que rejeitando o passado

---

<sup>2</sup> A cúpula projetada por Brunelleschi causou um tal impacto na surpreendida imaginação do Mundo Ocidental, que a palavra italiana *duomo*, significando “a casa de Deus,” a partir daí adquiriu um segundo significado para uma estrutura específica, a qual os construtores do Ocidente, até então, não tinham tido habilidade para construir. Brunelleschi descobriu o segredo, através dos seus estudos sobre arquitetura helenica.

<sup>3</sup> Os florentinos eram extremamete orgulhosos desta invenção, a qual eles pensavam (erroneamente como se descobriu) fosse desconhecida na antiguidade, e que fez parte do treinamento dos artistas até 1945.

gótico, em que as figuras humanas eram representadas de forma estática e rígidas, decidiu pesquisar as características do corpo humano, seguindo as estátuas gregas e romanas. Para isso passou a estudar o corpo humano, com modelos vivos, que posavam para ele no estúdio, era o início do estudo da anatomia.

Então, não foi por acaso que esse movimento começou na Itália como bem comenta Hauser:

A nova cultura artística aparece pela primeira vez em cena na Itália, porque esse país lidera no Ocidente em questões econômicas e sociais, porque a restauração da vida econômica começa aí, os recursos financeiros e de transporte das cruzadas são organizadas aí, a livre competição desenvolve-se aí primeiro, em oposição ao ideal corporativista da Idade Média, e o primeiro sistema bancário europeu também nasce aí porque a emancipação da classe média urbana acontece aí antes do que no resto da Europa, porque desde o começo o feudalismo e a cavalaria tiveram aí o desenvolvimento menor do que no norte e a aristocracia rural não só tem residências urbanas desde muito cedo, mas adaptam-se inteiramente à aristocracia financeira urbana, e também, sem dúvida, porque a tradição da Antiguidade clássica nunca se perdeu inteiramente nesse país, onde ruínas clássicas são vistas por toda a parte. (HAUSER, 2010 p.282).

Um grande centro de arte italiana depois de Florença foi Veneza. A cidade era por condições geográficas, estreitamente ligadas às relações comerciais com o Oriente e talvez por influência de Constantinopla e de seus mosaicos, além dos reflexos de seus próprios canais, os pintores venezianos fizeram o uso da cor como em nenhuma outra cidade da Itália. Os pintores florentinos eram mais interessados no desenho do que nas cores, enquanto os pintores venezianos não consideravam a cor como somente um adorno ou um enfeite, para o desenho.

Os mestres italianos tinham alcançado três pontos de avanço para as artes: a descoberta da perspectiva; o conhecimento da anatomia do corpo humano e o conhecimento das formas clássicas na arquitetura, que logo causaram um grande impacto em toda a Europa. Pintores e patrocinadores imediatamente perceberam que a arte poderia servir para refletir alguma coisa do mundo da realidade.

Os mecenas queriam ser lembrados para a posteridade, encomendavam pinturas na maioria das vezes para as igrejas, onde desejavam estar representados. Mas não havia sentido em serem pintados se não fossem reconhecidos. Passaram a exigir precisão na aparência, o que levou ao surgimento do realismo dos retratos. Entretanto, a representação da realidade não seria arte, a menos que estivesse impregnada com as mudanças e as escolhas feitas pelos olhos de quem olha, assim os pintores preenchiam suas telas com símbolos e alegorias, para explicar o sentido do quadro. Esse recurso foi bem utilizado nas pinturas: *Os Embaixadores* de Holbein e *A Escola de Atenas* de Rafael.

A maestria da matemática e dos conhecimentos aplicados às artes ficou por algum tempo como exclusividade dos artistas italianos. Mas com o passar do tempo, uma outra

descoberta surgiu para além dos Alpes: Van Eyck, um pintor holandês, insatisfeito com a pintura em têmpera, que não lhe permitia fazer uma transição suave entre as cores e, além disso, exigia um procedimento rápido, o que impossibilitava a representação de detalhes, trocou a gema de ovo, elemento amalgamador do pigmento, por óleo de linhaça. Era a descoberta da pintura a óleo, que permitia ao artista trabalhar mais devagar e com mais precisão, além de produzir cores mais brilhantes e poder produzir transparências.

Mas as diferenças entre a arte do norte da Europa e da Itália permaneceram por algum tempo, como marca Gombrich:

*It is a fair guess to say that any work which excels in the representation of the beautiful surface of things, of flowers, of jewels or of fabric, will be by a northern artist, most probably by an artist from the Netherlands; while a painting with bold outlines, clear perspective and a sure mastery of the beautiful human body, will be Italian.*<sup>4</sup> (GOMBRICH, 1995, p.240., tradução nossa).

No início do Renascimento a Itália estava dividida em pequenos estados e cidades-repúblicas, que tinham, no período da Idade Média, se libertado do Santo Império. Essas cidades-repúblicas, na luta por liberdade haviam inicialmente se tornado redutos democráticos, mas foram aos poucos passando para um regime despótico e ditatorial. Assim surgiu em Milão uma ditadura exercida pelos Visconti; em Florença pelos Medici e em Veneza, o domínio foi exercido por uma oligarquia.

Segundo Hauser, no início do século XI, surgiram:

pequenas repúblicas marítimas, como Veneza, Amalfi, Pisa e Gênova, independentes dos senhores feudais dos territórios circundantes. Nos séculos seguintes, constituem-se novas comunidades livres – entre outras: Milão, Lucca, Florença e Verona, formando ainda repúblicas socialmente algo diferenciadas, baseadas nos direitos iguais de seus cidadãos mercadores. (HAUSER, 2010. p.286).

Decorrente dessa divisão surgiu uma grande rivalidade comercial entre essas cidades, que também se estendeu em termos culturais. No começo do século XVI quase toda a península italiana achava-se submetida aos cinco estados mais poderosos: o ducado de Milão; as repúblicas de Veneza e Florença; o reino de Nápoles e os Estados da Igreja. Mesmo assim, o povo italiano jamais se esqueceu, que uma vez, no passado, todo o país tinha sido unificado.

Essa rivalidade entre as cidades foi muito bem representada pictoricamente por Paolo Ucello, em três diferentes momentos, nos seus três quadros *A Batalha de São Romano* ilustrando a guerra entre as cidades de Florença e Siena, na luta pela primazia socio econômica e cultural da região.

A disputa gerada entre as cidades italianas fomentou o orgulho e a vaidade dos

---

<sup>4</sup> Há uma boa chance em acertar ao dizer que qualquer trabalho que se distinga pela representação das belas superfícies das coisas: flores, jóias ou tecidos, seja de um artista do norte, mais provavelmente da Holanda, enquanto uma pintura com nítido contorno, perspectiva clara e uma segura maestria do belo corpo humano, seja italiana.

mecenas, aqueles que para obter popularidade e poder, contrataram os serviços dos grandes artistas: pintores, escultores e arquitetos e assim tornaram-se os grandes patrocinadores da arte italiana. Além disso, pequenas cortes desejosas de obter prestígio e honra, para atingir tal objetivo de se perpetuar durante a existência, faziam encomendas de magníficos e suntuosos prédios; igrejas e mausoléus.

Mesmo quando os lucros decaíram em função da Peste Negra, os banqueiros e mercadores da Itália descobriram novos métodos de se manterem eficientes, tais como: acordos societários; seguros marítimos e transferência de crédito. Ainda que num período de declínio, Florença produziu o mais original pensador político do Renascimento: Maquiavel que não estava preocupado em celebrar vitórias, mas em analisar e pesquisar as causas do fracasso. Os italianos estavam cientes o tempo todo de que somente a riqueza não comprava cultura, a cultura exigia investimentos na educação. Hale nos fala da importância dada à educação, nessa época:

*Culture is nourished by money, but its nucleus is a wider exposure to learning. During the Renaissance, to get rich and to stay rich required a relatively high standard of education. First and foremost, this education was utilitarian: a man could not be successful in commerce and industry without knowing how to read and write and being skilful at figures*<sup>5</sup> (HALE, 1973, p.15, tradução nossa).

Os homens do renascimento estavam bem conscientes de que viviam uma nova era da história da humanidade, que era marcada não somente por sua organização política, mas por sua civilização. Nessa nova ordem o papel do homem na história deixou de ser passivo, esperando fatalisticamente pela morte ou pela segunda vinda de Cristo, e as adversidades da vida deixaram de ser consideradas como uma punição para os pecados, e sim como uma oportunidade de trabalho. Mas eles não defendiam a concepção de um progresso dinâmico, em constante evolução. *“Their impulse was to rediscover, not invent. They sought to improve man’s condition not by looking forward to the frontiers, but by looking back to its reservoirs”* (HALE, 1973, p.18, tradução nossa)<sup>6</sup>.

Assim que as cidades se organizaram e ganharam importância, os artistas e os artesãos se juntaram em associações – as guildas, semelhantes aos sindicatos de hoje, que tinham por objetivo defender os interesses de seus membros, mas também de exigir deles competência. No início, um mecenas oferecia proteção e patrocínio ao artista, com o passar

<sup>5</sup> “A Cultura é sustentada pelo dinheiro, mas seu cerne é uma ampla exposição ao aprendizado. Durante a Renascença, ficar rico e se manter rico exigia um padrão de educação relativamente alto. Inicialmente essa educação foi utilitária: um homem não podia ser bem sucedido no comércio e na indústria, sem saber ler e escrever, e sem ser hábil com as contas.”

<sup>6</sup> “Eles eram impulsionados não para inventar, mas sim para redescobrir. Eles pensavam poder melhorar as condições humanas não olhando para o limite das fronteiras à frente, mas sim para seus reservatórios do passado.”

dos tempos as regras se reverteram: o artista favorecia um príncipe rico aceitando uma encomenda sua, estipulava a comissão a receber e muitas vezes decidia sobre o tema, sem ter que se enquadrar aos caprichos dos seus patrocinadores.

Mas foi na arquitetura que aconteceram os maiores conflitos entre artistas e patrocinadores: os arquitetos desejavam projetar e construir templos majestosos e arcos triunfais, já que não fazia parte das suas preocupações sua praticidade, mas tão somente a beleza de suas proporções e o efeito do conjunto, entretanto, o que lhes era encomendado por seus patrocinadores eram palácios e igrejas.

Foi também na arquitetura que as diferenças entre o Norte da Europa e a Itália ficaram bem demarcadas: a mudança feita por Brunelleschi na arquitetura de Florença, descartando o estilo gótico e introduzindo o estilo clássico, levou muito tempo, quase um século, para se fazer sentir nos projetos dos arquitetos fora da Itália.

Quando finalmente Veneza cedeu à influência da arquitetura florentina, foram construídos prédios como a Biblioteca de S. Marco, projetado por Sansovio, que inovou fazendo uma mixagem de estilos: o andar térreo é sustentado por colunas dóricas, enquanto o andar superior tem como suporte colunas iônicas, (esses são dois dos três tipos de colunas usados no templos da Antiguidade, sendo o terceiro tipo a coluna coríntia).

Surgiu na Alemanha, no século XV, uma invenção técnica que revolucionou o desenvolvimento da arte daí por diante: a impressão de gravura feita com a matriz em madeira, a xilografia, que precedeu a impressão de livros por décadas. Entretanto, os artistas estavam desejosos de exibir sua maestria nos detalhes e para isto o molde de madeira não era adequado. Mais tarde surgiu a técnica de produzir a matriz no cobre, a calcografia, que na verdade era o negativo da xilografia, sendo que esta permitia a impressão dos detalhes. Ambas as técnicas se espalharam por toda a Europa.

O estudo do Renascimento na Itália foi dividido pelos historiadores em três períodos: *Trecento*, correspondendo ao século XIV; *Quattrocento* ao século XV e *Cinquecento* ao século XVI. O período *Trecento* também chamado de Pré-Renascimento, foi a época da formação e divulgação dos princípios básicos do pensamento Renascentista. A arte tinha como característica o uso das formas lúdicas e elegantes, em contraposição à seriedade e rigidez da arte bizantina. São representantes dessa época na literatura: Dante, Boccaccio e Petrarca; na pintura Giotto, o primeiro naturalista, cuja influência foi sentida durante todo o século e Duccio que como Giotto trabalhou na busca da representação da realidade.

O *Quattrocento* foi marcado pela crise financeira proveniente da Peste Negra e da Revolta dos Camponeses. Desapareceram as formas lúdicas do período anterior e as



representações destacavam uma sociedade em luta pela sua recuperação. Os Médici assumiram o controle da cidade de Florença e Lourenço – o Magnífico tornou-se não somente patrocinador, mas também colecionador de obras de arte.

Na pintura as figuras passaram a serem representadas com formas sólidas e movimentadas, Masaccio fez uso do recurso técnico da perspectiva, (anteriormente desenvolvida por Brunelleschi na arquitetura) e pela primeira vez indicou a anatomia do corpo humano sob a roupa. Outros pintores de destaque desse período foram: Paolo Ucello; Signorelli; Piero della Francesca; Botticelli e Verrochio. Na arquitetura Brunelleschi projetou e construiu a cúpula da Igreja de Santa Maria dei Fiori e Donatello esculpiu pela primeira vez, desde os gregos e os romanos, o corpo humano como um organismo vivo e ativo. Surgiram nessa época as primeiras biografias de artistas, tratamento antes somente dispensado para santos, príncipes e heróis.

Na passagem do século XV para o século XVI, Veneza despontou na supremacia das cores e do matizes, graças à descoberta da pintura a óleo. Destacaram-se pelo uso vibrante dos pigmentos: Bellini; Giorgone, Ticiano e Titian que usou pela primeira vez o recurso do empasto; ou seja, a aplicação da tinta em toques espessos e com volume, para dar sensação de profundidade. O esboço e o desenho passaram a ser valorizados como acompanhamento do processo criativo, caso bem exemplificado na obra de Dürer. Os artistas desse período gradativamente abandonaram o afresco, quase sempre aplicado diretamente nas paredes, e foram substituindo o suporte dos seus quadros por madeira ou tela.

O *Cinquecento*, também chamado de Alto Renascimento, foi o período marcado por uma mudança radical no lugar ocupado pelos artistas, que se tornando famosos, deixaram de precisar do patrocinador e passaram a ser seus próprios senhores. Não eram mais equiparados aos artesãos, adquiriram o verdadeiro status de artistas, em igualdade com os poetas.

Tal mudança aconteceu, em função de ter surgido uma maior demanda por obras de arte devido à competição que se estabeleceu entre as cidades de Florença e o Vaticano, sendo que nessa época vários artistas mudaram-se de Florença para Roma. Alguns deles assumiram posições de arrogância no auge da fama. Referindo-se a Michelangelo, Hauser assim o descreve: “Desdenha a amizade de príncipes e papas; pode atrever-se, inclusive a tê-los como adversários. Não é um conde, nem um cavaleiro de Estado ou um superintendente papal, mas é cognominado o Divino”. (HAUSER, 2010, p. 337).

Mas as novas descobertas marítimas realizadas por portugueses e espanhóis produziram uma mudança na direção do movimento do pêndulo comercial, provocando perdas para a Itália no comércio das especiarias e aproveitando-se desta fraqueza de algumas

idades, Carlos VIII, Rei da França invadiu a Itália, para depois de um ano ser expulso, entretanto, durante este período, foram os Estados Romanos que mantiveram a organização administrativa dessas cidades.

Dois papas dessa época, Julio II e Leão X, este último filho de Lourenço de Medici, trouxeram para trabalhar no Vaticano os melhores artistas no mercado. Como patronos das artes, fizeram do Vaticano um reduto de refinamento cultural e assim surgiram os projetos arquitetônicos para o Palácio do Vaticano e da Basílica de S. Pedro que foram entregues a Bramante.

Na pintura, trabalharam para o Vaticano artistas de grande prestígio como: Leonardo da Vinci, Michelangelo e Rafael. Leonardo da Vinci, pintor, pesquisador e inventor, desenvolveu a técnica do claro-escuro para representar a luz e a sombra, aprimorou o recurso do esfumaço, com o objetivo de suavizar as linhas de contorno, que foi bastante usado nos contornos dos lábios e olhos da *Mona Lisa* o que produz um ar enigmático ao quadro. Mas além da pintura, também se distinguiu por suas pesquisas, experiências e construções nos campos da anatomia do corpo humano, da física e na área bélica.

Michelangelo, escultor, pintor e poeta, representou de forma magistral a figura humana com toda sua energia na representação dos movimentos pelo torneado da musculatura, o que fez não somente nas suas esculturas, mas também nas pinturas majestosas da Capela Sistina. Rafael, o mais jovem dos três, destacou-se pela forma harmônica nas suas composições de figuras humanas tranquilas, colocadas num cenário repleto de simbolismos, como na sua famosa pintura *A Escola de Atenas*.

Mas um movimento tão rico e tão diversificado não poderia deixar de ser sentido e de deixar marcas por toda a Europa: “Era inevitável que um movimento tão vigoroso não se expandisse para outros países. Por toda parte o feudalismo estava sendo suplantado por uma economia capitalista e um novo individualismo sobrepunha-se ao corporativismo apoiado pela Igreja, na Idade Média. (BURNS, 1974, p. 421).

Certamente os banqueiros e mercadores florentinos que fizeram de Florença a cidade mais rica da Europa, jamais imaginaram ou previram um evento tão extraordinário na história da civilização, como foi o Renascimento.

Entretanto, a expansão do Renascimento não se deu da mesma forma em toda a Europa, o que nem poderia acontecer, já que um dos pilares do pensamento humanista era o respeito à singularidade. Assim na Europa setentrional, ele se manifestou mais nas artes: pinturas, esculturas e arquiteturas, enquanto nos Países Baixos a maior ênfase foi dada à literatura e à filosofia Além disso, foi por razões também diferentes que o Renascimento se

espalhou por toda a Europa.

Na França, a Guerra dos Cem Anos (1337-1453) trouxe como consequência o descrédito da nobreza, a valorização da monarquia, permitindo aos reis tirar partido dessa situação, para exterminar de uma vez por todas com a soberania feudal. Nesse país as formas de expressão do Renascimento em realizações artísticas foram acanhadas, mas houve uma ênfase no campo da literatura com Rabelais e na filosofia com Montaigne.

Já na Espanha, o elemento desencadeador de unidade territorial deveu-se em parte ao casamento de Fernando de Aragão com Isabel de Castela, mas também pela luta travada na expulsão dos mouros, considerados inimigos comuns. Mesmo com esses fatos unificadores, o país continuou com uma parte pertencendo ao Santo Império, sob o jugo da Casa de Habsburg, da Áustria. Aqui as expressões do Renascimento se fizeram sentir na literatura com Lopes Veiga e Cervantes, tendo sido expoente na pintura Domingo Theotocopuli, cognominado El Greco, que havia imigrado da Grécia para Toledo. Além disso, o país contribuiu com três grandes escritores religiosos nas figuras de São João da Cruz; Santo Inácio de Loyola e Santa Tereza d'Ávila.

A Alemanha teve um desenvolvimento peculiar no que diz respeito às influências do Renascimento: o movimento humanístico italiano foi rapidamente absorvido, porém, por pouco tempo, graças à Revolução Protestante que fomentou a discriminação preconceituosa, a intolerância com as diferenças e o ódio visceral, elementos incompatíveis e inaceitáveis para o pensamento humanista. Nessa época, cidades como Colônia, Augsburg e Nuremberg, tinham se tornadas ricas e pontos de atração para: mercadores, artistas e banqueiros. A expressão do Renascimento na Alemanha, nas artes, limitou-se à pintura e à gravura com Holbein e Dürer respectivamente e nas ciências com Kepler e Paracelso. Entre os pensadores humanistas destacaram-se: Melanchton; Pirkheimer e Lutero, este último considerado o líder da Reforma.

Na Inglaterra, uma outra guerra, a Guerra das Rosas entre as dinastias de Lancaster e York, com desfecho de batalhas sangrentas entre barões rivais e com a perda de vida de muitos nobres, praticamente já havia colocado o regime feudal numa posição de extremo enfraquecimento. Com a subida ao trono de Henrique VII, da dinastia dos Tudor, extinguiu-se completamente o que restava do poder feudal na Inglaterra. O governo consolidado com a nova dinastia trouxe um período de tranquilidade e prosperidade para o país, que gozou do que ficou conhecida na história como Idade de Ouro. “Vários fatores contribuíram para o desenvolvimento de uma brilhante cultura na Inglaterra: o desenvolvimento da consciência nacional; o despertar do orgulho do poder estatal e a expansão do humanismo vindo da Itália e da França.” (BURNS, 1947 p.439).

A forma como o Renascimento foi expresso na Inglaterra foi sentida principalmente na filosofia com Francis Bacon e Thomas More e na literatura, durante a época elisabetana, quando a dramaturgia alcançou o seu ponto mais alto, com Christopher Marlowe, Ben Jonson e o maior deles todos, William Shakespeare. Na música a escola inglesa projetou-se no desenvolvimento do madrigal, sendo que nas reuniões sociais a leitura de uma partitura a primeira vista, era considerada uma capacidade esperada em qualquer pessoa educada.

Nos Países Baixos, onde os efeitos do Renascimento custaram um pouco a chegar, quando chegaram, foram mais sentidos especialmente na pintura. Ai foram desenvolvidas a técnica da pintura a óleo e a invenção da perspectiva aérea (quando o ponto de fuga fica mais elevado). Uma característica da pintura desta área era das representações pictóricas da vida cotidiana, com todos os detalhes domésticos (tecidos, espelhos, móveis, tapetes, candelabros, etc.), a paisagem também foi bastante explorada, sem a presença de qualquer figura humana. Destacaram-se na pintura, para além da invenção da tinta a óleo, os irmãos Van Eyck. Na filosofia, Erasmo de Roterdam, era considerado o homem mais civilizado de sua época.

Em Portugal o terreno tornou-se propício para germinar a semente do Renascimento, quando as novas descobertas marítimas do caminho para as Índias, puseram fim ao monopólio do comércio ítalo turco de especiarias. A partir daí, foi criado um clima de otimismo que permitiu a entrada do espírito humanista no país. A figura mais importante na difusão do ideal humanista foi Francisco Sá de Miranda, que morou na Itália por algum tempo e voltou para Portugal impregnado e contagiado com as idéias do movimento, como também com as novas formas desenvolvidas por poetas, literatos e dramaturgos italianos. Nesse contexto o maior poeta da língua portuguesa que tinha grande saber sobre o pensamento humanístico, foi Luis Vaz de Camões. Na dramaturgia a maior expressão foi em Gil Vicente e nas artes plásticas, Nuno Gonçalves.

Após uma história que durou cerca de dois séculos e meio, por volta de 1550, o Renascimento entrou em plena decadência, por conta de uma série de mudanças históricas com conseqüências sócio-econômicas: a perda da supremacia econômica resultante do descobrimento do Novo Mundo, no final do século XV, que trouxe uma mudança dos centros de comércio da área mediterrânea para a costa do Atlântico: a reforma católica e a instabilidade política, conseqüência de um individualismo reinante e de uma rivalidade ferrenha entre os pequenos estados, além da persistência da ignorância e da superstição do povo, que sem um sistema de educação que fosse oferecido a todos, a grande massa do povo permanecia ignorante.

Embora vários eventos tenham contribuído para o fim do Renascimento, o saque de Roma em 1527, quando tropas de soldados indisciplinados do soberano espanhol germânico Carlos V, pilharam a cidade destruindo numerosas obras de arte, é considerado o seu desfecho final.

Diferentemente do Renascimento, o estudo do Maneirismo apresenta abordagens controvertidas. A palavra *maniera* vem do italiano e pode ser traduzida por estilo. Foi um termo inventado no século XX para designar uma categoria das artes visuais, categoria essa que se estendeu por toda a Europa.

Designação adotada no século XX para determinar o estilo que, a partir da Itália, estendeu-se com variada cronologia ao resto da Europa entre cerca de 1515-1610 e que se caracteriza genericamente pela busca insistente de efeitos insólitos e ambíguos. (MARCONDES, 1998, p. 183).

Mas a palavra *maniera* já carregava o peso da sua complexidade, desde o século XVI, por conter uma dupla conotação de sentido, como bem esclarece Shearman:

No século XVI, a *maniera*, de modo geral, representava um atributo desejável de obra de arte, mas o aspecto positivo era acompanhado pela compreensão do negativo, que correspondia ao que hoje denominamos depreciativamente de estilização”. (SHEARMAN, 1978, p.16).

Nessa época surgiu uma concepção de que a arte pos-clássica representava tão somente o declínio da arte e o Maneirismo seria apenas uma imitação dos grandes mestres. A propósito dessa forma de perceber o Maneirismo, Hauser se coloca afirmando:

É impossível entender o Maneirismo se não se percebe o fato de que sua imitação dos modelos clássicos é uma fuga diante do caos ameaçador, e que a subjetividade e exagerada distorção de suas formas é a expressão do medo de que a forma possa fracassar na luta e a arte esvair-se numa beleza sem alma. (HAUSER, 2010, p.371).

Por volta de 1520 certo afastamento do ideal clássico começa a ser percebido, primeiramente na pintura e mais tarde se estendendo às outras artes: uma quebra na harmonia das formas; uma transgressão na articulação da composição e uma perda na valorização do uso da cor, renunciando uma libertação do artista dessa época, dos moldes do período clássico, mais precisamente da Alta Renascença.

Bellori e Malvasia, dois classicistas do século XVI, foram o primeiros a notar a ruptura que esse novo estilo, por eles considerado como afetado e trivial, estava trazendo para o desenvolvimento da arte, por artistas jovens desejosos de experimentar e trilhar caminhos diferentes daqueles percorridos por seus mestres.

O próprio Leonardo da Vinci teria dito: “*It is a wretch pupil who does not surpass his master*”.<sup>7</sup> (GOMBRICH, 1995, p.362) e Michelangelo por vezes se mostrou arremido a certas convenções, principalmente no período, “Michelangelo tardio”, que é bem exempli-

<sup>7</sup> “O aluno que não consegue ultrapassar seu mestre é um infeliz”

ficado no seu grandioso afresco para a Capela Sistina, *O Julgamento Final*, nas poses torcidas e na musculatura exagerada das figuras nuas.

Como os antigos mestres já haviam adquirido fama e prestígio, sentiram-se à vontade para experimentar o novo, e nada mais natural do que os jovens artistas daquela época entendessem esses sinais como um incentivo para chocar o público com suas invenções originais. Assim surgiu a excentricidade de Frederico Zuccaro, pintor e arquiteto, que projetou uma janela para o Palazzo de Roma, com o formato de uma face ou o exagero de originalidade do projeto do arquiteto Andrea Palladio, para a Villa Rotunda de Veneza, com quatro fachadas exatamente iguais para cada um dos quatro lados do prédio, nos moldes do Panteon de Roma.

Na escultura Benvenuto Cellini, escultor e ourives florentino, projetou o famoso saleiro para o Rei da França, com duas figuras: um homem representando o Mar e uma bela mulher representando a Terra com as pernas alongadas e as duas figuras entrelaçadas, para darem a idéia de que não há fronteira delimitada entre o Mar e a Terra. Na escultura o estilo em voga passou a ser a figura *serpentinata*; isto é, com forma espiralada, como no *Rapto das Sabinas* de Giambologna, que logo se propagou também para a pintura.

Na pintura, Parmigianino representou a Virgem de forma graciosa e elegante, alongando de forma exagerada o seu pescoço e os dedos das mãos, além de transgredir na composição geral do quadro *Madona com o pescoço comprido*.

Outro artista dessa época que também reagiu aos conceitos rígidos estabelecidos pelos grandes mestres foi Tintoretto, que para atingir a impressão de mistério na sua pintura *Achando os restos de S. Marcos*, renunciou ao uso elaborado das cores, por não estar interessado nos últimos retoques, mas sim em atingir a visão que tinha na sua mente do que teria sido aquela cena.

A propósito dessa obra, Vasari, um crítico e biógrafo florentino, referindo-se ao pouco esmêro de Tintoretto nos retoques finais, assim se expressou: “*Had he not abandoned the beaten track but rather followed the beautiful style of his predecessors, he would have become one of the greatest painters seen in Venice*”<sup>8</sup> (GOMBRICH, 1995, p.371, tradução nossa).

Mas nenhum outro artista foi tão longe na exploração do insólito do que El Greco,

---

<sup>8</sup> “Se ele não tivesse abandonado os caminhos conhecidos, e em vez disso seguido o belo estilo de seus predecessores, ele teria se tornado um dos grandes pintores de Veneza”.

natural da Ilha de Creta, (Domenikos Theotokopoulos), que chegou a Veneza oriundo de local isolado do resto do mundo, onde nada havia se desenvolvido desde a Idade Média. Estava acostumado apenas com os ícones do estilo bizantino, rígidos, solenes e longe de qualquer semelhança com a realidade. Em seguida a Veneza, El Greco se estabeleceu em Toledo, na Espanha, onde as ideias medievais ainda persistiam, sendo assim, El Greco foi além de Tintoretto na redução do uso das cores, fixando-se nas formas alongadas e dramáticas de representação.

O que Parmigianino procurava, bem como os artistas do seu tempo, era criar algo novo, inesperado, provocador e original, mesmo que para isso tivessem que sacrificar o conceito de beleza estabelecido pelos grandes mestres.

O período histórico em que se originou o Maneirismo foi tumultuado por uma série de convulsões econômicas, políticas e religiosas, para o qual as proposições clássicas de equilíbrio e harmonia já não eram mais adequadas.

Depois da perda da supremacia econômica da Itália, do profundo choque sofrido pela Igreja com a Reforma, da invasão do país pelos franceses e espanhóis e do saque de Roma, nem mesmo a ficção de um estado de coisas bem equilibrado e estável podia continuar a ser mantida. O estado de ânimo predominante na Itália é o de iminente descalabro, que logo se propaga a toda a Europa ocidental, embora a Itália não fosse o único ponto de origem. (HAUSER, 2010, p.369).

O Maneirismo foi um estilo eminentemente italiano e sua difusão deu-se em parte pelo fato dos artistas romanos terem sido obrigados a se tornarem itinerantes, como consequência da Peste em 1522; do pontificado desastroso de Adriano VI e do saque de Roma, em 1527. Mas apesar das mudanças rápidas e drásticas desse período, a cultura italiana conseguiu se manter com prestígio, continuando a exercer influência sobre as culturas de diversas partes da Europa.

Em 1545 o Concílio de Trento pôs um fim na relação estável e de relativa liberdade entre a Igreja e a Arte, impondo novas regras que exigiam: uma maior simplicidade nas representações, com o objetivo de ser compreendido pela maior parte dos fiéis; um controle no que se referia às originalidades e excentricidades do estilo; chegando a interferir na escolha do tema, das cores e das composições. No meio desse conflito entre a luta para expressar a sua singularidade e as poderosas forças externas, ficava o artista sob uma pressão que assim a descreve Hauser:

Despedaçados por um lado pela força e por outro pela liberdade, ficaram sem defesa contra ao caos que ameaçava destruir toda ordem do mundo intelectual. Neles encontramos, pela primeira vez, o artista moderno, com seu interior, o seu gosto pela vida e pela fuga, o seu tradicionalismo e a sua rebelião, o seu subjetivismo exibicionista e a reserva com que tenta readquirir o último segredo de sua personalidade. (HAUSER, 2010, p.505).

Apesar das grandes dificuldades enfrentadas durante esse período os artistas continuaram produzindo, procurando se defender do mundo exterior criando uma blindagem em torno dos seus processos criativos. “Ainda sabemos muito pouco sobre o processo criativo, mas é bastante claro que a maioria das obras de arte permanece isolada na mente do artista até das suas crises, alegrias e tragédias pessoais, como uma criança é protegida no interior do ventre materno”.(SHEARMAN, 1978, p.40).

Enquanto os artistas italianos procuravam meios de sobreviver à crise da intervenção da Igreja nos assuntos da arte, nos países do Norte da Europa, Alemanha, Holanda e Inglaterra, seus colegas enfrentavam um problema ainda maior trazido pela Reforma. Muitos protestantes rejeitavam a idéia de pinturas ou estátuas de santos dentro das igrejas, considerando que tal atitude seria uma demonstração do culto à idolatria.

Um grande pintor que foi altamente afetado por essa situação foi Hans Holbein, que teve que deixar o seu país chagando a Inglaterra com uma carta de recomendação de Erasmo para Thomas More. Finalmente ele se estabeleceu na Inglaterra, ocupando a posição de pintor da Corte por Henrique VIII.

Mas houve um país que pouco ou quase nada foi afetado pela Reforma: a Holanda, onde os pintores já haviam tomado outra direção e haviam se especializado em retratos. Um artista que encontrou uma saída interessante para a crise foi Bruegel, que passou a se dedicar à representação da vida cotidiana, principalmente da vida dos camponeses: as festas, os casamentos e a rotina do trabalho.

No campo da música, por essa época já existia uma tradição musical polifônica, de origem holandesa, a qual Pietro della Valle, no início do século XVI refere-se de forma negativa como: “o modo de cantar com demasiado artifício, estranho e ostentoso de virtuosismo” (SHEARMAN, 1978, p.102). Em geral a polifonia é um termo usado para a música vocal, em duas ou três vozes, relativamente independentes, embora possa também ser usado no sentido orquestral, como seria o caso para algumas composições de Mahler.

Embora no século XVI fosse afirmado que a polifonia tivesse começado com Dufay, compositor sacro de origem francesa, este gênero musical surgiu bem mais cedo, já sendo bem conhecido no século XIII. O ponto alto da polifonia Renascentista aconteceu em meados do século XVI, para a música sacra, sendo seu maior representante Palestrina, cuja polifonia vem sendo estudada pela grande maioria dos compositores nos últimos séculos.

Mas ela também teve aplicação nos madrigais, composição profana que no século XVI constituiu um dos gêneros mais importantes da música secular italiana, onde o elemento literário tinha grande importância e era geralmente acompanhado pelo alaúde ou a harpa sendo escrito para uma ou mais vozes.



A música foi um componente vital no teatro elisabetano e as comédias de Shakespeare são repletas de madrigais e canções do folclore da época, as quais eram cantadas com o acompanhamento do alaúde. A importância que Shakespeare dava à música na sua obra pode ser lembrada pelas palavras da personagem Orsino, na abertura da peça *Noite de Reis*:

*“If music be the food of love, play on*

*Give me excess of it .....”*.<sup>9</sup> (SHAKESPEARE, Ato I, cena 1, p.5. tradução nossa).

Na literatura o Maneirismo teve um atraso em relação às artes visuais, começou mais tarde e terminou depois, sendo a razão para isso o fato de que nessa época, no Ocidente, as artes visuais ocupavam lugar de maior destaque do que as demais artes. As peculiaridades e as características da arquitetura, da escultura e da pintura não tinham equivalência na literatura. Entretanto, quando a literatura desse período foi tomada pelo Maneirismo, produziu autores excepcionais como Tasso, Cervantes, Camões e Shakespeare.

A literatura maneirista se caracterizou pela perda da unidade clássica; ou seja: estabilidade, harmonia e equilíbrio, o que foi expressado pelos autores na forma de dúvidas, ironias, fracassos e ambiguidades. Com o rompimento da unidade religiosa, consequência da Reforma, a literatura também sofreu esse impacto, ao qual foi acrescentado também uma variedade de traduções da Bíblia, que passaram a estabelecer novos estilos para a escrita.

Quatro grandes autores se sobressairam nessa época: Tasso, Camões, Cervantes e Shakespeare. O poeta Torquato Tasso, com seu poema épico *“Jerusalem Libertada”*, projetou as dúvidas da época sobre a finalidade da poesia: instruir ou agradar.

Ainda na poesia épica, Camões escreveu *“Os Lusíadas”*, narrando de forma magistral a viagem marítima de Vasco da Gama, que levou à descoberta do caminho das Índias.

Na prosa a figura de Miguel Cervantes em *“Dom Quixote”*, passado em um mundo fantástico, em que o personagem principal era uma personalidade imprevisível. No teatro William Shakespeare explorou como nenhum outro de sua época as metáforas obscuras, os trocadilhos, a presença da magia e do fantástico, apoiando a fala dos seus personagens nos valores éticos e morais e na expressão dos sentimentos.

O Maneirismo em contraposição à unidade expressada no Renascimento, seja pela harmonia, seja pelo equilíbrio das composições e pelo emprego das cores, tentou outro tipo de unidade buscando juntar os opostos: o irracional com o lógico; o concreto com o abstrato e o formal com o informal, além de, diferentemente do período anterior, jamais ter tentado expressar o espiritual por meio do material, mas somente sugerido pela distorção da forma, o que já era um prenúncio da arte moderna.

---

<sup>9</sup> Se a música for o alimento do amor,  
Continue tocando, me dê mais disso em excesso

O Barroco surge como um estilo artístico que se instala no início da Idade Moderna, período ainda tumultuado pelas mudanças ocorridas em função da expansão marítima mercantilista, dos conflitos e embates religiosos entre os adeptos da Reforma e os da Contra Reforma, sendo usado como recurso à necessidade urgente de uma resposta rápida à propagação das idéias protestantes da Reforma.

“Barroco, denominação de um período artístico, situado entre o final do século XVI e meados do século XVII, que sucedeu ao maneirismo e diluiu-se, na sua época final, em formas Rococo e Rocaille. O Baroco caracterizou-se por seus aspectos cenográficos e alegres e por uma atuação destinada a difundir a fé da Igreja, tornando acessíveis às massas os temas religiosos, refletindo na arte os fundamentos da Contra Reforma. A arquitetura, a pintura e a escultura passaram por uma grande integração, recorrendo a meios plásticos como: cariátides, colunas torsas e pinturas ilusionistas de tetos, na amplificação de efeitos calculados”. (MARCONDES, 1998, p. 38).

O estilo Barroco surgiu inicialmente na Itália, atingindo mais tarde outros países católicos da Europa, sendo que continha subjacente a ele elementos da Alta Renascença e do Maneirismo.

A palavra barroco tem mais de um significado na língua portuguesa, podendo ser tomada como “pérola imperfeita de superfície irregular”, valorizada durante o Renascimento, ou como “penedo irregular e pequeno”, segundo Novo Dicionário da língua portuguesa de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, mas também tem um sentido proveniente de “baroco”, termo usado pelos escolásticos para designar de maneira pejorativa, uma das formas do silogismo que leva à confusão do falso pelo verdadeiro.

Além desses, outro significado surgiu no século XIX, para designar um novo e dinâmico estilo de pintura, arquitetura, escultura e decoração, que havia surgido em Roma, por volta de 1600, mas que logo se internacionalizou, adaptando-se às diferentes características específicas de diversas áreas. Entretanto, críticos e historiadores da arte marcaram posição em relação ao uso da palavra como movimento artístico, o que contestaram tendo como argumento que o termo nunca foi usado ou existiu durante o período ao qual é referido.

O Barroco enquanto estilo, surgiu na Itália, mais precisamente em Roma, no final do século XVI se estendeu por um século e meio. Embora tivesse agregado elementos da Alta Renascença e do Maneirismo, apresentava características próprias de dinamismo e aparente liberdade. Diferentemente do Maneirismo que foi um fenômeno estritamente europeu, o Barroco se ramificou apresentando-se em cada país sob diferentes formas, tendo estendido a sua presença até as Américas e ao Oriente, através das numerosas missões de evangelização dos colonizados pelos colonizadores. “No final do século XVI, ocorre uma notável mudança na história da arte italiana; o frio, intelectualista e complexo Maneirismo, cede lugar a um estilo sensual, emocional e universalmente compreensível: o Barroco” (HAUSER, 2010, p.453).

Enquanto a arte do Renascimento evocava os elementos intelectuais: a geometria, a perspectiva e o conhecimento sobre a antiguidade; a arte Barroca apelava para as emoções, visando atingir um número maior de apreciadores. Dessa forma, a arte Barroca ocupou desde o início, o lugar de arte popular.

Havia nesse novo estilo um objetivo subjacente, evocar emoções àqueles que com ele se deparassem. Para tal eram usados vários recursos: na pintura e na escultura, as figuras humanas eram representadas com naturalismo, como indivíduos com suas reações emocionais, e os tetos das igrejas eram decorados com grandes painéis onde eram usadas técnicas ilusórias, para dar a noção de profundidade, sugerindo e apontando o caminho a ser seguido. Alguns artistas usavam o recurso de ultrapassar a pintura para além da moldura, dificultando a sensação de quem olha, do que seria ilusão ou seria realidade. Tudo era representado com grandiosidade, com efeito teatral, servindo de estímulo aos sentimentos de piedade e devoção.

O Barroco nos seus primórdios estava intimamente ligado à Contra Reforma, um movimento deflagrado pela Igreja Católica, no final do século XVI e início do século XVII, contra a Reforma Protestante e que teve a arte como aliada na função de propagar a doutrina, principalmente para aqueles que não eram capazes de ler, como também para persuadir à conversão daqueles que liam. Dentre as diversas ordens religiosas fundadas nessa época: os Capuchinhos, as Urselinas e os Jesuítas, os últimos desempenharam um papel proeminente na difusão dos objetivos da Contra Reforma e como eram além de teólogos, intelectuais com grande conhecimento e refinamento artístico, por essas razões exerceram importante influência nas artes desse período.

No século XVI havia surgido uma questão concernente as duas artes: pintura e escultura. Qual seria a mais importante? e o que deveria ser mais valorizado: a cor ou o desenho? Mas com a chegada à Roma de dois artistas vindos do Norte da Itália, cujos métodos pareciam estar em oposição, os questionamentos mudaram de foco. Eles eram Anniball Carracci (1560-1609), da cidade de Bolonha e Michelangelo Caravaggio (1573-1610) vindo de uma vilarejo próximo de Milão. Ambos eram reformadores a seu próprio modo e ambos tinham rompido com as características do Maneirismo; ou seja a busca insistente de efeitos insólitos e ambíguos.

Carracci tinha estudado arte em Veneza, vinha de uma família de pintores e era grande admirador da arte de Rafael. Revolucionou o seu tempo, na arte religiosa, ao trocar a simbologia complexa e de difícil entendimento, do período maneirista, por formas mais simples e de fácil apreensão como: a cruz, o crânio, o olhar piedoso, a fisionomia sofredora.

Caravaggio tinha temperamento agitado, facilmente se descontrolava, sendo capaz de agredir fisicamente, chegando a apunhalar quem lhe ofendesse. Não fazia parte das suas preocupações a procura do belo, mas simplesmente da verdade. Para atingir esse objetivo não hesitava em representar o feio, levando à sua obra a ser percibida por alguns, como um desafio à beleza e à tradição. Uma inovação experimentada por Caravaggio de grande efeito foi o *close-up*, em que uma parte ou um detalhe da composição era superdimensionado, sendo trazido para mais perto do espectador. Caravaggio usou esse recurso com muita propriedade na tela *A ceia em Emaus*.

O maior escultor desse período foi Gian Lorenzo Bernini (1598-1680). A sua escultura *Daphne e Apolo* é um belo exemplo de como o mármore pode adquirir fluidez, tendo sido capturado o momento em que Daphne gritando por ajuda ao seu pai é transformada em uma árvore de louro, outro magnífico trabalho de Bernini é o *Extase de Sta Teresa* que representa em mármore a visão mística descrita no diário de uma freira do século XVI. Foi dele também o suntuoso projeto do dossel de bronze que encobre o altar mor da Basílica de S. Pedro em Roma. Dessa monumental obra assim se referiu Clark:

*Bernini was then twenty-five. The next year he was made architect of St. Peter's, and began work on that incredible feat of virtuosity, the bronze baldachino over high altar. Yes, if one knows anything about bronze casting it is incredible. It involved all kinds of engineering difficulties, and there was also a shortage of bronze. This was over by a rather drastic decision to strip the roof from the most famous ancient building in Rome, The Pantheon-which led to the famous comment: what the Barbari dared not do was done by the Barberini*<sup>10</sup> (CLARK, 1969, p.186, tradução nossa)

Uma vez apaziguada a luta entre católicos e protestantes, com a Igreja Católica tendo renunciado aos territórios perdidos para o protestantismo, Roma experimentou um período em que se sucederam vários papas simpatizantes do estilo Barroco o que permitiu que a arte tomasse um rumo mais liberal. Sob o papa Urbano VIII, Roma voltou a ocupar lugar de proeminência, tornou-se uma cidade barroca e centro de arte de toda a Europa Ocidental, como é apontado por Hauser:

Começa agora em Roma um período da mais rica, faustosa e extravagante produção artística. Produz uma quantidade mais vasta de igrejas e capelas, pinturas de tetos e retábulos, estátuas de santos e monumentos tumulares, relicários e ex-votos do que qualquer época anterior. E não são apenas os ramos eclesiásticos da arte que devem uma nova onda de prosperidade à restauração do catolicismo. Os papas edificam não só magníficas igrejas, mas também suntuosos palácios, vilas e jardins para uso pessoal.(HAUSER, 2010, p. 456).

Por essa época Caravaggio e Carracci já eram considerados antiquados, novos nomes passaram a ocupar lugar de destaque no cenário das artes: Cortona, Rubens e Bernini.

<sup>10</sup> Bernini tinha então vinte e cinco anos. No ano seguinte ele ocupou a posição de arquiteto da Basílica de S. Pedro e começou a trabalhar num projeto de incrível virtuosidade, que envolveu todos os tipos de dificuldades de engenharia, além de faltar bronze. Esse problema foi resolvido com uma decisão drástica de descascar o teto da mais famosa construção da Antiguidade em Roma, o Panteão, o que levou ao famoso comentário: o que os bárbaros não ousaram fazer, foi feito por um Barberini.”

Entretanto, mesmo Bernini tendo sido convidado por Luis XIV para projetar a fachada do Louvre, não conseguiu levar à execução o seu projeto, tendo sofrido uma forte resistência nacionalista, o que teria sido um sinal de que as tendências artísticas estavam passando por uma mudança. O estilo oficial do monarca da França, embora derivado do Barroco italiano, tinha aderido aos ideais do classicismo. Hauser assim se refere àqueles defensores do ideal do classicismo:

Exigem que a arte seja universalmente válida, isto é, que tenha uma linguagem formal inteiramente isenta do arbitrário, bizarro e peculiar, e que corresponda aos ideais do classicismo como estilo regular, lúcido e racional por excelência.(HAUSER, 2010, p.463).

Rubens, Bernini e Cortona formaram o grupo de transição, quando a Itália deixou de ser o centro cultural da Europa e a França passou a ocupar o lugar de liderança, não somente na política, mas também nas artes, sendo que essa mudança aconteceu, porque na França, a partir do final do século XVI, passou a reinar o Absolutismo. Nesse contexto, a avaliação do belo, do bom, do refinado, passaram a ser feitos pelos padrões estabelecidos pela Corte e os franceses, como os romanos na antiguidade, consideravam-se os cidadãos do mundo.

Nicolas Poussin (1594-1665) foi o grande pintor desse século, no qual a arte estava sob o controle do Estado. Se antes a arte tinha glorificado a Igreja, nesse novo contexto glorificava um rei que havia adotado como brasão o Sol. Referindo-se ao absolutismo desse período, Hauser relembra que: “A partir de 1661, tudo passa a ser regulamentado pelo Estado, de fora para dentro: a lei, a administração, o comércio, a religião a literatura e a arte, nada escapa” (HAUSER, 2010, p. 462). Daí em diante o Barroco tornou-se uma cultura palaciana.

Aqueles defensores do classicismo oficial não concordavam com o lugar de relativa liberdade ocupado pelos artistas. Segundo eles, a arte como qualquer outra atividade cultural, deveria estar em consonância com o Estado e para que isso fosse possível acontecer, tornava-se necessário estabelecer algum tipo de regulamentação da estética classicista, o que foi viável através de um rigoroso controle sobre as Academias. Por essa época toda a intelectualidade francesa havia se concentrado na Corte de Versalhes e na cidade de Paris.

Mas apesar da intelectualidade francesa dessa época ser palaciana, as figuras representativas da literatura francesa, neste mesmo século, eram membros pertencentes à classe burguesa que tinham se tornado escritores profissionais: Racine, Molière e La Fontaine.

Nos primórdios do século XVIII os pintores tinham se tornado principalmente decoradores, que haviam criado fama pela habilidade no uso do estuco (mistura de cal, areia, pó de mármore e gesso, usada para execução de formas ornamentais) e de afresco (técnica de pintura para mural). Giovanni Batista Tiepolo (1696-1770) trabalhou dessa forma em vários países:

Itália, Alemanha e Espanha. Nesse mesmo século, em Veneza, a arte pictórica tomou outro rumo, desenvolvendo-se na pintura e na gravura de ambientes externos: surgiu o paisagismo.

Na Holanda e nos Flandres, área de domínio protestante, o estilo barroco tomou formas bem diferentes. A arte nessa região era acima de tudo uma atividade da classe média e da burguesia, não havia se atrelado à pompa palaciana e nem estava subjugada à religião que pregava a austeridade e a simplicidade. A produção pictórica barroca desse período foi bastante diversificada: paisagens, natureza morta, marinhas, retratos e interiores domésticos.

Eram também habituais nessa época, grupos de comitês locais ou autoridades governamentais serem representados em suntuosos banquetes ou festejos, sendo retratados em grandes telas, enquanto grupo. Frans Hals (1580-1666) tornou-se especialista nessa tarefa, conseguindo expressar a alegria contagiante de uma reunião desse tipo, sem perder a seriedade convincente do momento. Foi seu contemporâneo, outro grande pintor, Rubens.

Peter Paul Rubens (1577-1640), da cidade de Antuérpia, reconhecido pela expressão de exuberância e força das suas telas e pela grande habilidade que possuía como colorista. Ele era um pintor da área católica da Bélgica, recebeu encomendas dos jesuítas da Antuérpia, do Rei Luis XII da França, do Rei Felipe III da Espanha e do Rei Carlos I da Inglaterra que lhe conferiu o título de Cavaleiro. Entre seus alunos e assistentes estava Anthony van Dyck (1599-1641) que em 1632 tornou-se pintor da Corte do Rei Carlos I da Inglaterra.

Mas o maior de todos os pintores dessa região foi sem dúvida Rembrandt van Rijn (1606-1669) que nos deixou uma série de auto retratos que são na verdade autobiográficos. Ele tinha uma extrema habilidade em representar o olhar dos seus modelos, conseguindo capturar as expressões de solidão, sofrimento, alegria ou felicidade. Gombrich referindo-se a Rembrandt faz uma comparação com Shakespeare: *“Like Shakespeare, he seems to have been able to get into the skin of all types of men, and to know how they would behave in any given situation”*<sup>11</sup>. (GOMBRICH, 1995. p. 275, tradução nossa). Rembrandt não foi somente um grande pintor, mas também um artista gráfico, que trabalhou em água forte.<sup>12</sup>

Uma geração depois de Rembrandt, nasceu em Delft, Jan Vermeer (1632-1675). A grande maioria das suas pinturas eram representativas da vida cotidiana, passadas dentro de casa. Quase como um fotógrafo, Vermeer capturava de forma surpreendente a luz, minimizando os

<sup>11</sup> Como Shakespeare, ele parece ter tido a capacidade de penetrar na pele de todos os tipos de homens, e conhecer como eles se comportariam em determinada situação.

<sup>12</sup> “Água forte- técnica de calcografia obtida quimicamente, pela ação de um ácido, a água forte, sobre uma placa de cobre ou zinco revestida de um verniz de proteção. O desenho se grava com um estilete metálico, que levanta o verniz sem atingir a chapa, permitindo na zona riscada, o ataque do ácido sobre o metal descoberto, deixando linhas profundas, nos quais se introduz a tinta” (MARCONDES, 1998, p.140).

contrastes e suavizando os contornos. Vários de seus pequenos quadros ficaram famosos: *A mulher entornando leite* ou *A mulher com o brinco de pérola*, são alguns deles.

Num outro extremo, na península ibérica, surgiu nesse período um pintor que estudou em Roma com os grandes mestres e voltou para Madri onde permaneceu como pintor oficial da Corte de Felipe IV, seu nome: Diego Velásquez (1465-1524). Dentre as suas obras de destaque: *O Papa Inocente X* e *As Meninas* onde Velásquez se representou na figura do pintor sendo que no espelho na parede deixou escapar quem realmente pousava para ele: o casal real.

Para a arquitetura o século XVII foi magnífico, as cidades foram urbanizadas como se fossem cenários, com praças, fontes, riachos e cascatas. Mais uma vez Roma assumiu a liderança num projeto de urbanização sob o papado de Sisto V, logo sendo seguida por outras cidades: Praga, Madri, Viena, Munique e várias outras. Por essa época, na Inglaterra surgiram dois arquitetos extremamente bem dotados: Inigo Jones (1573-1652) e Christopher Wren (1632-1723), sendo este último, o maior deles, assumiu a tarefa de reconstrução das igrejas de Londres depois do devastador incêndio que praticamente arrasou a capital. Um dos seus mais admirados projetos foi o da Catedral de S. Paulo, em Londres. A arquitetura de Wren foi influenciada pelos efeitos barrocos, embora ele nunca tenha ido a Roma.

Uma vez cessados os conflitos e distúrbios religiosos que marcaram parte do século XVII, a criação literária foi impulsionada em vários países, vindo a dar origem à literatura moderna. Assim surgiram na França os escritores: Molière, Racine e La Fontaine; na Inglaterra: Milton, Dryden e Samuel Johnson; e na Península Ibérica: Quevedo, Antonio Gregório de Matos e padre Antonio Vieira; nos Países Baixos: Spieghel e Vondel e na Itália: Giambattista Marino. Os escritores desse período se expressavam com um virtuosismo exagerado e para tal usavam os recursos literários da metáfora, da elipse, da hipérbole, da antítese e do paradoxo.

O Teatro Barroco procurou trazer para o Mundo Moderno os temas de origem clássica, mas enquanto no Teatro Clássico o herói era predestinado a seguir um caminho trágico para o qual ele não havia feito escolha, no Barroco o teatro se voltava para o conflito entre o desejo de um mundo harmonioso, santificado e a percepção de que não havia controle para determinar o caminho na realização de tal desejo. Por essa razão o teatro desse período usou em larga escala o recurso da alegoria, como forma de escapar da crueza da realidade, deixando que a ambiguidade do sentido pudesse ser usada como defesa.

Duas outras formas teatrais surgiram no século XVI: a Commedia dell'art e o Teatro Sacro. A primeira foi fruto da crise econômica social que se instalou na Itália, por conta da

invasão francesa e espanhola nessa região, além do saque de Roma em 1527, que trouxeram como consequência imediata o aparecimento dos novos pobres, o desemprego e a degradação dos grupos sociais. Ela surgiu com a formação das primeiras trupes, nascidas da necessidade de sobrevivência das pessoas de origens e formações diferentes. Resultou de uma mistura de elementos provenientes da farsa, dos festejos carnavalescos, das mímicas romanas e dos cômicos da Idade Média.

A segunda foi desenvolvida pelos jesuítas, com propósitos doutrinários, como elemento de propaganda da Contra Reforma, e mantinham características próprias do drama clássico, tanto na forma quanto na linguagem usada. Esse tipo de drama foi bastante usado nos colégios mantidos pelos jesuítas na missões no Oriente e nas Américas.

Na música o Barroco se estendeu de 1600 até 1750. Inicialmente o estilo barroco se dividiu em duas vertentes: a *prima prattica* que manteve a polofonia vocal do Renascimento, dando ênfase ao entrelaçamento melódico das linhas vocais e a *seconda prattica* que dava destaque a voz solo, a clareza do texto entre a melodia baixa (o baixo contínuo) e uma harmonia expressiva. A Monodia foi o gênero predominante do início do período barroco, que levou diretamente à ópera, à oratória, ao solo e à música de câmara. Nessa mesma época surgiram na França, escolas para o ensino do órgão e da harpa.

A ópera na França assimilou a tradição da tragédia e do balé, formando a chamada tragédia lírica, na qual tiveram posição de destaque os compositores: Jean Baptiste Lully e Jean Philippe Rameau. Na Áustria, Viena assumiu o lugar de destaque, como centro operístico, tendo assimilado a influência italiana do gênero. Aí se destacaram: Johan Hasse, Reinhard Keiser e Georg Philipp Telemann. Na Inglaterra o maior compositor desse gênero, que adicionou um estilo nacional nas suas composições, foi Henry Purcell. Paralelamente ao desenvolvimento da ópera, surgiu a oratória, que seria um tipo de ópera sacra, na qual se distinguiram os compositores: Cavalleri, Scarlatti e Handel.

É ainda dessa época a cantata, um gênero musical vocal e dramático, ao qual foram acrescentados temas religiosos, originando a cantata sacra, forma muito usada no culto luterano. O maior compositor desse estilo foi Johann Sebastian Bach.

O Barroco, que surgiu na Itália, se estendeu por toda a Europa e chegou a atingir as Américas e o Oriente, após um século e meio, cedeu ao estilo Rococo.

Após analisar o contexto que teria influenciado a produção dramatizada de Shakespeare e de Camões, examinaremos no capítulo seguinte, um elemento imprescindível na criação da comédia: o Humor.



### 3. O HUMOR E SEUS DERIVADOS: O CHISTE E O CÔMICO

Repetir é um dom de estilo.  
*Marc Chagall*

Sendo a comédia o foco desta dissertação, torna-se fundamental fazer algumas considerações sobre o humor, o chiste e o cômico.

A palavra humor vem do latim, significa umidade, fluído. Na fisiologia antiga e ainda em vigor até a Idade Média, quando ficou conhecida como a teoria de Galeno, o humor era um dos quatro fluídos do corpo humano, que na época pensava-se poder determinar o temperamento e as características de uma pessoa.

Os quatro humores cardeais seriam: o sangue; o catarro, (produzido na garganta); a bile amarela (produzida no fígado) e a bile negra (produzida no baço), sendo que a pessoa ideal teria uma mistura proporcional desses quatro fluidos. A predominância de um deles produziria uma pessoa sanguínea; fleumática, colérica ou melancólica.

No século XVI o humor passou a significar uma condição de desequilíbrio mental, um capricho não razoável, uma tolice fixa aproximando-se, portanto, de um estado patológico.

Ben Jonson, dramaturgo inglês, contemporâneo de Shakespeare, identificava dois tipos de humor: *one was true humor, in wich one peculiar quality actually possessed a man, body and soul; the other was an adopted humour, or mannerism, in which a man went out of his way to appear singular by affecting certain fashions of clothing, speech and social habits.*<sup>13</sup>(The New Encyclopaedia Britannica, Micropaedia 1973, p.205, tradução nossa).

Freud, no seu texto de 1927 *O Humor*, aponta para a atitude humorística como podendo ser direcionada para o próprio eu daquele que a produz ou para outras pessoas, tendo como objetivo a produção de uma cota de prazer, não somente para aqueles que de forma passiva participam da atitude humorística como testemunhas, mas também para aquele que a produz.

No humor duas posições ficam bem definidas: a do humorista e a do ouvinte. O ouvinte é um seguidor fiel do humorista, ele o acompanha e o escuta atentamente, deixando-se levar na descrição de uma situação em que o desenlace esperado é a produção de um afeto, seja ele uma simples queixa ou um sofrimento profundo ou até mesmo uma zanga tola.

---

<sup>13</sup> “...um deles, o humor verdadeiro, no qual uma qualidade peculiar possui a pessoa em corpo e espírito, e o adotado ou afetado, no qual a pessoa parece singular, seja pela escolha das roupas ou da fala ou ainda dos hábitos sociais”.

O ouvinte segue o desenrolar da situação, adotando a direção que é dada pelo humorista e participando dos mesmos impulsos emocionais suscitados pela situação. Entretanto, num dado e exato momento no qual se produziria o afeto, há uma brusca mudança na trajetória, que não segue o caminho aguardado e no prosseguimento do seu curso, em vez do afeto esperado é produzida uma piada, razão pela qual o *timing* é tão importante para o humorista obter êxito na sua empreitada.

Dessa forma há uma economia na despesa de afeto, deixando um resto que não foi utilizado como anteriormente previsto, portanto, se estabelece um crédito, o qual é transformado em prazer humorístico para o ouvinte. Aqui fica claro o processo que se efetua no ouvinte, ele passa a ser uma ressonância do que se opera no humorista; sendo que o ouvinte não somente ocupa o lugar de quem propicia o reflexo desse processo, mas também o de testemunha da produção de prazer.

Essa produção de prazer que advém da atitude humorística criada pelo humorista, aponta para uma rebeldia do ego. Essa rebeldia do ego é uma expressão de triunfo do narcisismo, que se afirma ao rejeitar as provocações e reivindicações do mundo exterior, que trariam como consequência o sofrimento. O ego se ancora no princípio do prazer, reiterando assim o êxito do narcisismo, ao demonstrar que os traumas do mundo externo passariam a ser possibilidades de obtenção de prazer.

Freud, no texto *O Humor* aponta para a importância dessa posição tomada pelo ego na produção do humor:

O ego se recusa a ser afligido pelas provocações da realidade, a permitir que seja compelido a sofrer. Insiste em que não pode ser afetado pelos traumas do mundo exterior; demonstra, na verdade, que esses traumas para ele não passam de ocasiões para obter prazer. Esse último aspecto constitui um elemento inteiramente essencial do humor. (FREUD, 1977, p.189).

Tirar o foco do sofrimento é uma saída saudável de defesa, construída pela mente humana diferentemente de outras, que variam desde as neuroses até a loucura, passando pela intoxicação, auto-absorção e êxtase. Mas tirar o foco do sofrimento seria também uma rebeldia do humor, expressada não apenas pelo êxito do ego, mas também pelo princípio do prazer.

A atitude humorística, que serve a causa da rejeição do sofrimento permite ao ego se defender da realidade do mundo procurando guarida no princípio do prazer, tem por objetivo duas realizações aparentemente incompatíveis: a rejeição das reivindicações da realidade, dando ênfase à invencibilidade do ego pelo mundo real e a efetivação do princípio do prazer, que é sustentada de forma vitoriosa.

Essa conexão do humor com os desvios que faz para evitar o sofrimento dá ao humor uma característica bem diferenciada do chiste, que embora como o humor também produza prazer, neste caso a produção de prazer é colocada a serviço da agressão e, portanto, porta em si um sofrimento dirigido ao outro. Freud destaca que nesse ponto o humor adquire uma dignidade:

Graças a essa vinculação, o humor possui uma dignidade que falta completamente, por exemplo, aos chistes, pois estes servem simplesmente para obter uma produção de prazer ou colocar essa produção, que foi obtida, a serviço da agressão. Em que, então, consiste a atitude humorística, atitude por meio da qual uma pessoa se recusa a sofrer, dá ênfase à invencibilidade do ego pelo mundo real, sustenta vitoriosamente o princípio do prazer – e tudo isso em contraste com outros métodos que têm os mesmos intuitos, sem ultrapassar os limites da saúde mental? (FREUD, 1977.p.191)

A atitude tomada pelo humorista em relação ao ouvinte, quando ri dos infortúnios que a vida lhe apresenta, recusando-se a ceder ao sofrimento, fazendo graça com isto e assim protegendo o ego, se assemelha a atitude do pai em relação ao filho. O que significa que o humorista obtém uma posição de superioridade em relação ao ouvinte, implicando dizer existir aí uma agressão, porém velada, no que se refere ao reducionismo do ouvinte à posição de criança, além da obtenção de prazer por esta posição de superioridade que ocupa.

Finalmente a análise da atitude humorística dirigida pelo humorista para si mesmo, é considerada por Freud como a mais primária e a mais importante. Ela pode ser mais bem compreendida, se tomada como o humorista tendo retirado a ênfase psíquica do seu ego, transportando-a para o superego que assim inflado, perceberia o ego diminuído, facilitando dessa forma a ação do superego em inibir as possíveis reações do ego.

Essa capacidade abrangente de produzir atitudes humorísticas é bastante valorizada por Freud, que, entretanto, aponta não ser universal: “Trata-se de um dom raro e precioso, e muitos sequer dispõem da capacidade de fruir o prazer humorístico que lhe é apresentado”. (FREUD, 1927. p. 194).

Considerando-se o humor como a capacidade de perceber, apreciar ou expressar o que é cômico ou divertido, sendo um tipo de estimulação possível de arrancar o reflexo do riso, pretende-se fazer algumas articulações com um dos textos mais conhecidos e citados nas pesquisas contemporâneas sobre o riso; a série de artigos de Henri Bergson, publicadas na Revista de Paris, em 1899 e que mais tarde, em 1900, foram reunidos em um livro com o título: *O riso – ensaio sobre a significação do cômico* o qual se propõe ao estudo das relações entre o riso e o pensamento ao longo da história.

Alberti, (1999 p.11), referindo-se aos diversos textos sobre o riso e o pensamento, durante o século XX, destaca que embora diferentes entre si, eles têm em comum um fio condutor, de que o riso divide o mesmo campo do jogo, da arte e do inconsciente, por ser ele

ao mesmo tempo indizível e impensável, mas necessário para o pensamento sério poder se libertar de seus limites.

Partindo-se do pressuposto de que o riso é exclusivamente humano, chega-se a algumas reflexões sobre ele: o riso é acompanhado pela insensibilidade; ou seja, uma situação dramática, não nos levará ao riso, portanto, o riso e a solidariedade são excludentes; o riso precisa de eco, ele tem um significado social de revelar que o não normativo, o desvio e o indizível também fazem parte da existência humana.

Bergson enfatiza que: “A comicidade [...] exprime, pois, uma imperfeição individual ou coletiva que pede a correção imediata. O riso é essa própria correção. O riso é certo gesto social que sublinha e reprime certa distração especial dos homens e dos acontecimentos”. (BERGSON, 2007, p.65). Dito de outra forma, o cômico é um desvio negativo e o riso uma medida repressiva e restabeecedora da ordem da vida e da sociedade.

Bergson define o cômico como o mecânico aplicado sobre o vivo e argumenta que a sociedade e a vida exigem que o homem esteja em constante adaptação, submetido às forças complementares de tensão e de elasticidade. Quando uma dessas forças falta ao corpo, surgem as doenças, quando falta ao caráter surge uma inadaptação à vida social. É a ausência dessa adaptação e dessa mudança constante que produzem o mecânico. O mecânico, portanto, seria uma patologia, uma anomalia consequente de uma mudança de rumo do que é dado pela natureza.

Dessa forma o riso teria não somente um efeito corretivo, trazendo o homem (corpo e caráter) de volta a esse lugar de submissão às forças complementares de tensão e de elasticidade, mas teria também uma função social. Então para Bergson, a essência do cômico e do riso não está no entendimento, mas na sociedade:

Toda rigidez do caráter, do espírito e mesmo do corpo é, pois suspeita para a sociedade, por ser signo de uma atividade que adormece e também de uma atividade que se isola, que tende a se afastar do centro comum em torno do qual a sociedade gravita, de um a excentricidade enfim. [...] Essa rigidez é comicidade, e o riso é seu castigo. (BERGSON, 2007.p.14).

Aqui a personagem cômica de Malvolo, criação de Shakespeare, na comédia *Noite de reis*, serve para ilustrar a citação feita acima. Malvolo é o rígido e arrogante administrador dos bens e da ordem doméstica da Condessa Olivia, com quem mantém uma fantasia erótica de se casar. Maria, dama de companhia de Olívia e subalterna a Malvolo, percebe essa aspiração e com a precisão de um cão de caça planeja a destruição da sua presa: escreve uma carta forjada, dirigida a Malvolo, em nome de Olivia, dizendo-se apaixonada por ele. Pede-lhe que vista meias amarelas com jarreteiras, (o que Olivia abomina) para sinalizar que ela é

correspondida. Malvolo acredita na veracidade da carta e veste-se em conformidade com o pedido. Ele surge sozinho no palco, vestindo uma combinação bizarra: uma sóbria túnica preta e meias amarelas berrantes, com jarreteiras o que provoca o riso entre os presentes antes mesmo de falar qualquer coisa. (SHAKESPEARE, *Twelfth Night*. 2005 Ato III cena 4, p.55-56).

Bergson faz uma análise das diferentes formas de cômico, tendo como base a explicação do mecânico aplicado sobre o vivo, assim teríamos: o cômico acidental e o cômico das formas. O cômico acidental é produzido por uma falta exterior. Bergson dá como exemplo um homem caminhando de forma automática e não fazendo um desvio diante de uma pedra no meio do caminho. O cômico das formas ele ilustra com a caricatura. A habilidade do caricaturista está em explorar a ausência de equilíbrio de um rosto, por mais harmonioso que nos pareça. Afirma Bergson sobre a caricatura:

Realiza as desproporções e deformações que deveriam existir na natureza em estado de veleidade, mas que não puderam concretizar-se, porque reprimidas por uma força melhor. Sua arte tem algo de diabólico, reergue o demônio que o anjo subjugara. Sem dúvida é uma arte que exagera, mas define-se muito mal quem lhe atribui o exagero por objetivo, pois há caricaturas mais parecidas com o modelo do que o são os retratos, caricaturas nas quais o exagero mal é perceptível; e ao contrário, pode-se exagerar ao extremo sem obter um verdadeiro efeito de caricatura. (BERGSON, 2007. p.19).

Em seguida ele dá destaque ao cômico de gestos, os quais quando repetidos mecanicamente estariam distanciados dos estados da alma e indicariam um deixar de sermos nós mesmos, o que remeteria a afirmação de Pascal no Pensamento número 133: “dois rostos semelhantes, que não provocariam riso separadamente, fazem rir quando juntos, devido à sua semelhança”. (PASCAL, 1987 p.196).

A essa afirmação de Pascal, Propp (2009 p.36) indaga se isso sempre acontece? Quais seriam as condições nas quais a similaridade seria cômica? Propp conclui que a comicidade da similaridade é determinada por razões especiais nem sempre evidentes. Para tentar explicar essas questões, ele busca respostas a partir da emergência de uma falha a qual estaria apoiada na assunção de que todos nós, inconscientemente, esperamos encontrar no outro algo de sua singularidade. Quando isso aparentemente não acontece, o que surge é uma falha. Mas somente essa falha não nos faz rir, se não estiver acompanhada por uma repentina e inesperada revelação. E aí estaria talvez a razão pela qual, pais de gêmeos não riem da sua prole, por serem capazes de distinguir em cada um deles uma criança única e singular, apesar de todas as suas similaridades.

Esse recurso da similaridade entre personagens foi bastante usado nas comédias de autores como Gogol, Shakespeare e Camões, entre outros, seja pela duplicação representada por gêmeos idênticos ou por sócias, o que para Bergson representaria o processo usual da comédia clássica; isto é, a repetição.

Com referência à repetição por similaridade, Propp articula a semelhança entre gêmeos ou entre personagens duplas na literatura, com suas correspondentes dissimilaridades em relação a todas as outras pessoas, pelo fato delas se distinguirem das demais, apontando que qualquer característica diferente ou qualquer excentricidade nelas, causando destaque do seu ambiente, pode fazer delas pessoas engraçadas ou estranhas.

Para tentar explicar o porquê disso recorreríamos à estética, na Poética de Aristóteles, quando o feio é apresentado como sendo cômico, entretanto, não é deixado claro qual a razão pela qual o feio seria realmente cômico. Sabemos por comparação que o feio é oposto ao belo e que o belo nunca incita o riso e, portanto, não é cômico. Sabemos também que as falhas levam ao riso, mas desde que não nos sintamos ofendidos por elas e muito menos que elas nos causem pena ou compaixão.

Ainda com referência ao cômico de gestos, Bergson aponta para a rivalidade entre gestos e palavra: “[...] vejamos, por exemplo, num orador, o gesto a rivalizar com a palavra. Com ciúme da palavra, o gesto corre atrás do pensamento e exige servir também de intérprete”. (BERGSON, 2007. p.23).

Quando aborda o cômico de ação ou de situação, Bergson foca seu campo de observação no teatro, fazendo uma afirmação de que “a comédia é para o adulto o que o jogo é para a criança” e para ilustrar tal afirmação toma emprestados três passatempos infantis articulando-os com recursos usados na comédia, a saber: a repetição, a inversão e a interferência. Assim *Jack in the Box*, a caixa de onde pula o palhaço quando a tampa é aberta por um mecanismo de molas estaria a serviço da repetição; o Polichinelo, marionete que mantém a ilusão da liberdade de escolha, quando na realidade é persuadido por outro na sua tomada de decisão, representaria a inversão e finalmente a Bola de Neve, que rola e rolando aumenta o seu tamanho. O efeito do movimento se propaga por autoacumulação, sendo que a causa inicial passa a ser sem importância, entretanto, o efeito da ação desencadeia duas séries de acontecimentos independentes, mas que se encontrariam em certo momento, no qual os atos e palavras pertencentes a um deles poderiam também se adequar à outra série, permitindo o surgimento do mal entendido, do equívoco e do quiproquó, estaria no campo da interferência das séries.

Referindo-se ao cômico da palavra, Bergson destaca esta abordagem como talvez sendo artificial, já que os efeitos cômicos são produzidos por meio da linguagem, mas mesmo assim ele marca a necessidade de distinguir a comicidade expressada pela linguagem, da comicidade que a linguagem cria. Apontando no primeiro caso existir a possibilidade da tradução para outro idioma, embora sempre com alguma perda referente à diferença de sociedade, costumes, associações de ideais, mas para o segundo caso, a tradução torna-se impossível,

porque a linguagem cria uma comicidade apoiada na estrutura da frase ou na escolha da palavra e, portanto, é a própria linguagem que se torna cômica, mesmo quando se tem a consciência da presença de um autor, por trás dela.

Finalmente Bergson reflete sobre o cômico dos caracteres, que ele considera a forma mais elevada de manifestação do cômico, presente na *haute comedie*; refletindo o aspecto cômico do personagem de comédia, um personagem portando uma tal rigidez de caráter que o torna insociável, sendo a correção deste desvio feita pelo riso. Mas nem sempre a personagem de comédia alcança o cômico, para que tal aconteça, nos lembra Bergson, ele precisa ocupar aquele lugar de certa insensibilidade ao sofrimento do outro:

Quando a pessoa do próximo deixa de nos comover, só aí pode começar a comédia. E começa com o que se poderia chamar de enrijecimento para a vida social. É cômica a personagem que segue automaticamente seu caminho sem se preocupar em entrar em contato com os outros. O riso estará lá para corrigir sua distração e para tirá-la de seu sonho. (BERGSON, 2007.p.100).

Nesse ponto Alberti (1999, p.190) reconhece em Bergson duas questões que remetem à Poética de Aristóteles: o caráter excludente do efeito cômico e da piedade do espectador e o lugar da comédia entre as artes. Na primeira, Bergson destaca o personagem cômico como não podendo comover o espectador, porque se assim o fizesse não haveria produção de riso. Ele afirma:

Numa sociedade de puras inteligências provavelmente não mais se choraria, mas talvez ainda se risse; ao passo que almas invariavelmente sensíveis, harmonizadas em uníssono com a vida, nas quais qualquer acontecimento se prolongasse em ressonância sentimental, não conheceriam nem compreenderiam o riso. (BERGSON, 2007 p.3).

Na segunda, ao estabelecer o lugar da comédia entre as artes, ele diferencia o lugar da comédia em relação à tragédia dizendo ser a comédia a única de todas as artes que visa ao geral e novamente este ponto fica destacado quando se recorre ao texto:

Um drama, mesmo quando retrata paixões ou vício que têm nome, incorpora tão bem na personagem que esses nomes são esquecidos, que suas características gerais se apagam, e que já não pensamos neles, mas sim na pessoa que os absorve; por isso é que o título de um drama quase não pode deixar de ser um nome próprio. Ao contrário, muitas comédias têm como nome um substantivo comum: O avarento; O jogador, etc. (BERGSON, 2007 p. 11).

Ainda com referência à diferença entre tragédia e comédia Bergson aponta para o fato de que a comédia, em vez de concentrar nossa atenção para os atos, ela visa o gesto. Dessa forma o gesto difere profundamente da ação, uma vez que a ação é desejada, mas o gesto é automático. Na ação, a pessoa se dá inteira, enquanto no gesto é somente uma parte isolada da pessoa que se exprime.

Quase ao final do seu ensaio Bergson faz duas articulações interessantes. A primeira quando se refere ao absurdo cômico, o qual ele compara com a natureza do sonho. Em ambos (cômico e sonho) há um relaxamento das regras do raciocínio que facilitam a aceitação das

lógicas falsas. Poderíamos então entender como um momento de enfraquecimento do policiamento imposto pela manutenção da rigidez do caráter, do espírito e do corpo, elemento indispensável no momento inicial da produção da comicidade. A segunda, diz respeito ao riso como um fator de correção, desvelando uma função que talvez não seja tão explícita, a de ter o objetivo de humilhar, uma vez que cria uma situação constrangedora, algumas vezes até ridícula para aquele que está na posição de alvo. Poderíamos talvez pensar se não estaria aí localizado o prazer que nos causa o riso? Referindo-se a essa função do riso, Bergson explica:

O riso é acima de tudo, uma correção. Feito para humilhar, deve dar a impressão penosa à pessoa que lhe serve de alvo. A sociedade vingá-se por meio dele das liberdades tomadas com ela. Ele não atingiria seu objetivo se não trouxesse a marca da simpatia e da bondade. (BERGSON, 2007. p.146).

Essa função humilhante do riso já havia sido abordada por Bergson em outro momento, quando ele nos lembra o que ocorre com o calouro após o ingresso na Universidade. Ele então se refere a certa vocação presente e criada em toda grande sociedade, que tenta inventar algum recurso para corrigir e abrandar a rigidez dos hábitos dos seus membros, os quais não se modelam de acordo com o ambiente e que assim se expõem a essa ameaça de correção e humilhação. Bergson assim se expressa sobre essa ameaça:

“[...] ela faz pairar sobre cada um, senão a ameaça de correção, pelos menos a perspectiva de humilhação que, mesmo sendo leve, não deixa de ser temida. Essa deve ser a função do riso. Sempre um pouco humilhante para quem é seu objeto, o riso é de fato uma espécie de trote social. (BERGSON, 2007.p. 101).

Após passar em revista várias espécies de comicidade, Bergson afirma: “não há uma única que não possa afinar-se e transformar-se em chiste”. (BERGSON, 2007.p.80). Freud em seu texto de 1905, “*Os Chistes e sua relação com o Inconsciente*”, faz menção ao novelista Richter, aos filósofos Vischer, Fischer e Lipps e também ao trabalho de Bergson, embora mantendo com este certo distanciamento.

Freud era apaixonado pelas anedotas que circulavam nos meios intelectuais de Viena. Colecionava trocadilhos, aforismos, anedotas e ditos espirituosos, além de ser dotado de um senso de humor mordaz. Ao longo da vida demonstrou em diferentes ocasiões a sua capacidade de fazer graça quando tratava de assuntos sérios e dolorosos. O exemplo mais marcante refere-se a sua retirada forçada de Viena, quando foi obrigado assinar um documento, no qual declarava ter sido muito bem tratado pelos nazistas. Ele acrescentou: “Posso recomendar altamente a Gestapo a todos”. (GAY, 1988, p. 567).

Sabe-se, por ser mencionado no prefácio do editor do livro *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, da existência de uma carta de Fliess dirigida a Freud, na qual Fliess faz uma crítica ao texto “*A interpretação dos sonhos*” como estando cheia de chistes. Essa crítica



teria agido como elemento catalisador, desencadeando em Freud um interesse especial sobre o assunto, dando origem ao livro sobre o chiste, embora seja interessante notar que esse texto não obteve maiores atenções do seu autor uma vez publicado, recebendo apenas umas poucas alterações na segunda edição.

O livro é dividido em três partes: na primeira, são abordados as diferentes técnicas do chiste e seus propósitos; na segunda são trabalhados a psicogênese, o prazer e a inserção social do chiste; na terceira, desenvolve a relação dos chistes com os sonhos e com o inconsciente e os apresenta como um subproduto do cômico.

O texto já traz em si algumas dificuldades no que concerne à sua tradução, uma vez que alguns dos chistes citados por Freud são intraduzíveis, só fazendo sentido no idioma germânico.

Da mesma forma que Freud partindo da observação particular de seus pacientes, chegou à formulação de um conceito universal sobre a existência do inconsciente, assim também Freud partindo da observação particular e das reflexões feitas em cima do anedotário de uma cultura específica, a judaica, desenvolveu a análise do chiste e detectou estar sempre subjacente a este, o prazer, ou seja, em ambos os casos Freud saiu de uma observação particular para chegar a uma conclusão universal. Mais tarde ele relacionou o chiste com o sonho e com o inconsciente.

O livro de Freud, publicado em 1905, com título: *Os chistes e sua relação com o inconsciente* aborda os chistes e seus mecanismos de formação, que são semelhantes aos do sonho (condensação e deslocamento). Nele, Freud pergunta o que faz com que a piada nos conduza ao riso? Seria o pensamento (conteúdo) contido nela e transmitido por ela? Ou a técnica (forma) empregada na sua constituição? Ele conclui que ambos nos fazem rir, embora tenha percebido o chiste mais ligado à forma do que ao pensamento, além de também gerar prazer.

É a partir da satisfação causada pela produção do chiste que Freud percebe a existência de uma intenção subjacente e provocadora na formação do chiste, a qual produz o riso como maior ou menor intensidade, na medida em que ele cumpre uma finalidade, um propósito.

Essa intencionalidade é subjetiva e inconsciente. Ela permite, falar de algo normalmente não falado porque seria censurado, mas que escapa pela sua brevidade e pelo *nonsense* passando a dizer alguma coisa quando outra é dita também, e assim trazendo à tona o que permanecia velado. Daí o chiste poder ser definido como a habilidade em encontrar semelhanças entre coisas dessemelhantes; ou seja, semelhanças ocultas.

Marco Antonio Coutinho Jorge fazendo referência a um texto de Melman em *Le livre compagnon de RSI*, tendo sido este um dos alunos e colaboradores mais próximos de Lacan, sublinha as quatro tendências dos chistes destacadas por Freud: “a obscenidade, a agressividade, o cinismo e o ceticismo, precisamente aquelas que estão proibidas e recalçadas em nossas relações sociais, e por isso tendem a retornar na produção dos chistes”. (COUTINHO JORGE, 2000. p.116). Na verdade elas são situações embaraçosas, que só produzem um efeito cômico pelo fato de ser possível com mais facilidade gozar a cena, do que seria por qualquer outro caminho, para se obter resultado idêntico.

Freud evidencia dois tipos de chistes: o inocente e o tendencioso. No inocente, que é inócuo, o prazer proporcionado advém das técnicas utilizadas para a sua formação: representação pelo oposto; jogos de palavras; condensação; substituição; etc.; ou seja, a satisfação advém do próprio manejo do material. No tendencioso, além dessas técnicas há um caminho a ser seguido para o cumprimento de uma finalidade, que proporcionará o prazer; isto é, a satisfação resulta de um propósito obsceno ou hostil. O chiste tendencioso tem um melhor desfecho quando a crítica volta-se para o indivíduo, ou para alguém com quem tenha algum tipo de associação. É a partir da observação desses dois tipos de chistes que Freud percebe neles um denominador comum a ambos e que ele articula com os sonhos – a satisfação de desejos inconscientes.

Um bom exemplo de chiste inocente surgiu em quadrinhos de Bob Thaves (Frank & Ernest), publicado no jornal Estado de São Paulo, em 10 de janeiro de 2011. Um personagem tendo sido perguntado sobre o que queria dizer Idade da Pedra responde com pouca convicção: “deve ter sido quando os homens das cavernas começaram a aprender boas maneiras”.

Há um exemplo claro de chiste tendencioso relatado por Freud, ao fazer um levantamento sobre os diferentes tipos de chistes: “Um rei passeava pelos seus domínios quando percebeu a presença de um aldeão extremamente parecido consigo mesmo. Tendo ficado muito impressionado com a semelhança desfechou uma pergunta ofensiva: A sua mãe transitava pela Corte? tendo obtido resposta imediata: Não, mas meu pai sim”.

Freud faz um estudo minucioso e metódico sobre a técnica dos chistes e conclui que o caráter do chiste não reside na idéia, mas na técnica empregada e que os chistes são como os sintomas neuróticos; os atos falhos; os lapsos e os sonhos; isto é são utilizados para realizar desejos que deveriam ser negados. Aqui é interessante notar que o ato falho e o lapso são da ordem do sintoma e o chiste, tal como o sonho, é uma formação discursiva do inconsciente. Mas, ao contrário deles, o chiste é a única forma de expressão do sujeito do inconsciente.

Quando Freud discute o chiste como processo social, ele lamenta que nem todas as pessoas são capazes de produzir chistes, uma vez que considera ser um excelente método de obtenção dos prazeres psíquicos, já que o momento do chiste é o momento de triunfo do sujeito do inconsciente em relação ao recalçado. Nesse momento o recalçado fica em suspensão e sua suspensão pode ser compartilhada socialmente. Ele assim se refere á capacidade de alguns de produzir chiste:

[...] a elaboração do chiste não está ao dispor de todos e apenas alguns dispõem dela consideravelmente; estes últimos são distinguidos como tendo 'espírito'. O 'espírito' aparece nessa conexão como uma capacidade especial – mais que como uma das velhas 'faculdades' mentais; parece emergir inteiramente independente das outras, tais como a inteligência, imaginação, memória, etc. Devemos, portanto, presumir, nessas pessoas 'espirituosas', a presença de disposições especiais herdadas ou de determinantes psíquico que permitem ou favorecem a elaboração do chiste. (FREUD, 1977. vol. VIII, p.163).

Freud divide a técnica dos chistes em três grupos. O primeiro é resultado de uma substituição por condensação, a qual pode ser feita por palavra composta ou por palavra com modificação. Aqui o efeito é obtido pelo jogo com a sonoridade da palavra e não com a significação. O segundo é formado pelo múltiplo uso do mesmo material: como um todo e suas partes; ou seja, quando o mesmo nome é usado duas vezes: a primeira como um nome inteiro e a segunda dividida em sílabas; em ordem diferente, quando o mesmo material verbal é tomado, mas nele se faz alguma alteração no seu arranjo; com leve modificação, nesse caso a similaridade entre duas palavras é tal que basta a alteração de uma só letra, cuja modificação não seria notada numa conversa informal e com sentido pleno e sentido vazio, situação em que algumas palavras quando são usadas em certas conexões perdem o sentido original, mas recuperam o sentido em outras conexões. Para Freud o sentido pleno seria o significante, enquanto o sentido vazio seria o signo. O terceiro é constituído pelo duplo sentido: significação literal e metafórica (duplo sentido como propriamente dito: *double entendre*); duplo sentido com alusão é formado, na sua maioria pelos chistes conceituais, ou seja, aqueles que incluem representação pelo oposto; por pensamentos absurdos ou por erros.

Aqui vale a pena ressaltar a importância dada por Freud à homofonia na gênese do chiste, como elemento facilitador na emergência do inconsciente.

Ao estudar algumas técnicas do chiste como a síntese, o deslocamento e a condensação, Freud chega à conclusão de que essas técnicas são as mesmas utilizadas pelos sonhos. Os chistes, como os sonhos, são formações discursivas do inconsciente, embora haja diferença entre ambos: os chistes são produzidos pelo trabalho com a palavra, enquanto nos sonhos há a predominância de um trabalho com as imagens. Sobre essa questão Freud afirma:

Em 1900 publiquei um livro que, como indica seu título (*A interpretação de Sonhos*), tentei lançar luz sobre o que havia de enigmático nos sonhos, estabelecendo-os como derivativo de nosso funcionamento mental normal. [...] meti-me na investigação dos processos que fazem surgir o sonho a partir dos pensamentos oníricos latentes, tanto quanto das forças psíquicas envolvidas nessa transformação. Dei o nome de ‘elaboração onírica’ à totalidade desses processos transformadores e descrevi como integrante dessa elaboração onírica um processo de condensação que mostra a maior similaridade com aquele constatado na técnica dos chistes – que, da mesma forma, leva à abreviação, e cria formação de substituto da mesma natureza. (FREUD, 1977. p.183).

Outra articulação feita por Freud entre o sonho e o chiste diz respeito ao fato de que os sonhos visam predominantemente a evitar o desprazer e os chistes visam à consecução do prazer. Freud conclui: que essas duas finalidades convergem para todas as nossas atividades mentais.

Diferentemente do sonho, o chiste não se realiza sozinho, ele só é concluído quando comunicado a alguém. Para sua efetivação são necessários pelo menos três elementos: o autor, aquele que produz o chiste; o objeto a ser criticado pelo chiste e o ouvinte. Então, para que haja um chiste é preciso haver um “acordo psíquico” entre o emissor e o receptor do chiste. Portanto, é necessária a presença de outra pessoa como ouvinte a fim de que se cumpra o objetivo do chiste, que é produzir prazer diante do que retornou do recalcado.

Na comédia *Trabalhos de amor perdidos*, Shakespeare faz uma referência pertinente a essa importância da presença do ouvinte:

*A jest's prosperity lies in the ear  
Of him that hears, never in the tongue  
Of him that makes it...*<sup>14</sup>(SHAKESPEARE, Ato V, cena 2, p.104, tradução nossa)

Ainda em consequência do estudo das características dos chistes, Freud faz algumas observações: o fato de que o chiste ocorre involuntariamente porque é uma manifestação do inconsciente, não o temos preparado no bolso para ser usado quando necessário, não ficam armazenados na nossa memória à nossa disposição, surgem repentinamente, sendo preciso apenas revesti-los de palavras. Freud diz:

Com respeito à associação, os chistes apresentam também um comportamento especial. Frequentemente não estão disponíveis em nossa memória quando precisamos deles, mas de outras vezes aparecem, como que involuntariamente, em pontos no nosso curso de pensamento onde não vemos sua relevância. Estas são, novamente, apenas características indicativas de sua origem no inconsciente. (FREUD, 1977. p.192).

Em relação à articulação do chiste como o cômico, Freud afirma que essa articulação é uma tarefa difícil:

Seria presunçoso esperar que meus esforços fossem capazes de fazer qualquer contribuição decisiva a sua solução quando trabalhos de grande número de pensadores eminentes fracassaram em produzir uma explicação inteiramente satisfatória. (FREUD, 1977. p.215).

<sup>14</sup> A riqueza de um gracejo reside no ouvido  
De quem o escuta, nunca na língua  
De quem o faz...

Assim mesmo Freud estabelece algumas articulações interessantes das diferenças entre o chiste e o cômico. A primeira no social onde o chiste se comporta de forma diferente do cômico, já que não pode existir sem a presença de uma terceira pessoa para se completar, enquanto o cômico, precisa de apenas duas pessoas: uma que ri e outra de quem se ri. Podemos rir sozinho com algo cômico, mas não podemos com o chiste. Essa conclusão leva imediatamente a outra diferença: o chiste se faz, o cômico se constata.

Ainda no campo das diferenças é observável que o cômico, diferentemente do chiste, pode prescindir da palavra, por se desenvolver no campo da imagem. Mas no chiste e no cômico há algo de semelhante quando comparados ao humor: Freud aponta haver no humor algo elevado que faltam tanto ao chiste quanto ao cômico. Aqui vale a pena lembrar uma definição do próprio Freud, quando afirma na terceira parte do livro dos chistes, de que o chiste seria um subproduto do cômico:

Aproximamo-nos dos problemas do cômico de modo não usual. Parece-nos que os chistes, ordinariamente considerados uma subespécie do cômico, oferecem-nos bastantes peculiaridades para serem atacados diretamente; assim evitamos sua relação com a categoria, mais inclusiva, do cômico, enquanto isso foi possível, embora não tenhamos deixado de colher, *en passant*, algumas sugestões que podem lançar luz sobre o cômico. (FREUD, 1977. v.VIII, p.207).

Essa luz quando lançada, mostra que o cômico surge de uma descoberta sem intenção, derivada das relações sociais humanas, estando presente nas pessoas através dos gestos, das ações, das formas e dos traços de caráter, que inicialmente estariam provavelmente mais presentes nas características físicas, mas que passam a surgir mais tarde também nas características psíquicas e nas suas expressões.

Uma pessoa só nos parecerá cômica quando comparada conosco, pode-se identificar nela um grande dispêndio de suas funções físicas e bem pouco de suas funções psíquicas, sendo que o riso nessa situação expressa um sentimento de superioridade em relação ao outro.

Freud aponta que a condição mais favorável para a produção do prazer no cômico é quando a pessoa estiver em um estado de espírito relaxado, alegre, predisposto ao riso. Ele afirma ser esse efeito contagioso, podendo reforçar a geração do prazer cômico que poderá advir de qualquer outra situação prazerosa, tendo como fonte a imitação, a paródia o travesti e a caricatura. Ele ainda acrescenta que tanto a paródia, quanto o travestismo e a caricatura dirigem-se contra pessoas e objetos que ocupam lugar de autoridade e que, portanto, exigem respeito, por serem de alguma forma “sublimes”. Mas ele adverte que a liberação dos afetos aflitivos é o maior obstáculo para a produção do cômico.

Continuando na análise comparativa entre o humor, o chiste e o cômico, Freud percebe semelhança entre eles, no que se refere ao mecanismo da produção de prazer, já que nos

três casos o prazer é representado por métodos diferentes, mas com um o mesmo objetivo: restabelecer o prazer que ficou perdido na infância.

A esse mecanismo Freud assim faz referência:

Pois a euforia que nos esforçamos para atingir através desses meios, nada mais é que um estado de ânimo comum em uma época de nossa vida quando costumávamos operar nosso trabalho psíquico em geral com pequena despesa de energia – o estado de ânimo de nossa infância, quando ignorávamos o cômico, éramos incapazes de chistes e não necessitávamos do humor para sentir-nos felizes em nossas vidas. (FREUD, 1977. p. 265).

Sendo o objetivo da produção do chiste, do cômico e do humor restabelecer o prazer perdido na infância, poderíamos então pensar que a busca desse prazer teria que ter como base a capacidade de operar o trabalho psíquico sempre de forma econômica, com um mínimo de gasto de energia. É com esse olhar que se pretende fazer uma leitura do que há de denominador comum entre as comédias de Shakespeare e de Camões.

#### 4. A COMÉDIA COMO GÊNERO

Os escritores criativos são aliados muito valiosos,  
cujo testemunho deve ser levado em alta conta,  
pois costumam conhecer toda uma gama de  
coisas entre o céu e a terra com  
as quais a nossa filosofia não nos deixa sonhar

*Sigmund Freud.*

A comédia surgiu na Grécia Antiga, no século V a.C.. A palavra comédia origina-se do grego *komos* que significa um ritual musical dançante que se realizava na primavera, em homenagem ao deus Dionísio, para celebrar o ciclo da vida vegetal. Isso porque se acreditava na época, que ao contrário dos animais, os vegetais nasciam, floresciam, murchavam e renasciam na primavera, dando idéia de continuidade de vida.

Diferentemente da Tragédia, em que os espectadores se confrontam com a precariedade da vida e com a morte como uma meta inevitável à condição humana, a comédia tira o foco da morte, se distancia da esfera trágica da vida e se volta para o lado cômico da existência humana. O homem descobre que uma das formas de lidar com o intolerável é fazer graça com isto.

Enquanto nas tragédias o tema central é transcendência do herói, que é apresentada como inescapável para a existência humana, as comédias focalizam a presença de um casal romântico, que via de regra se casa no final da peça, deixando na audiência uma sensação de perpetuação da vida pelo amor e pela procriação.

Mas as comédias por sua natureza são de difícil tradução, porque dependem dos tópicos de interesse local, entretanto, as comédias escritas por Aristófanes, Shakespeare, Camões e Molière, para citar alguns, continuam produzindo risos nas audiências através dos tempos.

Segundo Aristóteles, (2005, p. 23), a improvisação foi uma das características mais marcantes da comédia, sendo que a narrativa era composta segundo as verossimilhanças; ou seja, o poeta não tinha que relatar fatos realmente acontecidos, mas sim aqueles que poderiam acontecer e somente depois eram dados quaisquer nomes às personagens, porque ao contrário da tragédia, a comédia não apoiava suas personagens em nomes de pessoas determinadas. Assim encontramos nas tragédias: *Édipo*, *Antígona*, *Romeo e Julieta*, etc., enquanto para as comédias: *O Anfitrião*, *As nuvens*, *O Hipocondríaco*, *O mercador de Veneza*, etc.

O líder do cômico que representava a voz do autor se dirigia diretamente à audiência,

sendo que essa figura tornou-se o Prólogo, que determinava o clima da peça, antecipava a trama, fazia uma espécie de resumo – *pro logus*. Os líderes da cerimônia se apresentavam à frente e cantavam de improviso canções fálicas, nas quais a representação do pênis era tomada como símbolo de fecundidade da natureza. Da mesma forma que nas tragédias, o cômico nas comédias, usava máscaras quase sempre representando animais.

Na Grécia Antiga, Aristófanes (450 a.C.-385 a.C.), foi um dos maiores comediantes. Enquanto Ésquilo, Sófocles e Eurípedes se dedicaram ao lado trágico da existência humana, Aristófanes encenava a vida cotidiana da época clássica: a paz; a guerra; a filosofia; a moral; a educação, nada escapava ao tom irônico do autor. Ele atacava políticos; soldados; filósofos; poetas, qualquer um que lhe parecesse agir contra os interesses do povo. Entre as suas obras vale destacar: *As Nuvens*, *As Rãs*, *As Vespas*, *A greve dos sexos*, *A revolução das mulheres* por essa característica crítica.

Menander, (341 a. C.- 290 a. C.) foi outro grande comediante grego. Ele nasceu quando Atenas já não era mais uma cidade independente, estando sobre o jugo da Macedônia. Não havia mais liberdade de expressão e a comédia se tornava impossível de ser sustentada. Em 1958, em escavações feitas no Egito, foram encontrados papiros com comédias de Menander, entre elas *A menina de Samos*. Cem anos separaram Aristófanes de Menander.

Os gregos exerceram grande influência sobre os romanos que eram um povo prático, cuja grande virtude era a habilidade de aprender com os povos que conquistavam, tanto na arte quanto na literatura. Horácio afirmava que a Grécia conquistada, havia conquistado seus conquistadores. Sabe-se segundo o historiador Livy, que já havia teatro em Roma antes da conquista da Grécia, mas alguns atores eram escravos e o teatro era ligado ao elemento religioso e mágico.

Foi em Siracusa, na Sicília, que apareceram os primeiros sinais da influência grega, num tipo de farsa conhecida como *Plyakes*, que significa “fofoca”. Os atores usavam meias calças bem apertadas, enchimentos no corpo, uma máscara grotesca e um enorme falo de couro. O humor tinha *flashes* de improviso, quando súbita e inesperadamente, o ator tinha um *insight* que introduzia na peça, uma espécie de “caco”.

Os personagens principais da *Plyakes* eram: Bucco o glutão; Pappus o bobo; Dossenus o vigarista e Maccus o palhaço. Os autores mais importantes dessa época foram: Plauto e Terrence.

Plauto (254 a.C.- 184 a. C.) tornou-se rico como ator, perdeu a fortuna no comércio e depois disso tornou-se autor. Como Menander, Plauto também usava o Prólogo para preparar a audiência para a trama a ser encenada. Os recursos usados por Plauto tais como: mistura de



identidades, conversa ouvidas por acaso, gêmeos que se confundem, etc. vieram a exercer influência tanto em Shakespeare, quanto em Camões, os dois autores tratados nesta dissertação.

Somente para exemplificar: Camões usou o recurso dos gêmeos no *Auto de Filodemo*, estabelecendo uma série de situações inesperadas em virtude dos irmãos gêmeos Filodemo e Florimena terem sido separados como consequência de uma forte tormenta sofrida em alto mar; Shakespeare chegou a dobrar o número de gêmeos na *A Comédia dos Erros*, quadruplicando assim os maus entendimentos e as dificuldades de identificações.

Terrence (185 a. C.- 160 a. C.) nasceu escravo no Norte da África, foi trazido para Roma por seu Senhor que lhe deu educação e o liberou. Sendo bem educado, inteligente e belo, logo conseguiu se aproximar dos círculos literários da aristocracia. Foi discípulo fervoroso de Menander e morreu jovem de forma trágica. Nos seus últimos anos de vida o teatro entrou em declínio, porque nessa época a maioria das pessoas demandava grandes espetáculos com gladiadores, malabaristas e acrobatas.

Roma era uma cidade muito rica, mas a sua população era na sua maioria sem educação e analfabeta. As massas eram mantidas divertidas e houve uma época em que os feriados em Roma, somavam o equivalente a seis meses. Segundo Juvenal, o poeta mais satírico de Roma, “*only two things interested the masses – bread and circuses – and the more spectacular the circus the better it pleased*”<sup>15</sup>. (HARWOOD, 1984, p.74, tradução nossa) Nesse clima não havia espaço para a comédia e assim as influências de Aristófanes, Menander e Plauto, só reapareceram mais tarde nas narrativas da *Commedia Dell’Arte*.

Nos primeiros séculos do Cristianismo não se tem notícia da existência de autores de teatro, a arte dramática estava morta. Roma havia usado o teatro como propaganda contra a Igreja e como retaliação a Igreja usou do seu poder para esmagar a arte dramática que era considerada: obscena, transgressora, pagã e imoral. Entretanto, a tradição do povo comum resistiu e manteve os costumes e o folclore, (canções, danças, mímicas e farsas). Dessa forma algo ficou latente, pronto para emergir, apesar do empenho dos generais, dos reis e dos papas.

Paradoxalmente a Igreja foi aos poucos aderindo ao drama. A Missa até hoje continua sendo uma performance dramática, com uma trama específica e regras bem definidas. Ela contém todos os ingredientes da tragédia: a queda, a predestinação e o sofrimento do herói que tomba.

A Igreja absorveu o teatro para melhor expressar seus mistérios, mas principal

---

<sup>15</sup> Somente duas coisas interessavam às massas - pão e circo - e quanto mais espetacular o circo, melhor agradava.

mente como uma forma de transmitir sua doutrina para uma congregação, na sua maioria de analfabetos.

Mais tarde surgiram as peças com fundo moral. Eram verdadeiros sermões dramatizados, com uma estrutura de parábola ou fábula, que se tornaram bastante populares nos séculos XII e XIII. A maioria dos autores dessa época ficou desconhecida, sendo que uma das peças mais conhecidas desse período é *O Castelo da Perseverança*.

Na Inglaterra, com a separação da Igreja de Roma, a Igreja Anglicana sob o comando de Henrique VIII, tornou-se um Departamento Espiritual do Estado. A partir daí as peças de Mistério e de Moral foram questionadas, censuradas e suprimidas. Christopher Marlowe, um contemporâneo de Shakespeare, escreveu *Doutor Fausto*, onde a personagem principal, Mefistófeles, lida com o vício, os demônios, as tentações, o pecado e a maldição.

Quase na mesma época, na segunda metade do século XVI, surgiram na Itália as Companhias da *Commedia Dell'Arte* as quais atingiram o auge do sucesso no século XVII e entraram em decadência no século XVIII. Os três séculos de percurso no tempo e no espaço exigiram adequação profissional aos diferentes gostos e costumes das platéias que eram muito variadas.

As Companhias apareceram a partir da crise econômica social que se instalou na Itália por conta da invasão da península pela França e pela Espanha, além do saque de Roma (1527). A consequência imediata disto foi o surgimento dos “novos pobres”, o desemprego e a degradação dos grupos sociais. Assim foram formadas as primeiras Trupes nascidas da necessidade de sobrevivência de pessoas de origens e formações diferentes, que traziam consigo uma bagagem (canções, pantomimas, monólogos e técnicas). O resultado disso foi uma mistura de elementos provenientes da farsa, dos festejos carnavalescos, das mímicas romanas e do gestual cômico da Idade Média.

As Companhias se apresentavam em feiras e praças públicas, em cima de tablados, mas também nos teatros da Corte, quando eram convidadas. Embora tivessem um vasto repertório, um tipo de apresentação tornou-se uma de suas características, a apresentação baseada num roteiro denominado “cenário”, a partir do qual os artistas improvisavam, sendo que regra geral a trama girava em torno do amor proibido de um casal apaixonado, que para ficar junto precisava vencer a oposição de seus pais, contando com a ajuda dos criados. Tema bastante presente em *Romeo e Julieta*, de Shakespeare embora nesse caso tratando-se de uma tragédia.

As Companhias tinham por média de oito a doze atores, que se estruturavam funda-

mentalmente a partir de seus “papeis,” os quais fixavam os limites entre as especializações de cada indivíduo e a harmonia coletiva. Mas isso trouxe como consequência uma acomodação dos atores e das personagens, o que acabou trazendo uma estagnação para o gênero. Dessa forma os “papéis” que tinham sido inicialmente o eixo estrutural das Companhias, tornaram-se os elementos da decadência.

As máscaras eram outra característica das Companhias, bem diferentes das do teatro grego, elas eram meias máscaras que deixavam a parte inferior do rosto descoberta, permitindo assim escapar os diferentes estados de espírito e de sentimentos.

As Companhias tiveram que contornar uma dificuldade de comunicação proveniente de uma situação histórica. Até fins do século XVII, a Itália era constituída por várias cidades estados, com regimes políticos e dialetos diferentes. As Companhias viajavam por várias regiões e precisaram encontrar uma forma de comunicação que ultrapassasse a barreira dos idiomas. Para dar conta disso o cerne do espetáculo era a cena. O jogo cênico explorava o gesto, os movimentos, as posturas, as cores e os contrastes, tudo de forma exagerada.

O improviso não era de pura espontaneidade, seguia uma estrutura que embora móvel, apresentava uma organização interna. Como os atores estudavam e ensaiavam continuamente seus “papéis”, o improviso era na verdade fruto de um sólido treinamento. Os personagens principais eram: o Arlechino; Pedrolino; Pulcinello e a Colombine, que se transformaram em: Arlequim; Pierrot; Punch e Colombina na Comedie Française.

Essas Companhias fizeram sucesso e fortuna não somente na Itália, mas também na França aonde chegaram a convite de Catarina de Médices, sendo que no século XVII já eram famosas na França. Mais tarde foram expulsas pelo Rei Luis XIV por terem feito uma referência jocosa à Sua Majestade, mas conseguiram retornar em 1716, após sua morte.

A partir daí as Companhias foram afrancesadas e no século XVIII entraram em decadência, embora outras cortes italianas como Mantua, Modena e Parma também tenham prestigiado e dado apoio à *Commedia Dell’Arte*.

Ainda com referência às Comédias, em 1680 foi fundada a *Comedie Française* por Luis XIV. Ela surgiu do amalgama das *Trupes du Molière* (1622 – 1673) e do *Teatre du Marais*. Foi assim chamada para se distinguir das Companhias italianas. Mais tarde a Revolução Francesa causou uma divisão na Companhia, mas em 1812 Napoleão formalizou a *Comedie Française* tornando-a uma Cooperativa na qual cada ator tinha participação por cotas.

#### 4.1 A comédia em Shakespeare e em Camões

Datam dessa mesma época as comédias de Shakespeare e as de Camões, objeto de estudo desta dissertação.

Shakespeare escreveu treze comédias, que variam de forma, desde as farsantes; as mágicas e até algumas também com elementos trágicos. Esses elementos são explorados de forma livre, por essa razão para cada generalização das suas comédias surgem sempre algumas exceções.

No senso comum pensa-se que as comédias são sempre peças engraçadas e com *happy end*. Entretanto, as Comédias de Shakespeare não são assim de tão fácil categorização, uma vez que personagens cômicas não são exclusividade das suas Comédias. Falstaff a mais grandiosa criação cômica de Shakespeare, em *As alegres comadres de Windsor*, aparece pela primeira vez na peça histórica *Henrique IV*. Além disso, em algumas tragédias, Shakespeare também introduziu personagens cômicos como: os coveiros em *Hamlet*; o porteiro embriagado em *Macbeth* e os serviçais pastelões em *Romeo e Julieta*.

Um final feliz também não é assegurado em todas as comédias de Shakespeare, já que várias delas oferecem um final que poderá ser feliz, mas sob certas condições. Assim em *Trabalhos de amor perdidos*, além de haver a presença da morte, o casamento é postergado até serem cumpridas algumas exigências. Regra geral as comédias de Shakespeare focalizam os amantes superando dificuldades em seu próprio benefício, mais do que em benefício dos seus amados.

Shakespeare usa com frequência o recurso de desenvolver as personagens românticas com identidade camuflada ou enganosa, algumas vezes mulheres se fingem de homens para descobrir mais sobre seus amores, outras vezes usa pares de gêmeos, o que aumenta as possibilidades de confusão. Isso fica bem exemplificado em: *Os dois cavalheiros de Verona*, *O mercador de Veneza*, *Como gostais* e *Noite de Reis*.

Algumas vezes os pais promovem para seus filhos uma viagem, para que eles possam se autodescobrir, outras vezes uma separação é imposta pelos próprios filhos. Então em *Os dois cavalheiros de Verona*, um pai manda seu filho viajar para alongar a sua mente; em *O sonho de uma noite de Verão*, dois jovens amantes desafiam seus pais e fogem de casa e em *Como gostais* um jovem é mandado para o exílio.

Em geral os jovens retornam para suas casas mais amadurecidos e estabilizados, prontos para o casamento. A maior parte das Comédias de Shakespeare começa com uma figura autoritária e rígida, que impõe uma lei ou uma norma. No final da peça essa lei é minimizada e abrandada para que a vida continue a transcorrer em um mundo em constantes mudanças. Inicialmente os pais se sentem ultrajados pelos seus filhos, mas, no final, aceita-os

de volta com o argumento do amor. Mas mesmo nos casos em que os amantes conseguem que seus pais, os aceitem de volta, eles não destroem a autoridade social ou familiar.

E assim, para alguns estudiosos, as comédias de Shakespeare podem ser consideradas como conservadoras porque nelas fica assegurada a continuidade de uma geração para a outra e a ordem social que não é sobrepujada. Mas para outros elas têm um caráter revolucionário, porque as novas gerações abalam o *status quo*.

A trama é frequentemente complicada, porque há múltiplas identidades que produzem uma confusão de personagens e de emoções por elas transmitidas, as quais variam desde a alegria até a ansiedade e o luto. As celebrações finais estão relacionadas à integridade dos laços familiares e sociais e esses laços são fortes o suficiente para suportar as mentes rebeldes dos jovens amantes ou de indivíduos antissociais, bem como a rigidez moral dos pais.

A dramaturgia de Camões constituída por três Autos: *El Rei Seleuco*, *Filodemo* e *Enfitrião* ocupam um lugar à parte no teatro português quinhentista, sendo que ainda há muito que ser pesquisado sobre esses Autos.

Diferentemente de *Os Lusíadas* e das *Rimas*, onde vários estudos dão a oportunidade de ficarem mais bem esclarecidas estas fases da obra de Camões, com os Autos não acontece o mesmo. Para começar nenhum deles é datado, sendo considerados por alguns estudiosos como um simples passatempo de juventude. Além disso, são difíceis de serem enquadrados na comédia clássica, uma vez que *El Rei Seleuco* e *Filodemo* ainda apresentam uma estrutura vicentina, o que para *Os Enfitriões*, inspirado em Plauto, não se pode dizer o mesmo. Mas enquanto Gil Vicente se interessava principalmente pelas instituições e pelos tipos sociais, Camões tinha sua atenção mais voltada para os problemas de ordem moral e para a filosofia do amor.

Cada um dos três Autos tem uma história própria, não se trata da sequência de uma peça em três atos, nem tão pouco de uma trilogia, embora contenham entre si um denominador comum: o amor e a fatalidade, elementos tão representantes do teatro dessa época.

Os Autos dos *Enfitriões* e de *Filodemo* foram publicados pela primeira vez no volume “Primeira Parte dos Autos e Comédias Portuguesas” em 1587 e o Auto de *El Rei Seleuco* foi encontrado, bem mais tarde, nas “Rimas de Luis de Camões”, de 1645.

É interessante marcar que estudos comparativos feitos entre os manuscritos desses três Autos, (que a partir do século XVII passam a ser nomeados como Comédias), e edições posteriores, detectam cortes e modificações nos textos, que não indicam terem sido efetuados pelo autor, levando a inevitável suspeita da censura imposta pela Santa Inquisição.

Segundo Nobre (2007, p.213), sempre que nos manuscritos aparecem juras com o

nome de Deus, elas são cortadas ou aparecem com formas modificadas. Da mesma maneira alterações foram feitas no que se referia à moral vigente e assim no diálogo entre Duriano e Solina no *Auto de Filodemo*, desapareceram cinco versos por terem trazido à tona as fraquezas da sociedade daquela época: como as honrarias e famas; como a hipocrisia religiosa e as guerras em nome de ideais suspeitos.

Tanto os autores quanto os editores da época tinham conhecimento de uma regra geral que exercia autoridade e se impunha não somente sobre as peças publicadas, mas também sobre os próprios autores, que na maioria das vezes se antecipavam a esse controle.

Camões consegue escapar ao rigor da censura, usando o recurso de introduzir uma peça dentro da peça em *El Rei Seleuco* e desta forma fazer críticas claras e expressivas ao teatro da época, que era produzido com um só objetivo: o de conquistar o público, ainda que para tal fosse necessário baixar a qualidade do trabalho, rumo ao qual ele se opunha com veemência.

Uma indagação interessante levantada por Nobre refere-se ao fato de que *El Rei Seleuco* ter sido excluído da edição de 1587 em Rimas de Luis de Camões, só vindo a ser publicado em 1645. Qual teria sido a razão para ter ficado tanto tempo na obscuridade?

Uma explicação plausível talvez seja o fato, de que tendo sido encomendada por um nobre, a peça tenha permanecido nas mãos de seu dono ou de seus herdeiros, durante esse tempo, além da possibilidade da existência de alguma cláusula contratual que exigisse exclusividade não somente do texto como também de sua apresentação.

Camões desenvolve a trama de suas comédias, colocando ao lado dos pares amorosos centrais como: Seleuco e Estratônica; Venadoro e Florimena; Filodemo e Dionisia e Anfitrião e Almena, outros pares amorosos mais vulgares, em contraponto com a ação dos primeiros, os serviçais: Feliseu e Bromia; o Porteiro e a Moça. Mas em *Filodemo*, Camões faz uma exceção, formando um triângulo amoroso com Solina, Vilaro e Duriano.

O amor é o suporte do teatro camoniano, os três Autos tratam de amores impossíveis. Em *Enfatriões*, o amor de Júpiter por Almena é adúltero; o amor do Príncipe Antioco por sua madrasta em *El Rei Seleuco* é quase incestuoso e em *Filodemo* os amores de Filodemo e Dionisia, e Venadoro e Florimena são proibitivos pela diferença social, sendo que o fator a propiciar uma maior variedade de tipos de amor é justamente a diversidade das personagens divididas em dois grandes grupos: os senhores e os serviçais.

Tendo-se em mente que a comédia, desde sua origem, tem como característica tirar o foco da morte, distanciar-se da esfera trágica da vida e procurar fazer chiste com a condição de precariedade da vida humana, tenta-se encontrar aí um entendimento do que haveria subja-

cente à existência humana que faz com que o sujeito precise da comédia para suportar a vida.

Para tal procura-se estabelecer um estudo comparativo dos recursos criativos: identidades trocadas; naufrágios; gêmeos que se confundem; uma peça representada dentro de outra peça; etc. usados por esses dois autores, na construção de suas comédias, considerando-se estes recursos como instrumentos de produção de situações chistosas, humorísticas e cômicas, inerentes à comédia.

Para atingir o objetivo proposto, tornou-se necessário fazer um recorte nas comédias de Shakespeare, procurando destacar três delas que apresentassem maior proximidade de recursos criativos com as comédias de Camões.

Após leitura das treze comédias de Shakespeare optou-se por destacar três delas que permitissem fazer uma paridade com as comédias de Camões, dessa forma: *A Comédias dos Erros* com *O Anfitrião*; *Sonho de uma noite de Verão* com *El Rei Seleuco* e *Noite de Reis* com *Filodemo*.

#### 4.2 *A Comédia dos Erros*

Personagens: Solino, Duque de Éfeso; Egeu, mercador de Siracusa; Antífolo de Éfeso e Antífolo de Siracusa, gêmeos filhos de Egeu e de Emília; Drômio de Éfeso e Drômio de Siracusa, gêmeos pajens dos dois Antífolos; Baltazar, mercador; Ângelo, ourives; Pinch, mestre escola e exorcista; Emília, esposa de Egeu e abadessa em Éfeso; Adriana, esposa de Antífolo de Éfeso; Luciana, sua irmã; Lúcia, criada de Adriana; uma cortesã; o carcereiro; oficiais de justiça e gente do séquito.

É a primeira comédia de Shakespeare, escrita entre 1593 – 1594, sendo sua obra mais curta para o teatro com apenas 1786 linhas, foi representada na Corte em 1604, tendo como fonte de inspiração a comédia de Plauto, o *Anfitrião*.

A peça é passada em Éfeso, hoje localizada na Turquia, que na Antiguidade era um importante centro de civilização grega, embora a cidade de Éfeso de Shakespeare se assemelha mais a uma cidade inglesa elisabetana do que a qualquer localização histórica da Antiguidade.

A trama expõe o fato de que aos mercadores de Siracusa não era permitido fazer negócios em Éfeso sem pagar um imposto de mil marcos, caso a lei fosse desobedecida o réu seria condenado à morte.

No início da peça, Solino, Duque de Éfeso, apóia a aplicação da lei, mas no desenrolar do enredo ele vai-se tornando mais flexível na medida em que fica ciente das razões tristes que levaram Egeu, um mercador de Siracusa, com poucos recursos, a correr o risco de estar em Éfeso.

No passado, Egeu estava em Epídamo a negócios, quando sua esposa deu à luz dois

meninos, gêmeos idênticos, Antifono de Éfeso e Antífono de Siracusa, sendo que no mesmo dia uma camponesa também deu à luz dois meninos, também idênticos, Dromio de Éfeso e Dromio de Siracusa. Egeu comprou os dois filhos da camponesa para que mais tarde servissem de pajens para seus filhos, mas de volta para casa o navio em que todos viajavam naufragou e Egeu ficou separado da sua esposa Emília, de um dos seus filhos e de um dos meninos camponeses, dos quais nunca mais teve notícias.

Quando os dois jovens sobreviventes atingiram dezoito anos de idade, pediram permissão para sair em busca de seus irmãos, mas eles também nunca mais voltaram e Egeu, agora sozinho, há cinco anos, procura pistas sobre sua família perdida

Durante todo o desenrolar da trama, que respeita as unidades de ação, de tempo e de lugar, a personagem A é confundida com a personagem B e a personagem C é confundida com a D. Shakespeare sustenta as personagens com identidades trocadas de forma genial até a primeira cena do último ato, quando a trama se apresenta impossível de ser desembaraçada. Surge então em cena uma Abadessa de um convento em Éfeso, revelando-se ser Emília, a esposa perdida de Egeu, que havia sido salva por cidadãos de Epídemo. Ela informa que, durante todo este período, o seu filho e o camponês adotado estavam com ela.

Em pouco tempo tudo fica esclarecido e a Abadessa convida o Duque Solino, que está atônito com o que lhe vai sendo revelado, a acompanhar os outros ali reunidos e entrar na Abadia, dizendo:

*“Renowned Duke, vouchsafe to take the pains,*

*To go with us into the abbey here,*

*And hear at large discoursed all our fortunes...”*<sup>16</sup>(SHAKESPEARE, 2005,

p.75,.tradução nossa)

#### 4.3 ***O Anfitrião***

Personagens: Anfitrião; Almena, sua mulher; Sosia, criado de Anfitrião; Bromia, criada de Almena; Belferrão, patrão de Anfitrião; Aurélio, primo de Almena; Júpiter e Mercúrio.

Esse auto de Camões tem como fonte de inspiração o *Amphitruo* de Plauto, embora com algumas diferenças marcantes. Segundo Cidade, no prefácio das Obras Completas de Luís de Camões, volume III, Bouterweck, crítico alemão, estabelece algumas diferenças entre

---

<sup>16</sup> “Famoso Duque, daí-vos ao trabalho,  
De ir conosco à abadia aqui  
E ouvir o discorrer de todos nossos destinos”



a obra de Plauto e de Camões: tanto Mercúrio servidor de Júpiter, quanto o próprio Anfitrião, capitão de navios, seguem um estilo português de servir, além de Camões ter introduzido diálogos amorosos entre os criados: Feliseu, Sosia e Bromia não existentes na peça de Plauto. (CAMÕES, 1956, p.15).

A ação se passa entre a casa do Anfitrião e o cais, com a trama expondo Almena, uma esposa saudosa do seu marido, Anfitrião, que sendo comandante de navios está ausente na guerra. Ela envia Bromia, sua criada, para procurar Feliseu, que se declara apaixonado por Bromia, para dele obter notícias sobre a volta de Anfitrião.

Paralelamente Júpiter e Mercúrio conversam: Júpiter lamenta o fato de que sendo divino tenha se apaixonado por um ser humano, um amor impossível, por ser ela uma senhora tão virtuosa. Mas Mercúrio lembra a Júpiter que ele tem poderes para tornar possível o impossível. “Alto Senhor, teu poder o difícil faz possível” (CAMÕES, 1956, p.12) e sugere a Júpiter se aproveitar da ausência de Anfitrião para tomar a forma dele, enquanto ele, Mercúrio, se disfarçaria como Sosia, o servo de Anfitrião. Assim transformado, Mercúrio vai ao vilarejo para obter detalhes sobre a batalha na qual Anfitrião estava engajado e enquanto obtém informações, aproveita para roubar a taça conferida a Anfitrião na vitória conquistada. Nesse meio tempo Bromia volta com a notícia de que Anfitrião retornou da guerra vitorioso, e que virá se encontrar com Almena ainda naquela noite.

Júpiter envia Mercúrio a Febo (Sol), com a missão de prolongar aquela noite, destinada ao prazer, ficando o Sol fixo no céu por mais tempo. Júpiter disfarçado de Anfitrião se apresenta a Almena, que fica em júbilo com a presença do marido. Ele passa a descrever para ela os detalhes da guerra e lhe mostra a taça conquistada, então Almena convida-o para entrar em casa.

Mercúrio, disfarçado de Sósia, aparece falando espanhol (linguagem dos serviçais), e tenta impressionar Bromia, discorrendo sobre o tema da antropofagia, costume selvagem somente conhecido a partir do século XV, (outro ponto de diferença da obra de Plauto), quando o verdadeiro Sósia aparece trazendo recado de seu amo Anfitrião.

Mercúrio, ainda disfarçado de Sosia, força um diálogo com o verdadeiro Sósia, fazendo acusações e ameaças, levando-o a um estado de confusão, mas não o suficiente para que o impeça perceber que a noite está mais longa e mais escura....

Júpiter depois de passar a noite com Almena retira-se dizendo precisar ir à Armada, prometendo logo voltar. Chega então o verdadeiro Anfitrião, encontra-se com Almena que se diz muito feliz por ele ter logo voltado como prometido, mas a situação fica mais confusa quando ela lhe mostra a taça, que afirma ter recebido das mãos dele.

Diante de um enigma, Anfitrião resolve buscar Belferrão, seu patrão, para testemunhar que a última noite ele havia passado no navio, mas não consegue achar Belferrão. Lamentando seu destino, Anfitrião aceita que não há prazer sem tristeza, acrescentando como Tirésias em Édipo, que ninguém pode se considerar como completamente feliz antes de chegar ao seu fim:

Este decreto espantoso,  
Que instituiu nossa sorte,  
É tal e tão rigoroso,  
Que ninguém antes da morte  
Se pode chamar ditoso. (CAMÕES, 1956, p.59)

O enigma só fica esclarecido quando o verdadeiro Sósia em desespero clama por Júpiter, para que na sua bondade venha salvá-lo. Júpiter arrependido reaparece e resolve oferecer um jantar na casa de Anfitrião. Todos são convidados, menos o próprio Anfitrião. Durante o jantar é ouvido um grande estrondo seguido por um imenso clarão, todos saem correndo da casa e decidem contar o acontecido a Anfitrião, mas é a voz de Júpiter que se faz ouvir, comunicando que Almena terá um filho seu, que se chamará Hércules e que será o mais forte de toda a sua geração e os sucessores de Anfitrião terão orgulho dele.

E dessa fadiga  
Colherás mui rico fruto  
Enfim, a razão me obriga  
Porque o tempo dirá muito (CAMÕES, 1956, p.76).

#### 4.4 *Sonho de uma noite de verão*

Personagens: Teseu, duque de Atenas; Egeu, pai de Hermia; Lisandro, amado por Hermia; Demétrio, pretendente à mão de Hermia; Helena, apaixonada por Demétrio; Filóstrato, mestre de cerimônias na Corte de Teseu; Hipólita Rainha das amazonas, noiva de Teseu; Titânia, Rainha dos elfos; Oberon, Rei dos elfos; Puck ou o Bom Robin, um ente endiabrado; Quince, o carpinteiro; Snug, o marceneiro; Bottom, o tecelão; Flauta, o remendador de foles; Snout, o caldeireiro; Starveling, o alfaiate; Flor de Ervilha, Teia de Aranha, Traça e Semente de Mostarda, todos Elfos.

Nenhuma outra peça de Shakespeare oferece ao mesmo tempo tanta magia, humor, música e espetáculo como essa. O título em inglês *A Midsummer night's dream* refere-se não somente à uma noite do verão, mas mais precisamente ao meio do verão, a noite do solstício, que é mais longa e mais densa e que para os elisabetanos era uma época propícia para as bruxarias, sortilégios e encantamentos, sendo que o mês de maio é tradicionalmente escolhido para os casamentos, porque o clima nessa época é apropriado aos festejos e rituais.

Essa peça foi encomendada para ser representada nos festejo de um casamento nobre, ao qual se sabe a Rainha esteve presente, embora não se saiba ao certo quem seriam os nubentes.

Ela foi publicada pela primeira vez em 1600 e as fontes de inspiração são diversas: a *Metamorfose* de Ovídio, *O burro dourado* de Apuleius, *Os contos da Cantuária* de Chaucer e crenças populares do Condado de Warwickshire. É a imaginação do poeta que consegue dar unidade a todos esses elementos heterogêneos.

É uma peça rica em transgressões, onde o limite entre realidade e fantasia torna-se nublado em um bosque onde a mágica aparece nos sonhos dos amantes e se projeta sobre os atores que ali ensaiavam outra peça.

A ação se passa em um determinado Bosque, nos arredores de Atenas da Antiguidade. Na cena de abertura é mostrado que a rígida lei de Atenas impede o casamento de dois jovens apaixonados, porque Hermia precisa obedecer à escolha de seu pai que deseja vê-la casada com Demetrio, embora ela goste de Lisandro.

Teseu, Duque de Atenas, está programando seu casamento com a amazona Rainha Hipólita, que havia sido derrotada por ele em uma batalha, quando é solicitado a julgar a disputa matrimonial entre Hermia e seu pai, que mesmo sendo avisada das consequências de desobedecer a lei, decide fugir com Lisandro para o Bosque.

Helena, amiga de Hermia, que ama Demetrio e não suporta vê-lo cortejando Hermia, fica sabendo da fuga e revela o acontecido a Demetrio, que por sua vez decide também ir para o Bosque, na procura dos fugitivos

Nesse mesmo Bosque, outra disputa está acontecendo entre Oberon e Titania, o Rei e a Rainha do mundo das fadas, sobre a posse de um menino indiano, que Titania quer adotar, contra a vontade de Oberon. Como Titania se recusa a renunciar ao seu desejo, Oberon manda Puck, um diabrete residente nesse Bosque, procurar e colher uma flor, cujo suco quando espremido nos olhos de alguém, fará com que essa pessoa durma e ao acordar se apaixone pela primeira criatura que vir.

Helena resolve seguir Demétrio no Bosque, enquanto Oberon, invisível, ordena a Puck que esprema o suco também nos olhos do jovem Demetrio, ao mesmo tempo em que unge Titania. Entretanto, Puck comete um erro e espreme o suco nos olhos de Lisandro, que ao acordar se depara com Helena, por quem fica imediatamente apaixonado.

Puck, sempre endiabrado, coloca uma cabeça de burro em Bottom, um dos artesãos que estava ensaiando uma peça neste mesmo Bosque. Titania ao despertar vê Bottom e logo se apaixona por este ser estranho: metade homem, metade burro.

Nesse estágio da trama a confusão está estabelecida: Demetrio e Lisandro agora lutam pelo mesmo amor de Helena, para desespero de Hermia. Uma solução estratégica é então introduzida pelo autor, qual seja a de levar todos novamente ao estado do sono, para corrigir o *qui pro quo* formado, antes do amanhecer: a visão de Lisandro é restaurada; Puck remove a cabeça de burro de Bottom; o Rei e a Rainha das fadas se reconciliam. Teseus e Hipolita, que estavam caçando neste mesmo Bosque, encontram os jovens adormecidos, despertam os amantes e lhes assegura que eles se casarão naquele mesmo dia, o que de fato acontece, juntamente com as núpcias do Duque com a Rainha amazônica. Enquanto isso Bottom sai aturdido procurando os seus companheiros.

No último ato, os artesãos representam simploriamente, o interlúdio de Piramus e Tisbi, (personagens da *Metamorfose* de Ovídio) ante uma divertida audiência na Corte, durante as celebrações dos casamentos. Soa meia noite, todos se retiram, mas as fadas voltam para dar as suas bênçãos finais para os amantes e Puck pronuncia as palavras finais:

*Gentles, do not reprehend  
If you pardon, we will mend.  
And, as I am an honest Puck,  
If we have unearned luck,  
Now to scape the serpent's tongue  
We will make amends ere long,  
Else the Puck a liar call  
So, good night unto you all  
Give me your hands if we be friends,  
And Robin shall restore amends*<sup>17</sup> (SHAKESPEARE, 2005, p.81, tradução nossa).

#### 4.5 *El Rei Seleuco*

Personagens: Mordomo, dono da casa; Moço, criado do Mordomo; Martim Chinchorro, um convidado; Ambrósio, escudeiro de Martim; Estratonica, a Rainha; El Seleuco, o Rei; Antioco, o Príncipe; Leocádio, o pajem do Príncipe; Porteiro, o porteiro da casa; Alexandre da Fonseca, um dos músicos; Frolalta, criada da Rainha; Físico, o médico; Sancho, ajudante do médico.

Essa peça de Camões trata dos festejos das bodas de Gonçalves com Mendes, como fica expressado na cantiga da personagem do Porteiro:

---

<sup>17</sup> Senhoras e cavalheiros,  
Não vos mostreis zombateiros;  
Se me quiserdes perdoar, melhor coisa hei de vos dar.  
Puck eu sou, honesto e bravo,  
Se eu puder fugir do agravo  
Da língua má da serpente  
Liberto, assim, dos apodos,  
Eu digo boa noite a todos,  
Se os aplausos me derdes, agora  
Vai Robin, alegre embora.

“Com vossos olhos Gonçalves,  
Senhora, cativo tendes  
Este meu coração Mendes” (CAMÕES, 1956, p.110).

Nessa ocasião, uma representação foi encomendada para festejar as núpcias, na qual o autor declara ser à maneira de Isopeto, ou seja, como as fábulas de Esopo – uma ficção com mensagem moral.

*El Rei Seleuco* tem como inspiração uma história contada por Plutarco. A ação se passa na casa do Mordomo, que seria o reposteiro do Rei. Ele é informado pelo Moço, seu criado, de estar acontecendo um grande tumulto fora de casa, porque muita gente quer entrar para assistir a representação.

Martim, um convidado, chega conversando com Ambrósio, seu escudeiro. Ele está interessado em saber um pouco mais sobre a peça que será encenada. Obtém informação do dono da casa de que esta lhe havia sido vendida como boa, embora reconheça que algumas dessa época davam tanta ênfase à declamação, que mais pareciam pregações de jesuítas.

Enquanto aguardam, uma conversa se inicia entre os dois convidados, o anfitrião e seu criado, na qual o Mordomo demonstra orgulho em possuir um criado com senso de humor e talentoso nas rimas.

Mordomo anuncia a entrada da primeira figura, o representador, que recitará o Prólogo da peça, entretanto, tal não acontece, porque o recitador fala de outra história bem diferente da que será encenada e se justifica dizendo ter até ali zombado de todos, para se prevenir contra o erro da representação: “digo-te, antes que me digas”. (CAMÕES, 1956, p. 93).

Finalmente é anunciada a entrada dos personagens do siso, em oposição aos cômicos: o Rei, fazendo galanteios à Rainha, dizendo-se sentir-se mais jovem diante da formosura dela; a Rainha, exaltando mais a virtude do que a beleza e demonstrando preocupação com o Príncipe, que segundo ela lhe parece com algum desgosto, sugere que o Rei mande chamá-lo para saber se é de doença ou de tristeza o sofrimento do Príncipe.

O Rei dá ordem para que o Príncipe venha imediatamente ao seu encontro e quando isto acontece, o Príncipe parece deprimido, num profundo estado melancólico, confessando que o seu sofrimento é o castigo de um amor inconfessável.

O Monarca manda buscar o Físico e a Rainha sugere que o Príncipe descanse, mas ele afirma que nenhuma dessas medidas lhe trará a cura e ordena a Leocádio, seu pajem, que traga os músicos para distraí-lo, pedindo a estes para cantar uma cantiga triste como é o mal que lhe aflige. Os cantores cantam e o Príncipe adormece.

Floralta, criada da Rainha, revela que via o Príncipe sempre chorando e que em uma vez ele deixou cair um papel, o qual ela havia recolhido e que agora entregava à Rainha. O escrito vem confirmar a suspeita que já preocupava a Rainha; isto é, de que a paixão do Príncipe era por ela.

O Físico ao examinar o Príncipe, nota que seu pulso se altera com presença da Rainha ou somente em ouvir a sua voz. Quando o Rei pressiona o Físico por um diagnóstico, este usa uma estratégia para revelar a verdade: diz que o Príncipe sofre por estar apaixonado pela mulher dele, o Físico, o que muito alegra ao Rei, já que para isto há solução: ele comprará a dignidade e a honra do Físico e com dinheiro pagará a renúncia dele por sua esposa. Mas o Físico argumenta que o dinheiro não tira a mancha da desonra e pergunta ao Rei o que ele faria em seu lugar? A esta pergunta imediatamente o Rei percebe a realidade, manda chamar o filho e lhe declara:

Levantai-vos, filho, di,  
O melhor que vós puderdes,  
E vinde-vos pera aqui,  
Porque, enfim, o que quiserdes  
Tudo havereis de mi. (CAMÕES, 1956, p.124).

Assim, renunciando à Rainha, mas não renunciando ao poder, o Rei convoca os músicos para as grandes celebrações. A representação de peça *El Rei Seleuco* termina com todos os convidados presentes dançando e cantando como fazem as personagens da peça encenada e com o reposteiro do Rei oferecendo que se sirvam da sua casa, mas não tomem este oferecimento como simples palavras, já que as palavras como a plumas vão-se ao vento.

#### 4.6 *Noite de Reis*

Personagens: Orsino, Duque de Ilíria; Sebastião, irmão gêmeo de Viola; Viola, apaixonada pelo Duque; Antônio, capitão de navio, amigo de Sebastião; Valentim e Cúrio, cavalheiros da corte do Duque; Sir Tobias Belch, tio de Olivia; Sir André Aguecheek, um nobre da corte; Malvolio, administrador dos bens de Olivia; Olivia, uma condessa rica; Fernando, Feste e Bobo, da casa de Olívia; Maria, criada de Olívia; nobres, sacerdotes, oficiais, músicos e gente do séquito.

Essa é a única peça de Shakespeare com duplo título – *O que quiserdes*; e como na *Comédia dos erros*, as comédias gregas ofereceram a Shakespeare a trama principal: gêmeos idênticos separados pela desventura. Mas aqui os gêmeos são um rapaz e uma moça, levando a platéia a aceitar a premissa da improbabilidade de Viola e Sebastião, os irmãos gêmeos, serem confundidos.

*Noite de Reis* é a peça mais lírica de Shakespeare. A primeira linha da primeira fala de abertura começa com um homem colocando a música antes da ação, em nome do amor:

*“If music be the food of love, play on,  
Give me excess of it, that, surfeiting,  
The appetite may sicken, and so die”*<sup>18</sup> (SHAKESPEARE, 2005, p.5, tradução nossa).

A peça é passada em Ilíria, em um reino fictício no mar Adriático, que tem na sua abertura duas mortes que darão forma à trama: Olívia, uma condessa rica, chora a perda de seu irmão, por quem prometeu fazer luto por sete anos, antes de olhar para qualquer homem; Viola, que chora por temer que seu irmão gêmeo, Sebastião, tenha perecido no naufrágio na costa da Ilíria, no qual ela também estava.

Viola de Messalina, tendo se salvado do naufrágio e agora disfarçada em Cesário, se emprega como pajem do Duque de Orsino. Ela tem de agüentar reiteradas e desdenhosas mensagens de amor da jovem condessa, que ainda de luto está apaixonada por Cesário.

Subjacente á trama principal, uma história vai se desenvolvendo, focalizando Malvolio, o pudico e arrogante administrador dos bens de Olívia. Ele foi habilmente levado a acreditar que a dama a quem serve, estaria secretamente apaixonada por ele e, embora sendo extremamente vaidoso, mas acatando uma informação falsa de que agradaria a ela, se presta ao papel ridículo de se apresentar diante da dama, usando jarreteiras amarelas, uma moda que ela detesta, e uma cor que abomina.

Sebastião chega à cidade pensando ter perdido sua irmã. Ele vem com Antônio, seu salvador, um capitão pirata, que no passado havia lutado contra as embarcações de Orsino.

André, um nobre da corte, enciumado pelo evidente amor de Olívia por Cesário, desafia o pajem para um duelo. Quando Antônio chega confunde Cesário com Sebastião, desembainha sua espada para ajudá-lo e é preso pelos oficiais do Duque.

Olívia também confundida com as identidades pede ao jovem Sebastião que a acompanhe, o que ele obedece com agradável prazer. Mais tarde, Olívia exige que eles se casem imediatamente e saem para procurar um sacerdote para realização da cerimônia.

No último ato, as confusões são resolvidas: os gêmeos se reconhecem com alegria; Viola com sua verdadeira identidade recuperada torna-se a Duquesa de Orsino e Sir Tobias

---

<sup>18</sup> ‘Se a música é o alimento do amor, toque-a,  
Dê me isto em excesso, para que saciando  
O apetite, talvez possa adoecer e então morrer’

Belch, tio de Olívia, casa-se com a bela Maria, criada de Olívia.

Essa peça examina uma variedade de desejos humanos, desde o básico impulso para a comida, para a bebida e para o sexo até a justiça, o amor e a vingança. Embora ofereça resoluções cômicas para a trama, na cena final, a última palavra de Malvolio são as de aviso de um caso não concluído: *“I’ll be revenged on the whole pack of you”*<sup>19</sup> (SHAKESPEARE, 2005, p.89, tradução nossa).

#### 4.7 **Filodemo**

Personagens: Filodemo, irmão gêmeo de Florimena; Vilardo, moço de Filodemo; Florimena, irmã de Filodemo; Lusidardo, tio de Filodemo e Florimena; Venadoro, filho de Lusidardo; Dionísia, filha de Lusidaro; Solina, uma criada; Duriano, poeta, trovador; Menteiro, vendedor de cães; Pastor, um serviçal; Bobo, filho do Pastor.

A primeira representação dessa peça teria acontecido na Índia, durante os festejos do investimento no cargo de governador de Franciso Barreto, em 1555, embora não se saiba ao certo se teria sido escrita a caminho da Índia ou ainda em Lisboa. De qualquer forma, tanto o ambiente físico quanto o espiritual são tipicamente europeus.

Aconteceu que um fidalgo português, andarilho nos Reinos da Dinamarca, se apaixonou por uma filha do Rei, sendo correspondido por ela, tendo daí resultado precisar fugir com ela por tê-la deixada grávida. Partiram para a Espanha, onde ele era senhor de grande patrimônio.

Entretanto, durante a viagem formou-se uma grande tormenta que causou o naufrágio da embarcação, tendo todos sucumbidos, com exceção da Princesa que se salvou em uma tábua, indo dar numa praia.

A Princesa chegou a tempo de seu parto, dando à luz duas crianças gêmeas: um menino e uma menina, que foram socorridas por um pastor castelhano que morava próximo e tendo ouvido os gritos da mãe, ainda tentou salvá-la, mas não teve êxito.

As crianças foram criadas pelo pastor, que lhes deu o nome de Filodemo e Florimena, sendo que o rapaz que tinha inclinação para música, quando adulto, deixou o campo e com o seu talento conseguiu se empregar na casa de D.Lusidardo, irmão de seu pai, a quem serviu por muitos anos sem saber do parentesco entre eles.

Filodemo enamorou-se por Dionísia, filha do seu patrão e tio, e foi por ela correspondido. Além disso Venadoro filho de D. Lusidardo, que gostava de caçar, perdeu-se um dia no bosque, chegando a uma fonte, onde estava Florimena, com uma talha de água.

---

<sup>19</sup> “Eu voltarei e me vingarei em todos vocês”



Apasionados mutuamente lá ficaram os dois, até D. Lusidardo ir buscar seu filho, quando ficou sabendo pelo pastor da origem dos gêmeos Filodemo e Florimena. Assim ficando esclarecido todo parentesco, D. Lusidardo achou por bem casar Filodemo, seu sobrinho, com sua filha Dionísia, como também seu filho Venadoro com Florimena, sua sobrinha, além de deixar para os quatro, por herança, todos os bens que possuía.

A partir do resumo das peças acima mencionadas, pode-se observar que apesar da subjetividade da cada autor há a existência de pontos comuns no uso dos recursos criativos de cada um deles, assim:

Considerando-se o par *O Anfitrião* de Camões e *A Comédia dos Erros* de Shakespeare, percebe-se que além de ambas terem tido como fonte de inspiração a obra de Plauto, *Amphitius*, a estrutura delas expõe da mesma forma personagens com identidades confundidas; ou seja, A é trocada por B e C é trocada por D. Na peça de Camões, Júpiter tem identidade confundida com Anfitrião e Mercúrio com Sosia e na comédia de Shakespeare o mesmo acontece, sendo Antífolo de Éfeso confundido com Antífolo de Siracusa e Drômio de Éfeso trocado por Drômio de Siracusa.

No primeiro caso, a troca de identidades é provocada conscientemente por Júpiter e por Mercúrio, que decidem se transformar para ocuparem os lugares de Anfitrião e de Sosia. Já no segundo exemplo são dois pares de gêmeos, em que além das semelhanças naturais de gêmeos idêntico, existe o fato de possuírem pares de nomes iguais, chegando-se estranhamente a quatro pessoas, mas somente dois nomes, o que permite uma maior confusão se estabelecer.

Tomando-se a dupla *El Rei Seleuco* de Camões com *Sonho de uma noite de Verão* de Shakespeare, algumas semelhanças são rapidamente detectadas: ambas as peças foram escritas para os festejo das celebrações de um casamento de noivos pertencentes à aristocracia.

Sabe-se que a peça de Camões foi encomendada para as festividades do casamento entre Gonçalves e Mendes, na casa da personagem Mordomo, na realidade Estácio da Fonseca, reposteiro do Rei D. João III; enquanto sobre a comédia de Shakespeare tem-se apenas a informação de que teria sido escrita para os festejo de um casamento nobre, no qual a Rainha Elizabeth I esteve presente.

Além desse fato comum, as duas comédias usam o recurso de criar uma peça dentro da peça. Assim no caso da produção de Camões é representada uma ficção de fundo moral, bem divertida e que dá o nome à peça do autor –*El Rei Seleuco*. Em Shakespeare, são os artesãos que de maneira simplória representam *Priamus e Tisbi* de Plauto, no casamento de Teseu e Hipólita.

Finalmente a observação de *Filodemo* de Camões e *Noite de Reis* de Shakespeare apontam como recuso criativo para as duas comédias a presença de gêmeos não idênticos, diferentes em gênero, que são separados pelo infortúnio de um naufrágio.

Em Camões os irmãos gêmeos, Filodemo e Florimena, recebem esses nomes do pastor que os criou, quando encontrou agonizando em uma praia uma mulher que acabara de dar à luz duas crianças, mas que veio a falecer em consequência do esforço feito para sobreviver ao naufrágio.

Viola e Sebastião, os gêmeos de Shakespeare, também se salvaram de um naufrágio, mas de forma separada, somente voltando a se encontrar no Ducado de Orsino, depois de viverem uma série de peripécias para então, finalmente viverem a paz e a felicidade tão desejadas.

#### **4.8 A face trágica da comédia**

Tanto em Camões, quanto em Shakespeare estão presentes elementos que contradizem a ideia de que as comédias só têm como função divertir, provocando o riso. Em princípio, naufrágios, separações, exílios, lutos, estão ligados à dor, e, portanto, ao trágico. Entretanto, esses acontecimentos, como restos não reciclados, reaparecem nas comédias sob a forma irrisória, cujo efeito é o riso. Diante da impossibilidade de escapar da morte e dos reveses da vida, o trágico se torna cômico. Essa metamorfose do trágico aparece, inclusive, no famoso ditado popular: “seria trágico se não fosse cômico”. Daí a linha divisória entre a tragédia e a comédia ser tênue e frágil.

Lacan, em *O seminário, livro 8: a transferência*, escolhe o amor para ilustrar essa ambivalência do cômico. Em *O Banquete* de Platão, Agatão, o poeta trágico fala do amor como um romanceiro cômico e Aristófanes, o poeta cômico, fala do amor de forma trágica. Agatão, o anfitrião, que está comemorando o prêmio, que acabou de ganhar, em concurso sobre a tragédia, fala do amor de forma afetada e divertida. Lacan considera seu discurso retórico, vazio e macarrônico. O discurso de Aristófanes, considerado o mais importante e original, antes de Sócrates, recorre ao mito para explicar a origem dos seres humanos: os andróginos, seres cortados ao meio por Mecúrio por ordem de Zeus, descobrem o amor para resgatar a unidade perdida para sempre. Justamente por isso, Aristófanes define o amor como o encontro de uma metade com a sua outra metade. Em função disso, Lacan conclui que para se falar do amor não basta ser um poeta trágico, mas é preciso também ser um poeta cômico”(LACAN, 1992, p. 114).

A ambivalência, característica do amor, reaparece na comédia através dos resíduos trágicos da vida. É justamente por isso que Lacan afirma que a vida está mais para a comédia do que para a tragédia. A morte e os infortúnios da existência são retratados pela comédia sem a aura do trágico. É nesse sentido que Lacan, no referido seminário, define o cômico como a derrisão do falo.

## 5 CONCLUSÃO

O estudo das comédias de Shakespeare e de Camões levou-nos ao confronto da história de suas vidas: contemporâneos, viveram por cinco décadas; pertenceram à classe média alta; foram transgressores da lei na juventude; passaram alguns anos de suas vidas na obscuridade.

Por que dois autores dessa magnitude, que provavelmente nunca chegaram a se conhecer ou mesmo tomado consciência da existência do outro, usaram os mesmo recursos criativos para produzir humor?

Essa questão nos levou ao mapeamento do contexto cultural em que viveram os dois autores, onde encontramos alguns movimentos artísticos importantes: o Humanismo e por consequência o Renascimento; o Maneirismo e o Barroco.

Feito isso, dedicamo-nos ao estudo das técnicas do chiste e do cômico, cujo efeito é o riso.

Em seguida, articulamos esses recursos técnicos com a função primordial da comédia, que é retirar o foco do sofrimento pelas vias do grotesco e da caricatura, desviar a atenção da condição humana de desamparo, dando uma visão mais leve e suportável da vida, o que, para Freud, é um dom raro e valioso, que nem todos têm.

A leitura das treze comédias de Shakespeare e das três de Camões mostrou ser possível fazer uma paridade entre as comédias desses autores, tomando-se como denominador comum as técnicas usadas por ambos no processo de criação de suas comédias. Assim encontrou-se: troca de identidades em *Anfitrião* de Camões e *A Comédia dos Erros* de Shakespeare; uma peça dentro de outra peça em *El Rei Seleuco* de Camões e *O Sonho de uma noite de Verão* de Shakespeare e finalmente naufrágio e presença de gêmeos diferentes em gênero, em *Filodemo* de Camões e *Noite de Reis* de Shakespeare.

Sabe-se que esses recursos já eram do conhecimento desses dois autores, pois já haviam sido usados anteriormente por outros, mas o que da singularidade de Shakespeare e de Camões os levou a fazer as mesmas escolhas?

Considerando-se que a obra literária seria uma continuação ou substituição do brincar da criança, que seria desenvolvida em três etapas, sendo elas entrelaçadas pelo desejo: o presente apresenta uma forte experiência, que desperta no escritor criativo alguma lembrança ligada a uma experiência da infância. Surge daí o desejo, que vai se realizar na obra literária. Então uma força inconsciente levaria o escritor a refazer, remodelar e reajustar suas experiências e lembranças de infância.

Considerando-se ainda que as ferramentas da comédia (o humor, o chiste e o cômico) são mecanismos para a produção de prazer, poderíamos com Freud afirmar que esses mecanismos têm a função de resgatar um prazer que ficou perdido na infância, quando atingíamos um estado de ânimo com pouco dispêndio de energia psíquica e éramos felizes sem necessitarmos deles.

Poderíamos, então, talvez pensar que os recursos criativos contribuem não só para a descarga do excesso de energia psíquica, mas também para desviar o foco das vicissitudes amargas da vida, numa função protetora.

Nessas circunstâncias, os recursos criativos poderiam ser considerados ferramentas que proporcionariam a possibilidade de criar um mecanismo de defesa diante do horror da morte e aqui entra em cena a comédia para proteger o homem desse horror.

Assim sendo os recursos criativos desempenhariam duas funções: de escoamento e de desvio. Escoamento de excesso de energia psíquica, na busca desse prazer perdido na infância e desvio como ferramentas capazes de retirar o foco das vicissitudes amargas da vida.

Então os recursos criativos estariam à serviço da busca desse prazer perdido na infância e da busca dessa defesa diante da precariedade da vida.

A universalidade dessas duas buscas, poderia ser a explicação para a escolha inconsciente de mecanismos semelhantes, feita pelos dois autores, mecanismos estes que permaneceriam resguardados em suas mentes, protegidos deles mesmos, até o momento de expor a obra

Em relação a isso, Shearman, em seu livro *O Maneirismo* (1931) defende a ideia de que pouco ou quase nada se sabe sobre o processo criativo do artista. E acrescenta, que a obra artística fica resguardada na mente do artista, sendo protegida até das suas próprias tristezas ou alegrias, como a mãe protege seu filho, no útero, durante a gestação.

Em outras palavras, estaria aí a possibilidade de desenvolvimento do estudo desta tela protetora, que seria a "arte de rir da morte", nos dois autores aqui estudados.

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Vitor Manuel e Silva. *Camões: Labirintos e Fascínios*. Lisboa: Cotovia, 1994. p. 246.
- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: FGV, 1999. 213 p.
- ALEXANDER, Catherine M. S. *Shakespeare, the life, the works, the treasures*. New York: Stanley Wells & Gary Taylor, 1988. 64 p.
- ALMEIDA, Isabel e outros. *Estudos*. Coimbra: Departamento de Literatura Românticas, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007. 990 p.
- ARISTÓTELES, *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005. 114 p.
- ALEXANDER, Catherine. *Shakespeare, the life, the works, the treasures*. Stratford: Carlton Publishing Group, 1988. 64 p.
- BECHO, Myriam. *História das cavernas ao terceiro milênio*. São Paulo: Moderna, 1997. 632 p.
- BERGSON, Henri. *Laughter: an essay on the meaning of the comic*. La Vergne: Kessiger Publishing, LLC, 2011. 83 p.
- BIRMINGHAM, David. *A Concise History of Portugal*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 225 p.
- BLOOM, Harold. *Shakespeare: A invenção do humano*. Rio de Janeiro: Objetivo, 2001. 896 p.
- BURNS, Edward. *História da Civilização Ocidental*. Porto Alegre: Globo, 1974. 576 p.
- BRONOWSKI, Jacob. *The ascent of man*. London: British Broadcasting Co., 1980. 448 p.
- CAMÕES, Luís Vaz. *Obras Completas: autos de cartas*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1956. p.368.v.III
- \_\_\_\_\_. *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora Ltda., 1978. 614 p,

CLARK, Kenneth. *Civilisation*. London: British Broadcasting , 1969. 359 p.

COUTINHO JORGE, M. Antonio. *Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan. : as bases conceituais*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2000. 192 p. v.1

DUNTON-DOWER, Leslie; RIDING, Alan. *The essential Shakespeare handbook*. London: Dorling Kindersly , 2004. 480 p.

FREUD, Sigmund. *Escritores criativos e devaneio*. Rio de Janeiro: Imago, 1977. 281 p.v.ix.

\_\_\_\_\_ *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*. Rio de Janeiro: Imago, 1977. 281 p. v.ix.

\_\_\_\_\_ *O Chiste e sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 1977. 290 p. v.viii.

\_\_\_\_\_ *O Humor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977. 184 p. v.xxi.

GAY, Peter. *Freud – uma vida para o nosso tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 719 p.

GOMBRICH, Ernest. *The History of Art*. London: Phaidon Press, 1995. 688 p.

GRAZIA, Margareta; WEELS, Stanley. *The Cambridge companion to Shakespear*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 328 p.

HALE, John R. *Renaissance*. [S.l.]: Time , 1973. 191 p.

HAMLYN, Paul. *The life and times of Shakespeare*. London: Arnol Mondadori, 1968. 75 p.

HARTNOLL, Phyllis. *A Concise History of the Theatre*. Norwich: Jarrold & Sons Ltd., 1980. p.288.

HAZLITT, William. *Characteres of Shakespeare's plays*. New York: Wiley & Putnam's, 1845. 215

HARWOOD, Ronald. *All the world's a stage*. London: Martin Secker & Warburg , 1981.309 p.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.1031 p.

\_\_\_\_\_. *Maneirismo: crise da Renascença e o surgimento da arte moderna*. São Paulo: Perspectiva, 2007. 463 p.

JAYNE, K.G. *Vasco da Gama and his sucessors 1460-1580*. U.S.A.: Barnes & Nobel, 1970. 325 p.

JANSON, H. W. *History of Art* New York: Harry N. Abrams, Incorporated, 1997, 999 p.

KUPERMAN, Daniel. *Ousar rir*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. 383 p.

KERMODE, Frank. *Shakespeare's Language*. London: Penguin Books, 2001. 324 p.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 8:a transferência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992. 386 p.

LEGGATT, Alexander. *Shakespeare Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. 237 p.

MARNOTO, Rita. *Sete Ensaios Camonianos*. Coimbra: G. C. Gráfica de Coimbra, 2007. 266 p.

MARCONDES, Danilo. *Iniciação à História da Filosofia*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2000. 298 p.

MAYER, Ralph. *Manual do Artista*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, 838 p.

NOBRE, Cristina. *Três Autos Camonianos:variantes e variações nas edições dos séculos XVI e XVII*. Coimbra: G.C.Gráfica de Coimbra , 2007. 983 p.



ORLANDI, Enzo. *The life and times of Shakespeare*. Verona: Arnoldo Mondadore, 1967. 75p.

PASCAL, Blaise. *The Provincial Letters, Pensées, Scientific Treatises*. London: Encyclopaedia Britannica, 1087. 487 p.

PATE NUÑES, Carlinda Fragate. *O teatro através da história*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994. 285 p. v.1

PLATÃO. *O Banquete*. São Paulo: Martin Claret, 2005. 166 p.

PROPP, Vladimir. *On the comic and laughter*. Toronto: University Toronto Press, 2009. 191 p.

RODRIGUES. Marina Machado. *Camões e os poetas do século XVI*. Rio de Janeiro: UERJ, 2006. 187p

SARAIVA, A.J.; LOPES, O. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto, 2008. 1216 p.

SENA, Jorge. *A estrutura de “Os Lusíadas” e outros estudos camonianos e poesia peninsular do século XVI*. Lisboa: Portugal, 1970. 337 p.

SEVCENKO, Nicolau. *O Renascimento*. São Paulo: Saraiva S.A. Livreiros Editores, 1994. 91 p.

SHAKESPEARE, William. *The Tempest*. London: Penguin Books, 1996. 186 p.

\_\_\_\_\_ *.Twelfth Night*. London: Penguin Books, 2005. 156 p.

\_\_\_\_\_ *.A Midsummer Night’s Dream*. London: Penguin Books, 2005. 129 p.

\_\_\_\_\_ *.The Comedy of Erros*.London: Penguin Books, 2005. 144 p.

\_\_\_\_\_ *.Love’s Labour’s Lost*. Houndmills: MacMillan Publishers , 2008. 181 p

\_\_\_\_\_ *.Hamlet*. London: Penguin. Books, 1996. 384 p.

\_\_\_\_\_. *Hamlet e Macbeth*. Tradução por Anna Amélia Carneiro de Mendonça e Barbara Heliadora, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. 279 p.

\_\_\_\_\_. *Teatro Completo: comédias*. Tradução por De Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Agir, 2008. 612 p.

SHAPIRO, James. *1599: a year in the life of William Shakespeare*. London: Faber & Faber 2005. 429p.

SHEARMAN, John. *O Maneirismo*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1931. 220 p.

TOYNBEE, Arnold. *A Study of History*. London: Oxford University Press, 1979. 576 p.

TREWIN, J. C. *The Pocket Companion to Shakespeare's Plays*. London: Mitchell Beazley, 2006. p. 207.

THE NEW ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA 15. ed.. 702 p. v.3

WOOD, Michael. *In search of Shakespeare*. London: BBC Books, 2005. 400 p.