



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

Jorge Henrique Nunes Pinto

**Casamento, vida privada e comicidade à luz das comédias de
Plauto e Gil Vicente**

Rio de Janeiro
2013

Jorge Henrique Nunes Pinto

**Casamento, vida privada e comicidade à luz das comédias de Plauto e Gil
Vicente**

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.

Orientador: Prof. Dr. Iremar Maciel de Brito

Rio de Janeiro

2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

P659	<p>Pinto, Jorge Henrique Nunes. Casamento, vida privada e comicidade à luz das comédias de Plauto e Gil / Jorge Henrique Nunes Pinto. – 2013. 124 f.</p> <p>Orientador: Iremar Maciel de Brito. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Vicente, Gil, ca.1470-ca.1536 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Vicente, Gil, ca.1470-ca.1536. Comédia do viúvo – Teses. 3. Plauto, 254a.C.-184a.C. – Crítica e interpretação - Teses. 4. Plauto, 254a.C.-184a.C. Aulularia - Teses. 5. Comédia - História e crítica – Teses. 6. Teatro latino (Comédia) - História e crítica – Teses. 7. Teatro português (Comédia) – História e crítica - Teses. 8. Riso – Teses. 9. Família – História – Teses. 10. Casamento – Aspectos sociais – Teses. I. Brito, Iremar, 1946-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU 869.0-22(091): 871-22(091)</p>
------	--

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

Assinatura

Data

Jorge Henrique Nunes Pinto

**Casamento, vida privada e comicidade à luz das comédias de Plauto e Gil
Vicente**

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

Aprovada em 3 de abril de 2013.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Iremar Maciel de Brito (Orientador)
Instituto de Letras da UERJ

Prof. Dr. Luiz Fernando Dias Pita
Intituto de Letras da UERJ

Prof. Dra. Maria Cristina de Souza Brito
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2013

DEDICATÓRIA

A Ceres Acioly Ferreira (*in memoriam*), cuja subida aos céus me fez nunca mais ser o mesmo. A Carlos Alberto Cabral Nunes (*in memoriam*), que decidiu voar para os únicos lugares do mundo que ainda não conhecia.

AGRADECIMENTOS

Inicialmente, aos professores que orientaram esta pesquisa e sem cujas intervenções e conselhos não se teria apresentado como está: prof. Dr. Iremar Maciel de Brito, orientador, e prof. Dr. Amós Coêlho da Silva, co-orientador.

A este, insigne mestre, agradeço ainda pelos sólidos conhecimentos obtidos em língua latina na graduação, posteriormente em teoria da literatura no mestrado, pelo apoio a mim concedido em diversos momentos da vida e, por fim, pela amizade; àquele, agradeço ainda pelos primeiros ensinamentos de cultura e literatura portuguesas, por me ter introduzido aos estudos medievais, levando-me à paixão por este momento histórico, por ter acolhido a proposta de pesquisa desde sua forma mais embrionária e, por fim, pela amizade.

À banca de avaliação: professores doutores Luiz Fernando Dias Pita, por haver transformado em espaço de douda discussão aquilo que originalmente era uma avaliação, e Maria Cristina Souza Brito, pelo debate profícuo e contribuições fundamentais, além de todo o carinho com o que leu e interpretou este trabalho.

Aos professores doutores do mestrado em Literatura Portuguesa e em Teoria da Literatura: Mário Bruno, cuja contribuição filosófica foi fundamental para a conclusão desta pesquisa e ainda o é para as minhas aspirações futuras; Fernanda Lima, a quem eu adicionalmente devo meu conhecimento de língua grega, pelos profundos debates e ensinamentos filosóficos promovidos nos seus cursos; aos demais professores com quem eu tive a oportunidade de estudar (e também os que não tive): Maria Cristina Batalha, Maria do Amparo Tavares Maleval e Júlio França.

Aos professores de Língua Latina, Língua Grega e Literatura Portuguesa da UERJ, com quem eu aprendi os fundamentos que me possibilitaram este passo: Dr. Luiz Fernando Dias Pita, orientador da minha monografia; Dr. Francisco de Assis Florêncio, grande amigo e mestre, que me tem dado apoio constante desde os projetos de iniciação científica na graduação até a especialização em latim em todas as minhas aspirações e necessidades acadêmicas; Dr. Márcio Luiz Moitinha Ribeiro, com quem dei meus primeiros passos em latim; Dra. Márcia Regina de Faria da Silva, professora de cultura e literatura clássicas e fonética histórica do latim; Dra. Mary Kimiko Guimarães Murashima; Dra. Fernanda Lemos de Lima; Me. Elisa Costa

Brandão de Carvalho, pela iniciação ao grego; Dra. Regina Silva Michelli, pela orientação da iniciação científica e ensinamentos em literatura portuguesa.

Aos meus familiares que, além de provedores desta trajetória, apoiaram e permitiram que eu pudesse, sem desviadas preocupações, dedicar-me ao labor acadêmico, agradeço por cada tarde e noite na UERJ: Jorge Roberto Pinto, mestre da música e pai; Lourdes Anália Nunes Pinto, conselheira-mor e mãe; Carlos Alberto Cabral Nunes (*in memoriam*) e Ceres Acioly Ferreira (*in memoriam*), presentes, transcendentais e indecifráveis apoiadores, avô e avó.

Tradicional é agradecer à parceira (cônjuge, namorada etc.) pelas horas perdidas sem que o agora formado pudesse estar presente. Tal não é o que farei: agradeço a Isabelle Miranda por sua contribuição na totalidade deste trabalho e da minha vida, elementos mutuamente inseparáveis, por cada discussão filosófica de onde proveio uma idéia, por cada palavra e apoio nos momentos árdus em que quis desistir, pelo caminho que juntos trilhamos no aprendizado da língua latina.

RESUMO

NUNES, Jorge Henrique Nunes. *Casamento, vida privada e comicidade à luz das comédias de Plauto e Gil Vicente*. 2013. 124 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

O presente trabalho tem por objetivo o estudo crítico-teórico da comediografia latina pré-clássica e portuguesa humanista nas figuras de Plauto e Gil Vicente, considerando os aspectos relativos ao conceito de família, de casamento e de vida privada. Investigando as obras "*Aulularia*" e "*Comédia do Viúvo*", realizamos inicialmente um minucioso estudo da função e importância social destes conceitos nos contextos específicos da Roma Antiga, no período republicano, e de Portugal na transição da Idade Média para o Renascimento. Procedendo então a análises das obras, à luz dos temas propostos, identificaremos como se expressam no desenvolvimento temático no interior da encenação. A partir do conceito de comicidade e possíveis estratégias para sua obtenção fundamentadas em teóricos como Henri Bergson e Vladimir Propp, procuramos encontrar pontos de convergência e divergência entre os tratamentos temáticos dos autores de modo a elucidar também a influência do modo de pensar social como elemento decisivo da expressão literária. Tal estudo do elemento cômico será aprofundado tendo como ponto de partida trabalhos filosóficos e teóricos de Gilles Deleuze, Mikhail Bakhtin e Friedrich Nietzsche.

Palavras-chave: Teatro Romano. Teatro Português. Comicidade.

ABSTRACT

The present paper aims to study Plautus' pre-classical roman comedigraphy as well as Gil Vicente's in portuguese Humanism, considering the concepts of family, marriage and private life under critical and theoretical perspectives. Having "Aulularia" and "Comédia do Viúvo" as *corpus* for our research, initially we started a detailed study of the social relevance of these concepts at Roman Republic and also at Portugal in the transition between the Middle Ages and Renaissance. Then, analyzing these works, we aim to identify how these concepts and themes are developed in the plot. Based on the concept of comicality and possible strategies to obtain it of Henri Bergson and Vladimir Propp, we intend to determine the comedigraphers' converging and diverging approaches while developing these topics, also elucidating the influence of social way of thinking in literary expression. These comicality study will be developed based on the philosophical and theoretical works of Gilles Deleuze, Mikhail Bakhtin and Friedrich Nietzsche.

Keywords: Roman Theater. Portuguese Theater. Comicality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 O QUE É COMÉDIA - BREVE HISTÓRICO E FUNDAMENTOS.....	16
1.1 Comédia Nova e Jogo.....	16
1.2 Comicidade antiga: Embrião da modernidade literária à luz de Bakhtin.....	18
2 FILOSOFIA CANÔNICA DO RISO.....	22
2.1 Várias facetas metódicas do riso bergsoniano.....	22
2.2 Breve discussão da crítica de Propp.....	27
3 PLAUTO E A CULTURA ROMANA.....	29
3.1 Da vida e obra.....	29
3.1.1 <u>Legado e ecos como cânone na modernidade</u>	32
3.2 Família e sociedade romanas.....	36
3.2.1 <u>Contexto republicano</u>	36
3.2.2 <u>O chefe de família</u>	38
3.2.3 <u>Casamento</u>	40
3.2.3.1 Casamento <i>cum manu</i>	42
3.2.3.2 Casamento <i>sine manu</i>	45
3.2.3.3 Demais uniões.....	45
3.3 Aulularia – apontamentos e análise	46
3.3.1 <u>Breve visitação à fortuna crítica da comediografia pré-clássica</u>	46
3.3.2 <u>O casamento e a família</u>	48
3.3.3 <u>Vida privada e comicidade</u>	52
4 GIL VICENTE E A CULTURA PORTUGUESA.....	58
4.1 Da vida e obra.....	58
4.2 Família e sociedade no século XVI.....	64
4.2.1 <u>Componentes familiares</u>	64

4.2.2 <u>Matrimônio - regras e diretrizes</u>	66
4.2.3 <u>O chefe de família: de Roma a Gil Vicente</u>	73
4.3 Comédia do Viúvo	75
4.3.1 <u>Classificações da obra</u>	75
4.3.2 <u>O casamento e a família (e o sofrimento amoroso vicentino)</u>	76
4.3.3 <u>Vida privada (imersão na interioridade e um quê de cômico)</u>	85
4.3.4 <u>Ecos e intertexto</u>	88
5 OLHARES EXPANDIDOS: (DES)TERRITÓRIOS ARTÍSTICOS	94
5.1 Da comicidade medieval-renascentista	94
5.2 Da potência das forças à transcendência	97
5.3 (Des)territórios artísticos e (des)organização	102
5.3.1 <u>Fundamentos</u>	102
5.3.2 <u>Reinos perdidos em reestrutura - uma nova interpretação</u>	106
6 CRÍTICA DOS CONCEITOS E CONSIDERAÇÕES FINAIS	111
REFERÊNCIAS	120

INTRODUÇÃO

A identificação de dois dos maiores autores teatrais com um nível de influência nas gerações posteriores de difícil mensuração (Plauto e Gil Vicente) levou-nos ao desejo de estudar, a partir da estrutura e do processo de criação de comicidade de suas obras, o papel da cultura, sob a expressão do casamento como prática social e do conceito de família, na concepção artística de suas comédias, à luz também da intimidade da vida privada do cidadão comum.

Assumindo que estes escritores reproduzem em suas comédias elementos, situações e tipos humanos a eles contemporâneos, parece-nos um vasto leque de pesquisa a delimitação mais precisa destes retratos sociais. Especialmente considerando um retrato em função da representatividade que os tipos têm em nos mostrar um simulacro da vida privada, limitar-nos-emos, dada a extensão da proposta, a estudar uma única obra de cada comediógrafo.

Para a escolha do *corpus*, tivemos que seguir, em princípio, alguns critérios que nos pareceram indispensáveis para obter a seleção de peças que melhor pudesse nos servir ao objetivo pretendido:

Em primeiro lugar, pareceu-nos que incidiria em melhor aproveitamento de nossos trabalhos se optássemos por obras, ainda que distantes no tempo em mais ou menos dezessete séculos, inscritas no mesmo gênero literário. É evidente que o conceito de gênero, se ainda hoje nos traz problemáticas e suscita questionamentos pela própria proposta restritiva do ato de conceituar alguma coisa, não se aplicaria com perfeição a obras e autores tão distantes entre si, de proveniências geográfico-culturais distintas (ainda que relacionadas) e de pensamentos ideológicos tão afastados. Entretanto, pareceu-nos interessante, a julgar inicialmente pelo processo de titulação de Gil Vicente, optar por uma comédia, visto que, embora este autor trabalhe ainda com outros gêneros literários, de Plauto só conhecemos as comédias. Num momento posterior, passamos ao exame das classificações já instituídas pela crítica à obra de Gil Vicente, e nisto temos uma rede de teorias, conceitos e metodologias divergentes entre si tão emaranhada que nos foi necessário apontá-las, ainda que superficialmente, ao longo do trabalho.

Em segundo lugar, para servir bem ao propósito desta pesquisa, foi-nos imperativo procurar, dentre as vastas produções atribuídas aos autores, obras que

mantivessem linhas temáticas relativamente próximas, complementares e também passíveis de aproximação crítico-comparativa. Neste caso, como se trata de um estudo acerca das funções sociais, históricas e políticas do casamento, da (formação da) família e do exame da vida privada, as obras, além de coincidirem em definições canônicas de gênero, precisariam tratar de tais variáveis no enredo de maneira especial que refletisse as concepções das épocas a seu respeito. E estas concepções precisariam ainda ser provadas ou ao menos embasadas por documentos e fundamentação teórica.

Não nos foi tão dificultosa a tarefa de encontrar obras com estes pontos comuns, já que a família e o casamento são temas relativamente recorrentes em ambos os autores, e de certa forma a vida privada é sempre privilegiada quando falamos em comédia. Como veremos no prosseguimento dos nossos estudos, muitas construções de comicidade, muitas estratégias de obtenção do riso e até mesmo o próprio organismo dos arquétipos fundamentam-se na intimidade, na rotina e nas atividades corriqueiras dos cidadãos.

Aproximando situações em simultânea oposição e complementaridade, temos os temas da ordem da família e do casamento (sendo esta constituição e instituição fundamental daquele) e os temas da ordem da vida privada. Ao passo que o casamento e a formação da família pressupõem atividades simbólicas, ritualísticas, muitas vezes religiosas ou esotéricas, mas nem sempre (muitas vezes são simbolizados com festejos), a vida privada pressupõe o ato dessacralizado, o fazer comum (também o sentir comum e o pensar comum), o dia-a-dia, a vida representada sem a pompa e a magnificência dos rituais, sem roteiros, fluidamente natural (em teoria, nem sempre na prática).

Evidente que isto nem sempre se expressa devido à comédia ser por si pautada por um roteiro, e neste haver precisos momentos em que teremos atividades cotidianas e atividades rituais, além de muitas vezes um hibridismo tendencioso destas tendências, seja para servir à comicidade, seja por qualquer outro motivo. Muitas vezes, então, o rito pode se fazer valer de acontecimentos não esperados fora de seu *script* essencial, da mesma forma que no dia-a-dia temos representações já roteirizadas.

Por outro lado, percebemos ainda o caráter de complementaridade entre esses dois grandes eixos temáticos (família-casamento X vida privada). Ainda que a representação, constituição e simbolização daquele sejam expressas por meio de

solenidades, a própria análise da vida privada prevê ou uma intimidade solitária ou uma intimidade em grupo, e este grupo pressupõe relações sociais muitas vezes reveladas artisticamente dentro do seio familiar. Assim sendo, o papel da vida no *domus* é fundamental para entendermos a vida privada, que se passa dentro da casa e (ou) junto à família.

Assim, propusemos duas peças que demonstram em sua tendência temática e estrutura de enredo representativos muito importantes destes conceitos em separado, em hibridismo ou complementaridade, a saber: a “*Aulularia*” (“Comédia da Panela”), de Plauto, e a “Comédia do Viúvo”, de Gil Vicente.

Determinado o *corpus*, pretendemos, com a conclusão da pesquisa proposta, contribuir para a expansão dos estudos das obras teatrais enquanto manifestações literárias, mormente as realizadas na Antigüidade Clássica e no Renascimento de Portugal. À luz das perspectivas filosóficas de Henri Bergson e Vladimir Propp, inicialmente, e posteriormente Bakhtin, Deleuze e Nietzsche, analisaremos o conceito, o desenvolvimento e os desdobramentos do elemento cômico em suas várias facetas.

Aplicando-os a exemplos práticos das peças do nosso *corpus*, contemplamos, conforme diz Ariano Suassuna, parte dos “múltiplos aspectos e sentidos” que apresenta uma obra teatral.

Será que a visão que o autor tem de sua obra não é a mais deformada de todas? Não sei, mas acredito que é muito difícil, sem traição a ela, explicar ou ordenar os múltiplos aspectos e sentidos que tem — ou pelo menos deve ter — uma peça de teatro.

(SUASSUNA, 2008, p. 13)

Em segundo lugar, identificar a influência e o papel da cultura e da sociedade na confecção das obras, a função crítica a que se dispõem e a afinidade (ou não) da atuação dos diferentes contextos (romano do século II a.C. e português do século XVI) na composição é uma das questões a serem desenvolvidas ao longo da pesquisa. O desmembramento desta vasta gama de possibilidades se dará (i) através do estudo individual e comparado entre a função e a representação do casamento, da família, da vida privada e suas particularidades de acordo com o tempo e o espaço da obra em questão, e (ii) através da reflexão crítico-teórica

acerca do conceito de comicidade, de sua evolução da Idade Média à contemporaneidade e sua aplicação prática às obras e aos autores em questão.

Num primeiro momento, focaremos nossa atenção no interior de cada peça teatral estudada, procurando explicar a escolha e o tratamento temático conforme o contexto histórico-social. Para isto, faremos um levantamento de obras históricas tanto para considerar os elementos culturais, a vida cotidiana, a prática do casamento e as relações familiares presentes nas peças quanto para proceder à análise das personagens que, neste contexto, atuam como representantes de múltiplos papéis identificáveis no real (*pater e filia familias*, mercador, escravo etc.).

Objetivando analisar a presença e a função do jogo no teatro romano, Johan Huizinga (2004) parece-nos de inestimável relevância. Na “*Aulularia*”, inicialmente veremos que, em Roma, conforme já explicitamos, era latente e inegável o papel do jogo para cada cidadão acostumado às inúmeras celebrações para inúmeros motivos, além de constituir o todo festivo em que se inseria, como um de seus elementos, o espetáculo teatral. Com vistas a explicitar a diferença da função do jogo na sociedade romana arcaica de Plauto e na lusitana pós-medieval de Gil Vicente, não nos parece claro se nesta sociedade goza do mesmo prestígio, tanto entre o povo em geral quanto entre o público vicentino aristocrático, essencialmente composto de nobres, reis, príncipes e infantes.

Para guiar-nos e auxiliar-nos a atingir nossa meta de pesquisa no que tange ao estudo da elaboração e da concepção da comicidade nas obras em questão, recorreremos ao clássico ensaio “O Riso”, de Henri Bergson (1987), e aos processos e definições nele explicados, para proceder à análise da comicidade, inserindo quando possível passagens do texto em mecanismos por ele descritos. Para realizarmos uma análise crítica do conceito de comicidade em suas diversas acepções, faremos uso de outras obras sobre o assunto, da qual destacamos “Comicidade e Riso”, de Vladimir Propp, além de obras e textos dos filósofos F. Nietzsche, G. Deleuze e M. Bakhtin.

No caso específico de Plauto, para melhor aproveitamento do texto e da análise, será necessário realizar, através do exame dos originais, alguns apontamentos lingüísticos acerca dos usos do discurso e das construções léxico-sintáticas específicas da língua latina, mormente as intraduzíveis, como um fator estilístico para a obtenção do humor. Para tanto, faz-se necessária a utilização de gramáticas, dicionários e obras de estilística latina. Quando couber, procederemos à

análise de usos da linguagem para a obtenção do efeito cômico: os provérbios populares, o vocabulário informal, as expressões vulgares etc.

A “*Aulularia*” é uma comédia de intriga e de caráter, apresentando duas ações, a saber, as peripécias de Euclião, o avarento, após ter encontrado uma panela cheia de ouro e a história de amor de sua filha, que recebeu proposta de casamento de Megadoro, não sabendo este de sua gravidez. A caracterização de Euclião como um velho avarento, temeroso e eternamente desconfiado configura-se como um dos principais elementos da comicidade da obra, através da imagem do ridículo que permeia o personagem, transtornado com a descoberta de tanto ouro.

Assim, parece-nos um caminho de pesquisa bastante frutífero e produtivo estudar a representação da família, em especial através da prática do casamento, na peça *Aulularia*, e sua vinculação com o elemento religioso (culto ao *Lar* e aos *Manes*)¹. De igual forma, identificar o papel da família e do casamento, bem como seu embasamento cultural, no teatro de Gil Vicente e tirar, desta análise, apontamentos que aproximem ou distanciem o tratamento temático dado pelos autores constitui uma importante problemática a ser discutida.

Estudos científicos envolvendo a obra de Plauto e sua repercussão nos tempos atuais têm sido largamente desenvolvidos no sentido de explicitar, desenvolver e mensurar a inegável influência plautina, tanto para reconhecer-lhe o mérito quanto para dignificar a originalidade que permeia o artista que nele se inspira². O mesmo se poderia dizer acerca de Gil Vicente e das mais notáveis manifestações artísticas medievais e renascentistas³.

A identificação dos contrastes e complementos entre tais autores se nos apresenta como um caminho ainda não percorrido e, justamente por isto, instigante. O apoio primário em que nos basearemos para trazer à pesquisa conclusões relevantes será o papel da cultura na composição, especificamente sob a forma da exploração da temática do casamento nas obras referidas, sob duas perspectivas: (i) como um elemento cultural particular a cada uma delas e, justamente por isto, indispensável à análise do texto como manifestação geográfico-temporal, ou seja,

¹ Conforme vemos em Pereira (op. cit. p. 91), é este um dos importantes elementos indicadores da originalidade das comédias latinas arcaicas: “A *Comédia da Panela* passa-se em Atenas. Mas o prólogo é dito pelo Lar Familiar”, contrastando com a idéia de serem tão somente imitações dos originais gregos, ligação que os próprios autores não se empenharam em esconder.

² Cf. p.ex.: Guapiassú (1980) e Brito (1999).

³ Cf. Ferreira (2008) e Brito (1993).

dentro de um dado contexto e (ii) como um elemento internamente relevante, seja para a configuração do humor, seja para o próprio desenlace da trama, imprescindível para uma leitura individual. Procedendo ao cotejamento de ambas as visões, almejamos clarificar os múltiplos papéis que este evento cultural assume nas manifestações artísticas e de que maneira estes papéis interagem, dialogam e se mesclam.

Muitos foram os trabalhos já desenvolvidos no sentido de comparar o Teatro da Antigüidade Clássica às suas repercussões posteriores em diversos momentos históricos. Entre os mais recentes, consultamos e estudamos duas recentes dissertações defendidas na Universidade do Estado do Rio de Janeiro⁴. Consoante à nossa proposta, pretendemos, também, efetuar um estudo da estrutura dramática por trás das obras de Plauto e Gil Vicente, bem como utilizar como *corpora* recortes de diálogos da obra, mas aprofundaremos nossa pesquisa especialmente sob o aspecto da criação do elemento cômico, segundo os preceitos de Henri Bergson e os demais teóricos mencionados, que nos ajudará a identificar as técnicas plautinas para estimular o riso do povo espectador e as estratégias vicentinas no teatro da corte, bem como, a partir destas constatações, delimitar os pontos convergentes e divergentes neste quesito estrutural.

Através deste apoio teórico, procuraremos inserir a *Aulularia* e a *Comédia do Viúvo* em algum(ns) dos processos de criação da comicidade propostos por Bergson, já devidamente explicitados.

Adicionalmente, com o término da pesquisa, cotejaremos as visões contrastantes de Bergson, Propp e Bakhtin acerca do que é e como evolui o riso na história das sociedades. Interpondo-se-lhes algumas noções filosóficas de Nietzsche e Deleuze de suma importância para a reflexão literária (potência, qualidade das forças, corpo sem órgãos, desterritorialização etc.), exporemos e discutiremos nossa visão crítica acerca da matéria.

⁴ Pacheco (2008) e Ferreira (2008).

1 O QUE É COMÉDIA – BREVE HISTÓRICO E FUNDAMENTOS

1.1 Comédia Nova e Jogo

A consciência criativa e literária dos romanos originou-se, do começo ao fim, no fundo da língua e das formas gregas. Já nos seus primeiros passos o discurso literário latino olhava-se à luz do discurso grego, com os olhos do discurso grego; desde o começo ele foi um discurso de tipo estilizante; ele vinha como que encerrado entre aspas especiais, que indicavam uma estilização reverente.
(BAKHTIN, 1993, p. 379)

O Teatro Romano, por natureza, está intimamente ligado aos Jogos e espetáculos que até hoje constituem os principais estereótipos através dos quais se nos apresentam o legado da cultura romana, tais como os embates dos gladiadores. Estes Jogos dividem-se, segundo nomenclatura de Maria Helena da Rocha Pereira (2002), em ordinários e extraordinários. Destes percebemos o óbvio caráter excepcional, pois a função dos Jogos normalmente era acompanhar eventos especiais, como uma cerimônia de triunfo ou os funerais de personalidades romanas. Daqueles fazem parte os *Ludi Romani*, os *Ludi Megalenses*, a cargo dos edis curuis, os *Ludi Plebei*, organizados pelos edis da plebe, e os *Ludi Apollinares*, preparados pelo pretor urbano, todos estes sendo jogos periódicos que aconteciam em meses específicos do ano.

Através da identificação do papel do Jogo na composição e no enredo, o jogo é aqui entendido como “um elemento dado antes da própria cultura, acompanhando-a e marcando-a desde as mais distantes origens até a fase de civilização em que agora nos encontramos” (HUIZINGA, 2004, p. 6). Desta forma, julgamos imprescindível, num estudo que estabelece a cultura como um dos pontos de partida para a análise do texto, efetuar, igualmente, um breve estudo sobre o jogo.

O espetáculo teatral, neste contexto, não consistia em um evento auto-suficiente e independente, mas apenas em um componente dos Jogos, o que motivou, inclusive, conforme nos lembra Pereira, uma queixa por parte de Terêncio no prólogo de “A Sogra” concernente à dificuldade em se apresentar uma peça em

meio à “calamidade” dos Jogos. Das seis peças conhecidas deste autor, segundo a professora, quatro foram estreadas nos *Ludi Megalenses*, entre as quais “A Sogra”, e duas nos jogos fúnebres de Paulo Emílio.

Acerca dos aspectos lingüísticos da designação do jogo latino, Huizinga (op. cit.) nos ensina que os romanos sintetizavam num único vocábulo – *ludus* – todas as acepções do conceito de jogo, ao contrário dos gregos, que tripartiam a semântica da seguinte forma: παιδιά, ou seja, o infantil, os brinquedos e as brincadeiras que, em um sentido mais amplo, abrangem, inclusive, as formas lúdicas sagradas; αθύρμα, que, em segundo plano, representa o fútil e o frívolo; finalmente, αγών representa a competição e o concurso, eventos de extrema importância tanto na cultura grega quanto na latina.

Esta última, a que verdadeiramente nos interessa, ajuda a esclarecer a concepção romana das competições, uma vez que, como já esclarecemos, somente a forma *ludus* indicava em latim a noção de jogo, carregada, conforme percebemos pelo léxico helênico, de mais de um sentido. A semântica de *ludus* remete à noção de ilusão, simulação e irreal, estando oculta nas grandes competições públicas, que representavam um importantíssimo papel no cotidiano romano⁵.

Tendo em mente que “a cultura surge sob a forma do jogo” (*ibidem*, p. 53), parece-nos impossível não traçar um perfil dos aspectos culturais de Roma em função de suas expressões lúdicas. Mesmo que, com a evolução, o jogo esteja propenso a assumir um papel menos importante na cultura, restringindo-se a, entre outros, ritos sagrados, poesia e folclore, seus aspectos obscurecidos podem ser resgatados nas manifestações culturais.

Consideramos aqui, para definir o conceito de jogo, o fator espaço (no caso do jogo teatral, o palco da encenação), que certamente diferirá em Plauto e Gil Vicente, e o fator tempo (no nosso caso, o tempo cronológico e psicológico)⁶. Levemos em conta, da mesma forma, outras características básicas do jogo, como a liberdade que ele supõe, o faz-de-conta e a evasão da vida real para uma realidade temporária, que absorve completamente o jogador e torna o próprio jogo “sério”, o isolamento em que está inserido através da limitação física do espaço, a verdade

⁵ Cf. Huizinga, op. cit., p. 41.

⁶ A respeito da relação entre teatro e jogo, cf. o artigo do prof. Dr. Iremar Maciel de Brito, “Estruturas narrativas do jogo teatral” (2008).

indiscutível de suas regras, o eixo tensão-solução que molda o espetáculo e que cria a expectativa de ganho ou perda etc.

Sabe-se que, com o surgimento da Comédia Nova, a ambientação das peças migrou da *pólis* decadente para centralizar-se na família⁷, ou seja, retratam-se os indivíduos e não mais os cidadãos. Dada a intenção explícita de Plauto em agradar as grandes massas, ao contrário do que fez Terêncio, percebemos um intenso fluxo de temas relacionados à família - relações entre pais e filhos, casamento, maternidade etc. – bem como a existência de personagens representantes de arquétipos sociais em diálogo com a realidade do público espectador.

A vinculação das obras dos autores teatrais romanos da época republicana ao teatro grego é percebida de diversas maneiras: inicialmente, pelas palavras dos próprios autores⁸, conforme vemos nos prólogos de *O Homem das Três Moedas – Philemo scripsit, Plautus uortit barbare* (Filémon escreveu, Plauto traduziu para a língua bárbara) - e, em igual estrutura, da *Comédia dos Burros – Demophilus scripsit, Maccus uortit barbare* (Demófilo escreveu, Maco [i.e. Plauto] traduziu para a língua bárbara); através dos escritos deixados por outros autores romanos da época imperial, tais como Cícero, que afirma terem sido as *Fabellas Latinas ad uerbum e Graecis expressas*, ou seja, as peças latinas tiradas das gregas palavra a palavra; então, finalmente, após os testemunhos em língua latina, a confirmação se dá através de uma análise das obras restantes dos dois autores notáveis da era republicana, Plauto e Terêncio, em busca da retratação e manutenção dos costumes e das instituições características da sociedade helênica ou da adaptação para os costumes e instituições da sociedade romana. Então encontramos-nos diante de uma dúvida: se o gênio do Lácio não admitia, em sua arte, a mera reprodução literal de uma sociedade estrangeira à qual mantinha uma relativa submissão cultural ou se as reproduções imitativas de Plauto eram efetivamente *ad uerbum* retiradas das gregas.

1.2 Comicidade antiga: embrião da modernidade literária à luz de Bakhtin

E é justamente neste sentido (de expansão da reprodução literal) que

⁷ Cf. Brandão (2002), p. 91-94.

⁸ Cf. Plauto e Terêncio *apud* Pereira (2002, p. 83).

resgatamos o pensamento bakhtiniano de forma aplicada, ainda que o autor não tenha feito qualquer referência específica à comédia ou a Plauto:

A maior parte desses gêneros se presta a uma reestruturação criativa (de um modo semelhante aos gêneros literários e, alguns deles, num grau ainda mais acentuado), mas um uso criativo livre não significa ainda a recriação de um gênero: para usá-los livremente, é preciso um bom domínio dos gêneros. (BAKHTIN, 2000, p. 303)

Dialogando ainda as pesquisas sobre carnavalização plautina de Segal (1987) com os estudos genéricos de Bakhtin sobre a consolidação do romance (1993), concluímos que, muito embora o pensador eslavo não se pareça convencer, ao menos não declaradamente, da importância da comédia romana, inserimo-la no rol de gêneros da mais alta relevância para a constituição, desenvolvimento e expansão de gêneros como o romance.

Parece-nos que sua afirmação acerca do caráter crítico-cômico que trouxeram à literatura a paródia e a carnavalização do drama satírico e das atelanas se aplica com igual rigor metodológico às comédias. Desta forma, opõe-se ao “(...) discurso direto elevado, corretivo da realidade, que é sempre mais rica, mais substancial, e principalmente, mais contraditória e multilíngue do que pode conter o gênero direto elevado.” (*ibidem*, p. 379)

É justamente por esse maior interesse para o real que diversos trechos das comédias, e as obras como um todo, se nos revelam instigantes fontes de estudo para a aproximação do legítimo cotidiano, da vida privada, da intimidade dos cidadãos comuns, que não têm feitos heroicos nem são super-humanos, ao contrário, são pecadores, viciosos e muito pouco interessantes do ponto de vista idealizado.

Embasando ainda o interesse exclusivo que a comédia latina suscita, em relação de independência à sua forma original grega, temos a interessante, porém discutível, máxima de um dos maiores nomes da filologia clássica oitocentista - Willamowitz (*apud* Bakhtin, 1993) – acerca da expansão das possibilidades de conhecimento, interpretação e compreensão da própria linguagem através do conhecimento de uma segunda linguagem com pensamento diferente em relação à primeira.

A partir daí, entendemos como o contato direto das *imitationes* com seus

modelos, através de um instinto (re)criativo, viabiliza a expansão mesma da compreensão, tendo em vista o diálogo cultural e lingüístico entre Roma e Grécia. E é nisto que reside, em perspectiva bakhtiniana, a essência de todas as diferenças que possam ser descritas e estudadas entre um Plauto e um Menandro, e em segundo nível por nós proposto, mas que não nos cabe analisar, entre um Ariano Suassuna, Molière ou mesmo Shakespeare e um Plauto.

À teoria do romance de Bakhtin não compete apenas esquematizar de forma normativa ou descritiva o que se entende determinantemente como romance ou não-romance. Longe desta perspectiva tradicionalista, o que se tem é, em verdade, uma teorização filosófica de uma conceituação que pressupõe um conjunto de características relacionadas entre si e que, em acordo com certo padrão de raciocínio, imprimem a tal ou qual obra a possibilidade de ser analisada segundo diversos graus de “romancização”.

Estes graus, naturalmente, com o passar do tempo e a mudança de pensamento, vão nos possibilitar entender definitivamente o que é ou não é romance propriamente dito, mas isto não se dá através de uma seqüência metódica de negações de padrão por tal obra analisada, seguidas de sua exclusão da lista normatizada, mas sim de uma progressão analítica em função das características presentes, que determinam maior ou menor grau de fidelidade ao critério estabelecido e, portanto, maior ou menor grau de inclusão na pré-determinação.

Representando uma grande evolução no modo de pensar a modernidade, o pensamento bakhtiniano aplicado à Antigüidade se nos mostra também muito útil à pesquisa, mormente no que diz respeito a essas notas introdutórias de nosso estudo sobre o que é comédia, o que é comédia *em Roma*, o que é cômico e outras discussões essencialmente teoréticas.

Nesse sentido, entendemos a comédia plautina como representante de uma grande gama de acepções, características fundamentais e essenciais do romance, sendo portanto uma das mais interessantes fontes embrionárias do que haverá futuramente no ocidente.

(...) são largamente penetrados pelo riso, pela ironia, pelo humor, pelos elementos de autoparodização; finalmente – e isto é o mais importante –, o romance introduz uma problemática, um inacabamento semântico específico e o contato vivo com o inacabado, com a sua época que está se fazendo (o presente ainda não acabado).

(BAKHTIN, op. cit., p. 400)

É justamente este contato vivo com o inacabado, com o presente, eliminando definitivamente o distanciamento épico, o heroísmo do semideus e a sacralização dos superiores para dar lugar a uma história ridícula que nos conta frivolidades do cotidiano, que percebemos na comédia plautina. Do presente do homem comum, sujeito aos mais diversos vícios mesquinhos e tolices, encontra Plauto as bases para seus enredos, fundamentando nesta – a tolice – o verdadeiro e mais puro interesse de suas histórias: panelas com ouro, intrigas amorosas e casamentos, peripécias recheadas de imoralidades, fanfarrônicas do soldado conquistador e mentiroso etc.

2 FILOSOFIA CANÔNICA DO RISO

2.1 Várias facetas metódicas do riso bergsoniano

Instiga-nos a questão estrutural concernente a cada peça em questão. As diferenças e as particularidades de cada contexto histórico, espaço e tempo possibilitaram criações independentes e igualmente particulares. Assim, promovendo uma análise individual da comicidade de cada obra, poderemos discorrer sobre os mecanismos de obtenção do riso em ambas de acordo com os diferentes contextos, estabelecendo articulações possíveis entre o teatro latino arcaico e o português medieval-renascentista, produzidos em contextos históricos particulares.

Estes mecanismos serão devidamente reconhecidos de acordo com as possibilidades de obtenção da comicidade definidas por Henri Bergson (1987), a saber:

a) A comicidade das formas, dos gestos e movimentos, que “já não é mais a vida, mas automatismo instalado na vida e imitando a vida” (*ibidem*, p. 25), perceptível quando, por exemplo, uma determinada atitude corporal se torna tão recorrente a ponto de ser possível imitá-la. Esta atitude está, certamente, desprendida de nossa verdadeira personalidade, pois é o automatismo do gesto – o “mecanicamente uniforme” – que é passível de imitação e, portanto, de riso.

Destacamos a idéia de “mecanismo superposto à vida” para compreendermos melhor como a inserção de um elemento rígido à natureza móvel e instável da vida humana é capaz de provocar o riso. É o cômico que nos faz rir de vestes antiquadas em um jovem, embora seja circunstancial, à medida que um conjunto vestuário moderno utilizado na modernidade - não menos inflexível e rígido por pertencer à moda vigente - não nos parece risível em primeira análise.

Desta forma, entendemos como a noção de disfarce alcança proporções maiores quando extrapola as fronteiras da relação entre elemento externo fixo e corpo humano, inserindo-se dentro de um único corpo quando dele são retiradas qualidades ou características tomadas pelo observador como disfarce. Assim, um

sujeito de nariz vermelho, irrelevantes as razões genéticas para tal particularidade fisiológica, tem de ser um sujeito com nariz pintado. A surpresa aflorada pela característica peculiar causa a sensação de artificialidade, e é desta que tiramos a comicidade.

Ampliando ainda mais este conceito, chegamos ao cerne do funcionamento da sociedade, e é aí que podemos, após o breve tempo dedicado ao comentário da teoria de Bergson aqui apresentado, retornar ao foco de nosso primeiro problema. A sociedade, assim como o indivíduo e a própria natureza, apresenta seus disfarces e seu inevitável aspecto risível. Quando primeiro tratamos das vestes inertes de que se utilizam os seres humanos, objetivamos enfocar a aparência de rigidez que gera o cômico. Agora, aplicaremos o mesmo preceito à sociedade, percebendo a artificialidade e a inércia de seus elementos fixos – tais como as solenidades culturalmente definidas e, portanto, repetitivas e automatizadas - que possivelmente trarão o riso. Para esclarecermos melhor a questão, recorreremos às palavras do próprio filósofo francês:

Poderíamos dizer que as cerimônias são para o corpo social o que a roupa é para o corpo individual: devem a sua seriedade a se identificarem para nós com o objeto sério a que as liga o uso, e perdem essa austeridade no momento em que nossa imaginação as isola dele. Assim, para uma cerimônia tornar-se cômica, basta que nossa atenção se concentre no que ela tem de cerimonioso, e esqueçamos sua matéria, como dizem os filósofos, para só pensar na forma.
(BERGSON, op. cit., p. 30)

Dentro das celebrações sociais, mesmo as mais conceituadas e sérias, encontraremos figuras específicas agindo de modo automatizado e extremamente limitado, como marionetes. É assim que se poderia apresentar a figura de um padre celebrando um casamento, bem como os noivos cumprindo seu papel já previamente confeccionado e definido pela própria tradição cultural e todos os demais aspectos, personagens e circunstâncias que se fazem necessárias para estabelecer um autêntico casamento.

Acerca de outro ponto importante para a definição da comicidade de movimentos e gestos, mas certamente ainda derivado da noção primária de automatismo, encontramos a superposição da materialidade do corpo à vitalidade da alma. Não raro é o efeito cômico obtido através da intercalação de um momento de

profunda reflexão de dada personagem de comédia e a hilaridade de um acidente de natureza física, como um acesso de tosse. Vemos a monotonia do material interrompendo a flexibilidade móvel da ação da mente humana e causando o riso.

Desta superposição retiramos uma das notáveis diferenças entre a tragédia e a comédia, sabendo que, naquela, o autor mantinha o foco de atenção do leitor nos pontos superiores dos seus heróis, jamais na materialidade e na rigidez do corpo essencialmente cômico. Expandindo tal conceito, é mister fazermos referência novamente ao trabalho de Bakhtin que com perfeição se aplica às estratégias de comicidade:

É justamente o riso que destrói a distância épica e, em geral, qualquer hierarquia de afastamento axiológico. Um objeto não pode ser cômico numa imagem distante; é imprescindível aproximá-lo, para que se torne cômico; todo cômico é próximo; toda obra cômica trabalha na zona da máxima aproximação. (BAKHTIN, 1993, p. 413)

b) A comicidade de situações, que se apresenta, entre outras possibilidades, através da teia de manipulações entre as personagens, demonstra muitas cenas teatrais em que acreditam agirem de acordo com suas próprias motivações, longe de influências externas e, naturalmente, da manipulação de outrem. Sabendo-se que, em verdade, sob determinado ângulo de análise, estão completamente submetidos ao controle do manipulador, é nesse sentido que procuraremos analisar as intrigas e os desenlaces das comédias em questão.

Citamos o efeito “bola de neve” (BERGSON, op. cit., p. 47), aplicável inclusive a livros infantis e desenhos animados humorísticos, que consiste basicamente em uma propagação contínua de ações que desencadeiam resultados inesperados. Encontrado em diversas comédias, o efeito “bola de neve” aparece em Dom Quixote na cena em que uma série de agressões é desencadeada na estalagem. Uma das aplicações do efeito, citadas pelo próprio Bergson, parece-nos perfeitamente adequada à situação da busca pela panela na *Aulularia*, a saber:

consiste em fazer com que certo objeto material (...) seja de importância capital para certos personagens e que seja necessário encontrá-la a qualquer preço. Esse objeto, que escapa sempre quando se acredita tê-lo em mão, rola através da peça reunindo de passagem incidentes cada vez mais graves, cada vez mais inesperados. (...) É sempre o efeito da bola de neve.

(*Ibidem*, p. 48)

A ampliação do conceito de repetição de movimentos corporais para a repetição de situações específicas vividas pelas personagens permite mais um desmembramento da comicidade de situação. A vida humana, em todos os seus aspectos, parece ser, para Bergson, dotada de um fluxo instável e incessante de modificações e renovações que, tanto nos gestos e nas atitudes de uma determinada pessoa, quanto nas próprias circunstâncias e situações por ela vividas, não se admite uma repetição digna de imitação que não seja elemento motivador de comicidade. Da mesma forma que um autor hipotético poderia obter o riso da platéia quando uma personagem repete tanto um gesto a ponto de gerar imitações zombeteiras de seus colegas, poderia fazê-lo através de

uma combinação de circunstâncias, que se repete exatamente em várias ocasiões, contrastando vivamente com o curso cambiante da vida. (...) São as repetições que se nos apresentam no teatro. Elas serão tanto mais cômicas quanto a cena repetida for mais complexa.
(BERGSON, op. cit., p. 51)

É nesta linha de raciocínio que Bergson inclui a obra *Anfitrião*, de Plauto, ao lado de outros autores como Molière, como representantes do uso da estratégia da repetição de fatos e situações para efeito cômico.

c) Acerca da comicidade das palavras, distinguindo inicialmente o riso que “a linguagem exprime e o que ela cria” (*ibidem*, p. 57), Bergson explicita o que a categoriza, no primeiro caso, como uma mensagem cuja comicidade independe da língua em questão, podendo ser livremente traduzida, e, no segundo caso, como um organismo cuja comicidade é interior, inerente e estrutural, pois é devido à escolha de palavras e à organização da frase que se obtém o elemento cômico.

Neste, a linguagem se torna engraçada por si mesma, desviada e deformada por sua natureza e não é utilizada, como naquele primeiro caso, como um veículo para demonstrar a comicidade de pessoas ou situações. Justamente por este caráter inerente da comicidade das palavras, acontece a impossibilidade de verter o jogo lexical para outra língua, pois os manejos risíveis de palavras são particulares e únicos para cada idioma.

Quando se refere maldosamente à esposa, o compadre do viúvo em “Comédia do Viúvo”, de Gil Vicente, em uma cômica passagem que bem se enquadra no esquema de riso por estrutura de frase, diz que:

Yo na la puedo trocar,
yo no la puedo vender,
yo no la puedo amansar,
yo no la puedo dejar,
yo no la puedo esconder:
(Vicente, 1971, p. 98)

d) A comicidade de caráter é o primeiro ponto de análise, e talvez o mais importante, da teoria bergsoniana, uma vez que “o riso tem uma significação e um alcance sociais, que o cômico exprime antes de tudo certa inadaptação particular da pessoa à sociedade, e que afinal só o homem é cômico” (BERGSON, op. cit., p. 71)

Neste ponto de seu discurso, Bergson restringe todas as subdivisões anteriores da comicidade a sutis expressões de humor, arduamente separadas da vasta amplitude da comicidade de caráter.

Como nos demais casos, é a rigidez que desperta o riso através do isolamento em que insere a personagem humorística. Isto se dá menos através da imoralidade que da insociabilidade, ou seja, uma personagem pode ter um caráter absolutamente consoante à moral de sua época e, enrijecida esta característica por meio de artifícios risíveis, tornar-se-á cômico. O caráter é cômico por natureza, uma vez que representa “o que há de já feito em nossa pessoa”, ou seja, “capaz de funcionar automaticamente” (*ibidem*, p. 78). Mais adiante, ensina-nos que “A comédia pinta caracteres com que deparamos antes (...) Ela assinala semelhanças. Tem por alvo expor tipos diante de nós.” (*ibidem*, p. 85).

Desta forma, na tragédia, o herói representa uma individualidade particular, única e passível de reverência e não de imitação, a não ser que se objetive enrijecê-lo e, portanto, torná-lo risível. O gênio do artista cômico tende a, por outro lado, criar generalidades e tipos que nos remetam a outras pessoas e características já vistas, através da observação exterior, que é justamente o mecanismo básico para obtenção do cômico: “só somos risíveis pelo aspecto de nossa pessoa que se furta à nossa consciência” .” (*ibidem*, p. 87).

2.2 Breve discussão da crítica de Propp

Finda esta breve explanação acerca da teoria de Bergson sobre o riso, recorreremos, como complemento e extensão, à obra do filólogo soviético Vladimir Propp (1992) que, em diversos momentos, cita o ensaio do filósofo francês, discutindo alguns de seus principais raciocínios.

Acerca da comicidade do físico humano, conforme discorre no capítulo sexto, Propp recorre à afirmação de Bergson de que “É cômica qualquer manifestação do aspecto físico da personalidade, quando o problema diz respeito a seu aspecto espiritual”, refutando-a com a hipótese de que “nem todas as manifestações da natureza física da pessoa são engraçadas, mesmo quando revelam certas facetas espirituais” (PROPP, op. cit., p. 45). Para tanto, vale-se do exemplo de que Honoré de Balzac, embora obeso, por sua “força espiritual” e “poder interior” evidentes, não suscita o riso, mesmo numa escultura de Rodin em que o escritor francês é representado nu, com a barriga avantajada e as pernas finas, uma figura disforme, porém não risível graças à expressão da “força espiritual e a beleza interior de um homem de corpo deformado” (*ibidem*, p. 46).

No capítulo seguinte, “A comicidade da semelhança”, Propp parece não refutar, mas reescrever a definição de Bergson acerca da questão da repetição como um dos procedimentos para a obtenção do cômico na comédia clássica. Conforme suas próprias palavras, “Seria mais exato falar não de repetição, mas de duplicação” (*ibidem*, p. 56)

Demonstra uma postura mais taxativa no capítulo “O homem-coisa”, em que ressalta a insuficiência da teoria de Bergson (*ibidem*, p. 75), no que tange à afirmação de que “Nós rimos toda vez que uma pessoa produz em nós a impressão que uma coisa produz”. Desde o capítulo quarto, percebe-se que o centro da teoria da comicidade de Vladimir Propp consiste na humanidade do riso, na transformação e na aproximação de elementos, seres e coisas do mundo com qualidades e características dos homens.

É isto que permite a ele corroborar com a decisiva afirmação “Isso, sem dúvida, é verdade” a explicação de Tchernichévski (*apud ibidem*, p. 38) de que “Nós rimos dos animais”, por exemplo, “porque eles nos lembram os homens e seus movimentos”. É através desta linha de raciocínio que Propp ressalta sem questionamentos a hipótese de Bergson de que a “natureza inorgânica e vegetal”

(*Ibidem*, p. 37) não é elemento gerador de comicidade, assim como os objetos. Com este pensamento básico de que nada é cômico enquanto não se aproxima do humano, Propp refuta e reescreve a afirmação de Bergson, enfatizando que o riso só é realmente suscitado pela representação do homem através de uma coisa quando esta “coisa é intrinsecamente comparável à pessoa e expressa algum defeito seu”.

Ainda no mesmo capítulo, outra afirmação de Henri Bergson (“Poses, gestos e movimentos do corpo humano são ridículos na medida em que o referido corpo desperta em nós a representação de uma simples máquina”) é rebatida. Refazendo com a mesma linha básica de raciocínio, o

homem-mecanismo não é sempre ridículo, mas somente nas mesmas condições em que uma coisa é ridícula. (...) A representação de um homem sob o aspecto de um mecanismo é ridícula porque revela sua natureza íntima.
(*Ibidem*, p. 77)

Para embasar sua hipótese, Propp recorre à imagem do funcionamento rítmico e constante de órgãos do corpo humano, como o pulmão e o coração, que são perfeitos mecanismos que não inspiram o riso, às “terríveis” e nada cômicas convulsões de um sujeito que sofre de epilepsia, entre outros exemplos.

3 PLAUTO E A CULTURA ROMANA

3.1 Da vida e obra

De acordo com a periodização usualmente escolhida para demarcar a evolução da literatura latina, a obra do autor Tito Mácio Plauto se encontra inserida no período arcaico, isto é, pré-clássico. A influência inegável de suas comédias para o Teatro dos tempos subseqüentes é facilmente observável se considerarmos os mais ilustres exemplos de obras nele inspiradas escritas em línguas românicas modernas, tais quais *L'avare*, de Molière, *O Santo e a Porca*, de Ariano Suassuna e *O Auto dos Enfatriões*, de Luís de Camões. Não devemos, contudo, esquecer a influência ainda em língua latina, como a *imitatio*⁹ reconhecida no *Querolus* no século V d.C.

Por intermédio do gramático Aulo Gélío *apud* Hunter (1985, p. 11), sabemos que “além das vinte e uma peças que ele [Varrão] selecionou porque delas não se duvidava (...) também aceitou e atribuiu a Plauto outras com base em seu estilo”. A irreverência, o uso de personagens arquetípicos e a diversificação dos usos da linguagem são algumas das importantes marcas do teatro plautino que, além de seu reconhecido valor como manifestação artística, é uma das mais valiosas fontes para o estudo do latim vulgar¹⁰.

Plauto, cujos dados biográficos nos são extremamente nebulosos¹¹, notabilizou-se por não só expor uma cópia fiel das comédias gregas, mas por ajudar a estabelecer a identidade da arte romana, que se diferenciava daquela, entre outras razões, pelo valor dado à musicalidade. Conforme nos ensina Grimal (2002), enquanto a Comédia Nova dos gregos tendia a expressar e se aproximar do real nos diálogos entre personagens, na comédia latina, prevalece o elemento lúdico, o

⁹ Em artigo publicado na Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNESP, n. 26 (2008), a professora Zélia de Almeida Cardoso define que “Dá-se o nome de *imitatio* (imitação) a um procedimento literário muito comum na Antiguidade, de acordo com o qual o escritor procurava aproximar-se o mais possível do modelo escolhido”.

¹⁰ Conforme vemos em Neto (1977), os dois grandes nomes do teatro latino arcaico – Plauto e Terêncio – demonstram em suas obras o mais antigo e confiável contraste entre a vertente culta e a popular do latim, devido à utilização da linguagem corrente nos diálogos de suas peças. Plauto, o comediógrafo de maior sucesso e reconhecimento diante do público, “era o intérprete da plebe, era o escritor que fazia gargalhar a arraia-miúda, falando-lhes na linguagem corrente” (p. 174).

¹¹ Hunter, op. cit., diz que a data provável de morte de Plauto (184 a.C.) nos foi passada por Cícero, no *Brutus*, e que até mesmo o nome do comediógrafo é motivo de controvérsia, por poder remeter a “piadas teatrais”.

despertar do prazer e do riso, através de um público que observa o espetáculo em virtude da música, da dança e do ritmo.

Tratando especificamente de questões biográficas, muito pouco de conclusivo se chegou a respeito da vida de Plauto, ao passo que incontáveis teorias, correntes e suposições por vezes desprovidas de critério científico surgem num contexto de incertezas e de escassez de documentos. Etimologicamente, Duckworth (1971) analisa o nome Plautus como vindo de Plotus, sugerindo que consiste em uma opção do umbro à palavra que nomeia os atores dos mimos: *planipes*.

Menos ainda de conclusivo podemos deduzir a partir de seus primeiros nomes, até meados do século XIX grafados como M. Ácio, e após a redescoberta do Palimpsesto Ambrosiano foi aceita a grafia T. Mácio e a suposição passada foi tida como confusão interpretativa. Em seguida, aceitou-se a hipótese do nome Maccus em vez de Maccius, o que facilitaria o entendimento do significado, já que Maccus se traduz como o bobo, arquétipo da farsa atelana, baseado no exemplo já citado: *Demophilus scripsit, Maccus uortit barbare*.

Hipóteses inventivas, que nos remetem aos casos correspondentes na vida de Homero, sugerem a inexistência real de Plauto, como o faz Gratwick (1993) ao sugerir duas vertentes: a) apropriação do nome por colegas de Plauto que teriam continuado a lhe atribuir peças mesmo após seu falecimento; b) não existência real do autor, sendo apenas um nome.

Desta forma, como já dissemos, nada de conclusivo podemos trazer acerca da biografia de Plauto, porém um dado não se pode ignorar: os métodos tradicionais, manuais e livros de história da literatura latina apresentam como verdade histórica informações acerca de Plauto (e de outros autores obscuros) que absolutamente não são passíveis de confirmação. Como o próprio método dos estudos latinos sugere, foi-se buscar em outras obras, por vezes até dois séculos distantes de Plauto, para encontrar referências a ele que poderiam trazer sugestões elucidativas. Entretanto, como sabemos, até mesmo informações que o autor domina e conhece profundamente podem ser mal transmitidas através de erros de um escriba, de equívocos genéricos, esquecimentos e até rasuras. Que se poderá dizer de uma informação que tem como fonte primária o relato de autores como Cícero que comentaram apenas hipóteses cuja proveniência não é confirmada?

Para citarmos um exemplo, Cícero aponta que Plauto escreveu em 191 a.C. a obra *Pseudolo*, quando já era idoso. Apenas porque a tradição romana considera

senex (velho) a partir dos sessenta anos, então Plauto teria de estar nessa faixa etária à época da estreia da obra. Como vemos, é uma conclusão bastante arbitrária.

Testemunhos muito distantes de Sexto Festo, já em nossa era no século II, e de São Jerônimo, no século IV, apontam para a suposta origem umbra de Plauto, mais especificamente da Sársina. Estas alusões, associadas a algumas atribuições no interior da obra de Plauto (conforme se viu mal se sabe quais peças são ou não efetivamente dele), fundamentam toda a afirmação comum da procedência umbra do autor, que permeia desde as biografias dos manuais tradicionais da crítica e história da literatura latina até os *sites* mais duvidosos na *internet*.

Com semelhante metodologia de duvidoso rigor científico, estabeleceu-se que Plauto é um escravo liberto devido ao tratamento temático dos personagens escravizados de suas peças.

Neste sentido, vemos a fragilidade das informações que se tem acerca do comediógrafo, e não é insensato imaginar que a menor descoberta seria suficiente para modificar todas as futuras edições de livros que fazem referência à sua biografia, escritos até o século XX.

Muito embora devesse saltar à percepção atual a falta de evidências que justifiquem todos esses conceitos e aproximações, o que ainda vemos é uma tendência à aproximação arbitrária de personagens com autores de obra e também uma tendência a assumir como verdade descrições, afirmações ou hipóteses levantadas por outros autores latinos, mesmo que estejam duzentos, quatrocentos ou até quinhentos anos de distância de Plauto. A ampla divulgação se faz no sentido de perpetuar a tradição descritiva da história literária e os conhecimentos destas novas diretrizes permanecem obscuros ao público em geral.

Por exemplo, em Della Corte (1952), temos uma tentativa de divisão em “fases” da literatura teatral de Plauto, ao modo como a tradição crítica faz com inúmeros autores de todo o mundo (e também o faz com Gil Vicente como veremos nos próximos capítulos): uma primeira fase, que estaria compreendida mais ou menos entre 210 e 200 a.C., e que teria como característica entusiasmo com a política dos Cipiões; uma segunda fase, entre as décadas de 80 e 90 do século II a.C., cuja moralidade das peças está influenciada por Catão.

A obra de Plauto, por diversas razões, representa uma importante fonte para o estudo da língua latina vulgar: através da observância da confusão que se

estabelece na utilização dos nomes da terceira e da quarta declinações pela segunda; devido ao largo uso de preposições (*cum* no lugar do ablativo de instrumento, *ad* em vez do uso do vocábulo declinado no dativo e *de* substituindo a flexão do genitivo, por exemplo), contrariando a tendência sintética, natural às desinências de caso, que percorria o latim clássico, cuja estilística, especialmente na poesia, prezava pelas elipses e zeugmas; pela tendência progressiva a tornar analítico, como nas línguas neolatinas modernas, o grau comparativo dos adjetivos; através da utilização, por fim, de expressões e de léxico de origem popular.

A influência que a tradição dramática e o gosto da audiência exerceu nas peças de Plauto se estendeu além da modificação de seus conteúdos e sua estrutura até a determinação também da estética da atual performance. A teatralidade romana, evidentemente desde tempos antigos, envolveu um substancial elemento da participação da audiência.
(BEACHAM, 2000, p. 33)

3.1.1 Legado e ecos como cânone na modernidade

A obra do dramaturgo nordestino Ariano Suassuna é explicitamente baseada na comédia *Aulularia* de Plauto, alusão indicada dentro do próprio texto através da atribuição do autor do subtítulo “Imitação Nordestina de Plauto” à obra. Ambientada no século XX, a sociedade escolhida por Suassuna para abrigar esta recriação atual da comédia romana apresenta pontos de proximidade com a utilizada em seu modelo. Sabidamente, uma das características da comédia de Plauto era criticar o sistema político-social da época e os arquétipos de cidadãos neste inseridos.

Toda a cultura romana, estruturada sobre as bases sólidas dos mitos de feitos heróicos e do elemento divino, em muito se assemelha à nordestina, com seus “valores tradicionais e regionais mantidos por uma tradição folclórica e religiosa”, conforme nos ensinam Nuñez, Andrade, Alcântara, Soares e Moura, em artigo publicado no IV Congresso Nacional de Lingüística e Filologia.

O escritor e crítico paraibano Ariano Suassuna, por sua vez, contribuiu de modo imensurável para a constituição da identidade do teatro nordestino, pois “Com Ariano Suassuna começa a surgir um ‘teatro do Nordeste’. (...) com sua fisionomia própria, inconfundível”, conforme nos lembra Portella *apud* Ferreira (2008, p. 59).

Aproxima-se, conforme suas próprias palavras nos levam a crer, do ideal expressivo tanto de Plauto quanto de Gil Vicente: “Funde o dramaturgo, em seus trabalhos, duas tendências (...) Alia o espontâneo ao elaborado, o popular ao erudito, a linguagem comum ao estilo terso”, conforme explica Suassuna *apud* Ferreira (op. cit., p. 58).

Conforme já explicamos, a obra de Ariano Suassuna, de fundamental relevância para a constituição do teatro brasileiro moderno¹², conferiu uma identidade própria ao teatro do Nordeste do Brasil, uma vez que a experiência social do autor transferiu-se para a obra, à medida que identificamos marcas regionais, sejam lingüísticas no âmbito léxico-semântico ou culturais no âmbito das referências genéricas e eventos típicos.

Evidentemente, não basta que a produção nordestina autêntica seja assim identificada por ter sido composta por um autor nascido nesta região, sendo *conditio sine qua*, para imprimir identidade regional à obra, que elementos da cultura transpareçam nas personagens, no espaço e/ou em outras características inerentes à referida produção.

No caso de *O Santo e a Porca*, percebemos nitidamente que a devoção de Euricão a Santo Antônio é carregada de informalidade e caráter de proximidade devoto-divindade, de acordo com a tendência litúrgica popular do Brasil. Hollanda (2001) nos ensina que, na tradição brasileira,

foi justamente o nosso culto sem obrigações e sem rigor, intimista e familiar, a que se poderia chamar, com alguma impropriedade, “democrático”, um culto que dispensava no fiel todo esforço, toda diligência, toda tirania sobre si mesmo, o que rompeu pela base nosso sentimento religioso.

Além disso, os provérbios populares constantemente pronunciados por Pinhão representam outra das características que notabilizaram Suassuna por seu teatro regional: “Boa romaria faz quem em sua casa fica em paz!” e “mas seguro morreu de velho e desconfiado ainda está vivo” (SUASSUNA, 1964, p. 64).

À maneira de Plauto, que sempre recorria à figura do escravo para solucionar os problemas, Suassuna, em diversas peças, faz uso da personagem “esperta”: *Auto da Compadecida*, *O Casamento Suspeitoso*, *A Pena e a Lei* e, é claro, *O Santo*

¹² Cf. Magaldi (1962) e Prado (1964).

e a *Porca*. De acordo com a definição de “malandro” de Candido (1970), entendemos que Caroba se encontra classificada como uma variante da malandragem. É ela quem desencadeia a série de confusões engendradas para tornar-se nova proprietária das terras conforme a promessa de Dodó. Desta forma, ao longo da peça, procura fazer com que Eudoro se case com Benona, Dodó com Margarida e ela própria com Pinhão

Iniciando pela ambientação de *O Santo e a Porca*, Suassuna incute a identidade e a cultura nordestinas através dos aspectos geográfico-culturais, como a Festa de São João. Singularizando sua obra e equilibrando o caráter imitativo ao regional, dá-lhe o subtítulo “Imitação Nordestina de Plauto” e demonstra que, mais do que um modelo, a *Aulularia* é um ponto de partida a partir do qual criará uma peça original e única, inserida em seu próprio contexto histórico-social e recheada de contornos culturais, *ipso facto* valorosa não só em perspectiva comparada, mas individual.

No que tange às características inerentes às obras de Plauto e Suassuna em comparação, inúmeras correspondências são encontradas e corroboram a necessidade de explorar e explicar tanto os encontros quanto os desencontros que o escritor brasileiro articulou em relação ao teatro do comediógrafo umbro. Brevemente, apontaremos algumas destas correspondências internas, que atingem tanto as personagens quanto os aspectos estruturais da obra, em que se insere, por exemplo, a questão do espaço.

Quanto às correspondências espaciais, lembramos que a lareira, o templo da Fidelidade, o bosque de Silvano e a panela, de Plauto, são os correspondentes, n’*O Santo e a Porca*, da sala, do porão, do cemitério e da porca de madeira, bem como o Templo de Bona Fides, que representa um local seguro e de reflexão onde será primeiramente escondida a panela, possui um correspondente tanto na casa de Euricão quanto no templo de Santo Antônio, locais seguros em que os dois maiores bens do avarento nordestino são guardados: a porca e a filha.

A festa de Ceres sugere a festa de São João, enquanto evocações de celebração religiosa, bem como o bosque de Silvano e o cemitério, respectivamente plautino e suassuniano, ajudam a esconder o objeto de avareza dos protagonistas, uma vez que Silvano é um poder que protege a floresta de Euclião e, no cemitério, jaz a esposa de Euricão, ambos fontes de confiança para os avarentos.

O mercado e o Hotel de Dada, por fim, representam pontos externos de referência, para os quais se encaminham os personagens sempre que o autor das obras as tira de cena sem interferir no curso da narração.

Outro ponto de correspondência entre as obras é o elemento religioso em oposição ao elemento profano. No que tange à cultura romana, os Lares eram deuses domésticos protetores das famílias e de cada casa, cultuados no *lararium*. Possuíam um templo, no Campo de Marte, onde eram realizados os sacrifícios e as oferendas. Uma curiosidade, se não conclusiva, minimamente sugestiva, é o fato de que, quando se tratava de sacrifício público, a vítima ofertada era o porco. Ao que parece, há a vitória do profano sobre o religioso, como percebemos através da fala de Euricão: “Mas parece que Santo Antonio me abandonou por causa da porca. Que santo mais ciumento, é ‘ou ele ou nada’! É assim? Pois fico com a porca”.

A evocação das entidades não se faz por prática litúrgica devota, em busca de proteção ou benção, mas para salvaguardar os próprios bens materiais, justificando o elemento avarento:

(...) Ó deuses imortais! Está uma bonita confusão; isto de se meter um pobre a ter relações ou negócios com os opulentos! Megadoro farta-se de me aborrecer. Fingiu que era em minha honra que me mandava os cozinheiros, mas claro está que só os mandou para roubar o que eu tenho.
(PLAUTO, op. cit., p. 112)

E, para Suassuna, temos:

— Então eu leio. Mas Santo Antônio, veja lá! Não vá ser essa safadeza de me pedir dinheiro emprestado!
(SUASSUNA, op. cit., p. 21)

O sentido das vidas de Euclião e de Euricão, a panela guardada na lareira e a porca guardada na sala ao pé do santo (o elemento material), foi ameaçado pela perspectiva de casamento das filhas. Há, então, o início do processo de vivência da perda.

Euricão: Ai minha porquinha adorada! (...) querem levar meu sangue, minha carne meu pão de cada dia, a segurança de minha velhice, a tranqüilidade de minhas noites, a depositária de meu amor!
(*ibidem*, p. 43)

Euclião, por sua vez, esconde a panela no templo da Fidelidade, e Euricão, numa grande cova no porão de sua casa. Ambos os locais representam, simbolicamente, o segredo e o desconhecido.

Por fim, não nos pretendemos alongar, neste momento, explicitando em longos termos as correspondências entre as personagens das duas obras, um retrato que, por mais valoroso e necessário que seja no sentido de confirmar a *imitatio*, é já bastante conhecido e perceptível à primeira leitura das peças.

Entenda-se de uma vez por todas que quando falo nessas coisas não é pregando uma impossível e ridícula cruzada no sentido de “medievalizar” ou “europeizar” a cultura brasileira. (...) meu encanto pelo teatro de Aristófanes, de Sófocles, de Plauto, de Shakespeare, de Goldoni, de Calderón, de Gil Vicente, ou pela novela picaresca, pela cavalaria, de Cervantes e de Boccaccio vinha, mais, era do fato de eu reencontrar em tudo isso um espírito correspondente ao do Sertão, do Nordeste e do Brasil (...) os casos de crime, de amor e de ciúme; as fomes das grandes secas e epidemias, com seus cortejos de miséria, sofrimento e morte; as lendas; a crítica social; as burlas; o ódio; o riso violento e desmedido – tudo isso alçado, porém, às alturas do poético, do trágico e do cômico, pela força arrebatadora e transfiguradora do mítico. (SUASSUNA *apud* BARROS, 2009, p.12)

3.2 Família e sociedade romanas

3.2.1 Contexto republicano

Segundo Segal (1987), nos trinta anos produtivos de Plauto (220-190 a.C.) ocorreram diversos episódios bélicos, como a segunda guerra púnica, a segunda guerra ilírica e as guerras macedônicas, muito embora tal sorte de eventos não tenham sido tratados de maneira significativa nas peças que conhecemos. Della Corte (op. cit.) parece discordar dos apontamentos de Segal, já que institui o ano de 184 a.C. como o último da “segunda fase” literária de Plauto.

Esta configuração já não era estranha ao povo do Lácio desde as conhecidas vitórias contra os équos e os sabinos em meados do século V a.C., os volscos e veios no século IV a.C., e por fim os samnitas com três guerras e gregos no século

III a.C. Em meados de 270 a.C., o sul da Itália passou a domínio romano, após a vitória contra o exército de Pirro.

Nesse cenário promissor, não houve apenas vitórias: em 390 a.C., os gauleses venceram os romanos ao Sul da Etrúria, muito embora estes tenham se recuperado rápido da derrota e das baixas.

Apesar disso, economicamente, Roma ainda era muito primitiva e dependente da agricultura, ainda persistia o uso de bens móveis ou vivos (gado) como troca no lugar da moeda (o *denarius*, moeda romana, só seria introduzido em meados de 270 a.C.). Ao mesmo tempo, militarizava-se e armava-se com peso, fazendo já em meados do século III a.C. que Roma tivesse dominado o centro da península itálica.

A partir daí, conquistou territórios gregos e, com a guerra em Cartago, Roma inicia a ocupação de terras para além da Itália, o que representa o início de sua futura expansão gloriosa pelo continente. Para tanto, começa a desenvolver com mais cuidado e atenção sua força naval, já que, para a conquista de territórios gregos, navios bem preparados eram indispensáveis.

Remetemo-nos às palavras de Grant, estudando as implicações da conquista do primeiro território romano no mar: a ilha de Sicília.

esta anexação da Sicília foi um passo fatal, pois ela levou os Romanos para fora da Itália, da qual a ilha não fazia parte em tempos remotos, e lhes deu sua primeira província ultramarina. Um estágio inteiramente novo e duradouro na história romana havia começado - a época do imperialismo fora da metrópole (GRANT, 1997, p. 98)

Nas três Guerras Púnicas, ocorridas entre os séculos III e II a.C., os romanos prevaleceram sobre Cartago, conquistando a península ibérica, a Sardenha e a Córsega, além da já referida Sicília. A guerra épica contra os lusitanos de Viriato teve lugar em 140 a.C. quando a Lusitânia foi efetivamente tomada. A Macedônia também foi incorporada após 168 a.C., o Egito passou a protetorado romano¹³ e a Grécia foi reduzida a província romana em 129 a.C.

Uma das implicações que este imperialismo romano embrionário nos trouxe foi a inserção definitiva da cultura grega como essência moral e cultural do

¹³ Cf. artigo de nossa autoria publicado na revista Alétheia (2011a, p. 161), em que é mostrado como Suetônio já documentara este episódio: “Rumando para o Egito, posteriormente reduzido à condição de província de Roma - *Aegyptum in provinciae formam redactam (idem, 2.18)* -, Augusto sitiou Alexandria, *quo Antonius cum Cleopatra confugerat* (onde Antônio refugiara-se com Cleópatra), e dominou rapidamente a cidade”

desenvolvimento do pensamento latino. A partir daí, escolas filosóficas gregas (epicurismo e estoicismo), assim como suas produções literárias, seus cânones e preceitos criativos foram trazidos à Roma, e tem como resultado a fase extrema de criação literária, com todas as suas complexidades lingüísticas e artifícios retóricos: o período clássico.

Já nesta época vemos uma literatura de caráter moral, aludindo já às virtudes da *fides*, da *pietas* e da *uirtus*, que muito serão exploradas futuramente.

Esta importação helênica determinou um verdadeiro arrasamento da moralidade romana, e na época que se segue a Plauto, já no século II a.C., incontáveis são os casos de crimes cometidos na alta sociedade, divórcios se proliferaram por todo o país, com a banalização das *Bacchanalia*, proibidas no começo do século, abriram-se portas para os mais diversos pecados de luxúria, libido e paixões desenfreadas. Além disso, as mulheres se emanciparam e criaram o panorama de família, sociedade e casamento que estudaremos a seguir.

É este cenário complexo e de desenfreados desajustes morais que vemos emergir a figura de Otávio Augusto para tanto restabelecer novamente os valores morais e a paz perdidos há muito já na era clássica. Conforme o relato de Suetônio, “*Disciplinam severissime rexit*” (2.24) - guiou a disciplina muito severamente.

3.2.2 O chefe de família

De igual forma procederemos ao estudo da figura do chefe de família na Renascença posteriormente (em Roma, doravante será referido por sua nomenclatura oficial - *paterfamilias*), focando também na velhice, posto que temos razões para inferir que tanto o protagonista da “*Aulularia*” quanto da “Comédia do Viúvo” são, respeitados as devidas fronteiras conceituais de Portugal e Roma, velhos.

Vasta é a literatura crítica no sentido de explicar ou discutir o que vem a ser o velho romano (doravante *senex*): Dickey (2002) não determina uma referência temporal fixa, uma idade a partir da qual podemos classificar o sujeito como *senex*; em contrapartida, Parkin (2003) já julga mais indicado o estabelecimento da faixa dos sessenta anos; Saunders (1966) determina que *senex* pode ser usado para

homens a partir de quarenta anos, porém, para fins de representação teatral, esta faixa deve ser considerada acima da idade mínima limite.

Para a professora Eleanor Dickey, da Universidade de Exeter, o que define se o interlocutor deve ou não se dirigir a um sujeito por *senex* é a própria subjetividade de um tratamento educado levando em conta a fragilidade do referido senhor. Não corresponde, portanto, a uma forma de tratamento de respeito, como é o caso de *senior*, que constantemente vem acompanhado de adjetivos superlativos para reverenciá-lo.

O mais importante para o pensamento romano, afinal, não é a determinação exata da contagem de anos, como fazemos atualmente concedendo a esta matematização da vida uma série de atributos de natureza subjetiva (festas, presentes, promessas, expectativas de renovação, reformulações de caráter etc.)

As fases da vida romana e a passagem do indivíduo através delas são infinitamente mais importantes: *puer*, *adulescens*, *iuuenis*, *senex*.

Cícero e Sêneca combatem veementemente a idéia de fragilidade e fraqueza na velhice como significativo de que este é um momento ruim da existência, a pior fase ou até mesmo desprivilegiada. Em contrapartida, Parkin (op. cit.) analisa que na contramão da filosofia moralista clássica, temos um desprestígio vivenciado pelos velhos na sociedade, principalmente no que diz respeito aos que já não gozam mais de boa saúde física ou mental.

Dependentes dos filhos, que os acolhem e sustentam, os velhos estariam meramente destinados a aguardar a morte, e Parkin declara abertamente sua postura contrária à aplicabilidade prática das filosofias de velhice de Cícero e Sêneca, por exemplo, como sendo reguladoras do pensamento coletivo, do senso comum romano. Define ainda que não há prestígio determinado nem mesmo no que diz respeito à prática conselheira ou poder de decisão, como atualmente estamos habituados a pensar.

Em *De Breuitate Vitae*, de Sêneca, se a princípio entenderíamos tal brevidade como um encerramento não esperado de uma existência humana, a leitura do livro nos permite compreender que este conceito se explica pela própria interpretação sensorial do ser dos caminhos a que direciona sua história, pelo juízo qualificando o aproveitamento da experiência da vida.

Assim, a brevidade à qual Sêneca se refere não é quantificável matematicamente em anos ou estações, mas se refere a um conjunto de

propriedades subjetivas de natureza filosófico-psicológica, que determinam a qualidade de vida, de pensamento e de sabedoria do ser humano. A esta brevidade associam-se vícios diversos no sentido aristotélico: *cupido militiae*, ou seja, a inclinação ao belicismo, o desejo e a ânsia pela guerra; avareza; bajulação; promiscuidade; pecados genéricos já no sentido cristão do termo como a gula, a raiva e a inveja.¹⁴

Para Sêneca, o tempo é sempre suficiente para aqueles que vivem segundo tais preceitos, não importando por quantos anos e meses o sujeito tenha vivido, mas sim como tenha vivido. Acerca da velhice e dos temores que usualmente a acompanham, o filósofo explica que é capacidade exclusiva do sábio, e seu diferencial dos demais humanos, a seguinte faculdade: *Longam illi uitam facit omnium temporum in unum collatio* (a reunião de todos os instantes em um lhe torna a vida longa). Para ele, portanto, as fronteiras entre passado, presente e futuro não são tão invioláveis quanto se apresentam para as pessoas comuns. A ele é facultada a experiência de revivenciar o passado através do uso da memória, de desfrutar o presente com plenitude e, também, de antecipar as vivências futuras. Contrariar tais preceitos, ou seja, temer o futuro, ignorar o momento presente e negligenciar o que passou, constitui, no pensamento de Sêneca, um abreviamento na duração da vida.

3.2.3 Casamento

Para que se comece a discutir as noções de família nalguma sociedade, é mister iniciarmos pela determinação dos papéis sociais dos indivíduos tanto em uma perspectiva ampla em relação à própria sociedade como um todo quanto em relação às unidades criadas por e entre estes indivíduos tendo em vista suas mais diversas associações, das quais uma das mais comuns é a associação familiar.

Em Roma, especificamente, a mulher apresentava uma postura ativa em relação aos mais diversos aspectos da sociedade. Os privilégios delegados ao sexo feminino, pioneiros no pensamento e na ideologia da Antiguidade, são bem expressos nos ensinamentos de Nóbrega (1962), analisando brevemente o aspecto

¹⁴ Vale consultar trabalho apresentado por nós no IV Simpósio Nacional de Estudos Filológicos e Lingüísticos, em que discorremos longamente sobre o assunto: “Retórica, filosofia e estilística senequianas no *De Breuitate Vitae*”. In: *Atas do IV Simpósio Nacional de Estudos Filológicos e Lingüísticos*, a ser publicado em 2013,

da sucessão e da herança em algumas das sociedades mais representativas da era anterior ao nascimento de Cristo:

. Na Grécia Antiga, a filha jamais entraria na partilha dos bens paternos, exceto no caso de não haver nenhum irmão legítimo ainda vivo;

. Na China Antiga, não havia exceções em qualquer hipótese que permitissem à mulher participar da partilha da herança, mesmo que não possuísse irmãos vivos;

. Mesma situação de exclusão absoluta se dá nas sociedades muçulmana e hebraica;

. Na Germânia Antiga, as heranças que englobassem apenas propriedades e terras não contemplariam as filhas, estando apenas em direito de participar da herança de bens móveis.

Em contrapartida, a mulher romana tinha total direito de gozar dos mesmos privilégios que seus irmãos na questão da sucessão, seja de bens materiais ou propriedades, o que comprova que o sexo feminino recebia tratamento diferenciado e único em relação às demais sociedades daquele tempo.

Em relação à união de um homem e uma mulher, o pensamento romano dividia em duas possibilidades básicas de contração de matrimônio: 1) as *iustae nuptiae* e 2) *matrimonium iure gentium*. No primeiro caso, refere-se ao casamento legítimo contraído entre cidadãos romanos (que possuíam o *conubium*, a possibilidade legal de se unirem matrimonialmente), nunca estando desacompanhado de seu adjetivo restritivo *iustus*. No segundo caso, refere-se à união entre partes que não gozam do *ius civitatis*, ou seja, que não são legítimos cidadãos romanos e, portanto, não podem contrair o *legitimum matrimonium*. Adicionalmente, havia o *contubernium*, que consistia na união entre cidadãos livres ou escravos, não considerada oficialmente como matrimônio.

Segundo o Direito Romano, qualquer pessoa em idade sexualmente ativa, ou seja, com capacidade para procriação, poderia legalmente se casar (em alguns casos, eram definidas as idades-padrão de 12 anos para as mulheres e de 14 anos para os homens; em outros, o bom senso e a decisão do *paterfamilias* determinavam se o cidadão poderia ou não se casar). Não poderia esta pessoa apresentar insanidade ou castração e, ainda, não poderiam se casar descendentes e ascendentes até o sexto grau, qualquer fosse seu grau de parentesco.

Adicionalmente, eram proibidas as uniões formais entre os adúlteros e aqueles com quem foi praticado o adultério, entre homens e mulheres infames (*laena, iudicio publico damntata* etc.), entre judeus e cristãos já na era cristã, em fins da República, proibiu-se o casamento entre sogros e noras, entre cunhados e cunhadas.

3.2.3.1 Casamento cum manu

A decadência dos valores familiares emerge conforme as conquistas imperialistas foram imprimindo profundas mudanças sociais na vida romana, através da utilização crescente de mão-de-obra escrava, do desequilíbrio econômico pela prática da usura e do eventual distanciamento entre a classe rica e a classe pobre. Desta forma, intensifica-se o valor do dinheiro e das posses: para o *paterfamilias*, era necessário conservar e multiplicar os bens; para a filha, o dote era de inestimável valor; para o filho, havia a necessidade de sustentar amantes; para a *materfamilias*, finalmente, era imperioso manter seu padrão de vida. Esta situação gerou os arquétipos criticados por Plauto, a saber: o avarento e luxurioso pai, corrompido pelo valor do dinheiro; o *adulescens*, que só tinha suas atenções voltadas para a conquista de mulheres, fossem elas castas donzelas ou meretrizes; a filha, submissa à virtude imposta pela necessidade de sua pureza, era representada como um objeto de estimado valor.

No que diz respeito aos romanos, Grimal (1988) e Pereira (2002) nos ajudarão a tecer comentários pertinentes acerca da organização familiar e da prática do matrimônio. Neste sentido, contaremos ainda com as informações de Hunter (1985) que nos dá uma breve explanação acerca dos costumes matrimoniais de Roma, estabelecendo um diálogo com a *Comédia da Panela*. O casamento, segundo o autor, subsiste na sociedade romana de duas maneiras: (i) *cum manu*, ou seja, em que o marido toma posse tanto da mulher quanto de seu dote e (ii) *sine manu*, ou seja, em que o dote e a esposa permanecem sob *patria potestas*. A mulher que possui dote, doravante *uxor dotata*, transformou-se em uma personagem arquetípica na obra plautina, e é este o elemento efetivamente relevante para a análise da presença da cultura romana, no que diz respeito ao casamento, na obra de Plauto, pois Hunter afirma que, em alguns casos, é impossível distinguir se as formas de matrimônio apresentadas nas comédias seguem os costumes da cultura

helênica, ou seja, da obra-modelo, ou se se adaptam aos costumes matrimoniais romanos.

À parte dos privilégios direcionados à figura feminina na Antiga Roma, a mulher, ao contrair legítimo matrimônio, entrava oficialmente na família civil de seu esposo, estando, portanto, submetida às mesmas leis gerais que regulamentavam a organização familiar. Desta forma, o *paterfamilias*, autoridade patriarcal da família que nem sempre era representada pelo marido, podendo ser também seu pai, governa todos os seus dependentes, inclusive os novos ingressantes na unidade.

O poder do *paterfamilias* sobre a mulher recém-casada denomina-se *manus* e justifica o lugar de filha (*filiae loco*) ocupada pela mulher submetida, e esta relação estrita entre união conjugal e *manus* é absolutamente indispensável para configurar o casamento. Em casos, por exemplo, em que não houve consolidação do casamento com os ritos formais e atividades solenes obrigatoriamente praticados (*confarreatio* e *coemptio*), há efetivação da *manus* após um ano de convivência do casal. Assim, da simples *affectio maritalis*, a união passa a legítimo matrimônio mesmo sem as formalidades normalmente praticadas.

Quando a mulher sai da casa do marido antes de decorrido o período pré-estabelecido para consolidação da *manus*, ocorre o fenômeno denominado *usurpatio*, que, em princípio, anulava não somente a consolidação *manus* como também o próprio casamento em si. Este critério modificou-se posteriormente, criando a dicotomia *sine manu* e *cum manu* para o casamento romano, após ter sido estabelecido que a saída da casa anulava apenas a *manus* do homem sobre a mulher e não o casamento.

Desta forma, o casamento *cum manu* consiste na união em que são realizados os rituais e atos solenes necessários à consolidação do casamento ou aquele que se processa através do *usus* (um ano de casamento e estadia da mulher na casa do marido), e o casamento *sine manu* é aquele em que não há ocorrência de *usus* nem de formalidades.

Embora seja um critério estabelecido apenas na era Clássica, reflete um dos exemplos do pioneirismo romano em relação ao respeito e à consideração com a mulher e com os membros da família menos naturalmente privilegiados: o consentimento de ambas as partes era necessário para a efetivação do casamento, não importando se fossem *sui* ou *alieni iuris*. Desde eras anteriores, somente a opinião do *paterfamilias* era considerada, porém, já no primeiro século antes de

Cristo, foi promulgada a lei que relativiza o poder de decisão do chefe da família. Nesta lei, a *Lex Iulia de maritandis ordinibus*, os pretendentes *alieni iuris* poderiam recorrer da interferência negativa do *paterfamilias* da parte da mulher, ficando contemplada a anulação da decisão do *paterfamilias* da parte do homem apenas na época de Justiniano.

Trataremos brevemente das três formas de consolidação do casamento *cum manu*:

Na *confarreatio*, dez testemunhas eram necessárias para a realização do ritual, tido como um dos mais antigos e respeitáveis, pois determinava quem poderia ser escolhido como um dos *reges sacrorum*, os flâmines maiores (de Júpiter, Marte e Rômulo) e quem exerceria a dignidade sacerdotal. Pronunciados os *uerba solemnia* (palavras solenes), utilizava-se pão para consolidar o sacrifício em homenagem a Júpiter Fáreo (de onde deriva o nome do ritual).

Primitivamente, o marido precisava comprar sua esposa do *paterfamilias*, caso ela fosse *alieni iuris*, ou tutor, caso fosse *sui iuris*, permanecendo como resquícios desta época o ritual de compra e venda na *coemptio*. Através da *mancipatio*, os noivos pronunciavam discursos muito parecidos com os proferidos nos casamentos de hoje em dia:

- *An tu mihi materfamilias (paterfamilias) esse velis?* ¹⁵

E a resposta:

- *Volo.*

De caráter puramente ritualístico, a *coemptio* simbolizava a compra da mulher, porém consistia, em realidade, na venda da mesma, já que o marido recebia um dote referente à união.

Por fim, como já tratamos, existe o *usus*, que caracteriza a consolidação da *manus* através da convivência incessante sob o mesmo teto por um ano da mulher e do marido. Caso a mulher se ausentasse da casa, a aquisição da *manus* era anulada, o que era conhecido como *usurpatio trinocti*, pois haveria necessariamente de durar, no mínimo, três noites seguidas o sumiço da mulher.

¹⁵ Em tradução livre, “queres ser minha mulher (marido)” – “quero”. Lingüisticamente, *mihi* tem sentido de objeto indireto e, portanto, a função da pergunta é averiguar o desejo de ser *mater* ou *paterfamilias* “para mim” (literalmente tornar-se mãe ou pai da família para a pessoa que pede). *Velis* é forma no subjuntivo presente do verbo *uolo*, portanto traduzido como “queiras” vinculado à conjunção “*An*” (acaso, por acaso).

A instituição latina do casamento era regulada por um conjunto de leis internamente coerente e que garantia direitos a ambas as partes. Por exemplo, para dissolver um casamento por *confarreatio*, era necessário um ritual opositor – *difarreatio* –, além de motivos muito bem determinados para o encerramento da união. O marido na Antiga Roma só poderia deixar sua mulher, segundo Plutarco, se esta tivesse cometido atividades desonrosas, como abortar, beber vinho ou ser adúltera.

3.2.3.2 Casamento sine manu

Muito embora, teoricamente, no casamento sine *manu* não fossem necessários rituais de consolidação da união, algum símbolo precisava ser estabelecido sob a pena de o casamento não ser considerado como *iustae nuptiae*, podendo ser caracterizado simplesmente como concubinato ou outra chamada união inferior. Este sinal, segundo Nóbrega (op. cit., p. 295), poderia ser representado por um dote ou pela entrega da mulher na casa do marido (*deductio in domum mariti*).

Para efeitos legais, a mulher continuava com o mesmo estado que possuía antes do casamento (*sui iuris* ou *alieni iuris*) sob o comando do mesmo *paterfamilias* ou sob a tutela do mesmo tutor, mantendo como seus todos os bens já possuídos e sendo todos os bens adquiridos após o casamento propriedade do *paterfamilias*. A mulher casada sob o casamento *sine manu* era chamada simplesmente de *uxor*, e não de *materfamilias*.

Para dissolver este casamento, não havia rituais ou atividades necessárias, mas simplesmente era preciso haver a vontade de um dos cônjuges, de ambos ou mesmo pela vontade do *paterfamilias* da mulher, que poderia reclamar de volta sua *filiafamilias*.

3.2.3.3 Demais uniões

Era permitido aos cidadãos romanos contraírem matrimônio por uma segunda vez se fossem respeitados alguns pré-requisitos. Novamente na contramão do pensamento antigo, Roma representa um avanço em termos de Direito, considerando seus vizinhos mais rígidos, como Índia e China.

Inicialmente, a mulher viúva precisava aguardar o prazo denominado *tempus lugendi*, com duração de dez meses, para que pudesse novamente se casar. O mesmo não ocorre com os divórcios, em que tanto a mulher quanto o homem poderiam se casar livremente logo após confirmada a dissolução.

Para que houvesse casamento legítimo, uma série de preceitos era obedecida. Caso contrário, não havia consideração oficial de casamento, mas concubinato, uma prática legal, porém ilegítima. Ou seja, caso não houvesse consentimento do *paterfamilias*, caso não houvesse o desejo por parte do marido de assumir a mulher conforme as tradições e convenções romanas ou caso não houvesse participação ativa da mulher na posição social do homem, a união era denominada concubinato.

Embora hoje em dia o termo possa ter tomado acepção depreciativa, não era o caso em Roma, ficando a concubina (*amica* ou ainda *hospita*) isenta de quaisquer preconceitos. Apesar disto, o conceito de *patria potestas* inexistia nesse caso, sendo os filhos oriundos de uma relação de concubinato considerados ilegítimos e, para efeitos legais, estranhos em relação ao próprio pai biológico.

3.3 Aulularia – apontamentos e análise

3.3.1 Breve visitação à fortuna crítica da comediografia pré-clássica

Qualquer estudioso principiante em Plauto e, de modo geral, em comédia greco-latina, certamente irá ouvir falar nos “personagens tipo”, nas personalidades construídas pelos comediógrafos como meio de estruturar não apenas sua comicidade, mas identificação e aproximação com o público romano que tão bem os (re)conhece.

Segundo Elder (1968), temos escravos, mulheres, jovens, parasitas, cozinheiros e velhos como principais classes representativas destes personagens tipo.

Recorrendo a apontamentos etimológicos para estabelecer o que vem a ser “tipo”, Morner et Rausch (1994) nos lembram que o tipo era originalmente uma fôrma de metal, através da qual se moldava determinada coisa. Inúmeras são as tentativas

de diferenciar o personagem tipo do arquétipo ou estereótipo¹⁶, normalmente fundamentadas no valor literário, estilístico e temático do personagem tipo em comparação ao menos mutante e variado caráter do arquétipo, estereótipo, emblema e demais conceitos, que fundamentalmente representam alguma pessoa ou classe que já não goza mais de valioso interesse literário por sua forma pré-estabelecida.

Além dessas tentativas, inúmeros são os conceitos e as teorias que refutam, ampliam ou sistematizam os tipos da comédia: enquanto Michaut (1920) propõe categorizações específicas, Duckworth (1952) estabelece críticas à tipificação do *senex*. Não discorreremos profundamente sobre essas inúmeras divergências, por julgarmos que pouco nos tem a acrescentar de fundamentos relevantes para nossa pesquisa.

Já tratamos da importância da Comédia Nova para entender, explicar e discursar em qualquer trabalho que seja a comédia latina. Temos, mais especificamente, em Plauto os ecos dos personagens tipo já utilizados por Menandro, e que nos são conhecidos através das poucas peças que dele restaram: o já citado escravo, o soldado fanfarrão, o *adulescens x paterfamilias* velho – *senex* – por vezes bajulador, por vezes falador, por vezes avarento (caso da “*Aulularia*”). Confirmando a proveniência helenística, temos ainda que lembrar Aristóteles para fundamentar a personalidade dos tipos:

A virtude é portanto uma disposição adquirida voluntária, que consiste, em relação a nós, na medida, definida pela razão em conformidade com a conduta de um homem ponderado. Ela ocupa a média entre duas extremidades lastimáveis, uma por excesso, a outra por falta. Digamos ainda o seguinte: enquanto, nas paixões e nas ações, o erro consiste ora em manter-se aquém, ora em ir além do que é conveniente, a virtude encontra e adota uma justa medida. Por isso, embora a virtude, segundo sua essência e segundo a razão que fixa sua natureza, consista numa média, em relação ao bem e à perfeição ela se situa no ponto mais elevado. (ARISTÓTELES, 2003, p. 6)

O caráter da encenação romana pressupunha, portanto, uma utilização funcional, focada nas soluções imediatas, para que o efeito desejado fosse produzido. Assim, o figurino era bem determinado, com perucas para caracterizar o

¹⁶ Cf. Marouzeau (1955), Marchese e Forradellas (1986) e Forster (1954).

velho com cabelos brancos ou calvos e vestes similares ao *pallium*. De modo geral, a necessidade era diferenciá-los visivelmente e reconhecivelmente os personagens, opondo a mulher ao homem, o servo ao homem livre, o velho e o novo¹⁷, e também as profissões simbolizadas e diferenciadas entre si pelos materiais de trabalho (faca, espada etc.), ainda que isso nem sempre fosse possível devido à precariedade de recursos materiais.

3.3.2 O casamento e a família

Passada esta breve revisão bibliográfica, vamos tratar agora do que temos como representativo da família e da constituição da família (casamento) no interior da peça. São duas vertentes de uma mesma matéria que, por razões metodológicas, julgamos não ser conveniente separar, já que estão em relação não apenas de afinidade temática como quiçá de interdependência.

A *uxor dotata* é usualmente encarada como motivo de perigo para seu marido, uma vez que, quanto maior seu dote, possivelmente maiores serão as suas exigências. Já referimos a casos de maridos menos abastados que acabam caindo sob o domínio psicológico de suas mulheres devido a esta discrepância econômica.

No caso da “*Aulularia*”, temos a situação que seria considerada mais “normal”, usual ou até indicada dentro do seio da sociedade do casamento: Megadoro, o pretendente, é representante de um estrato social superior à mulher pretendida, Fedra, filha de Euclião.

É esta posição privilegiada que motiva Megadoro a casar-se com Fedra mesmo sem dote, pois seu pai avarento, apesar de o possuindo materialmente dentro da panela, não abrirá mão de sua posse, avarento e egoísta que é. Suas razões para aceitar as exigências anormais de Euclião e dar prosseguimento ao casamento são fundamentalmente de ordem afetiva, o que sabemos não ser a norma nas uniões entre patrícios, mas já mais recorrente entre a plebe.

Neste contexto, percebemos a ligação entre - casamento, família e sociedade - e a construção da comicidade, pois o principal elemento que a desencadeia (a panela) está intimamente relacionado com a questão do casamento, por representar

¹⁷ Cf. Saunders (op. cit.) e Wiles (1994)

o dote que deveria ser concedido ao marido, e supostamente o é, conforme o final proposto pela reconstituição da obra incompleta.

Inúmeras são as referências ao casamento, ou tentativas muitas vezes frustradas dos personagens de contraírem matrimônio. Quando Licônides é confrontado por Euclião, perguntado por este por que metera as mãos no que não lhe pertencia, este respondeu que o “fez por causa do vício do vinho e do amor”, pedindo em seguida a mão de Fedra em longo diálogo (v. 744-795):

EVCL. Quid tibi ergo meam me invito tactiost?

LYC. Quia vini vitio atque amoris feci

Desde o prólogo, percebemos a interferência do elemento divino associado à constituição da família, quando o deus Lar diz “Por sua causa fiz que seu pai Euclião descobrisse o tesouro, a fim de que, mais facilmente, a pudesse casar, se o desejasse” (v. 25-27).

eius honoris gratia
feci, thesaurum ut hic reperiret Euclio,
quo illam facilius nuptum, si vellet, daret.¹⁸

¹⁸ Na versão embrionária desta dissertação – o projeto –, adotamos a tradução para o português da “Comédia da Panela” de Aida Costa em 1967, que nos serviu para traçar os primeiros comentários literários da obra. Nesta questão, a tradução desta passagem vinha da seguinte forma: “Por sua causa fiz que seu pai Euclião descobrisse o tesouro, a fim de que, mais facilmente, a pudesse casar, se **ela** o desejasse” [grifo nosso]. Imediatamente, saltou-nos aos olhos este pronome pessoal carregado de significado interpretativo, que motivou a escrita da seguinte passagem removida na presente versão final: “sugere-nos a representação literária do caráter consensual do casamento em Roma pela expressão ‘se ela o desejasse’, um indicativo a mais, em nossa interpretação, de adaptabilidade e originalidade da obra de Plauto em relação ao modelo em que se baseou, uma vez que o casamento grego, no que se refere ao desejo das mulheres, era absolutamente negligente e alheio”. Muito embora este caráter consensual se mantenha, após um exame detalhado dos originais latinos, vemos que não há embasamento no texto literário, posto que o sujeito subentendido da frase é o próprio Euclião, e não Fedra, e desta forma o sentido correto da tradução seria “se **ele** o desejasse”. Posteriormente, revisando edições em inglês disponíveis *online*, percebemos que se afina com nossa hipótese o professor Paul Nixon (1882-1956), renomado tradutor atuante na *Princeton University*, *Bowdoin College* e *Dartmouth College*, que frisou em sua tradução o pronome *he*. Este equívoco estranho está institucionalizado, inclusive, não apenas em trabalhos acadêmicos proferidos e publicados em anais de congressos tendo como base tais traduções, como em livros, contribuindo com autoridade científica para a deturpação do conhecimento literário romano: POMPEU, A. (org) et al. *O Riso no Mundo Antigo*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2012, p. 141.

No texto original, não há didascália e os personagens apresentados são: o Lar familiar; Euclião (*EVCLIO SENEX*); a escrava Estáfila (*ANVS*); Eunomia (*MATRONA*); Megadoro (também ele *SENEX*); os cozinheiros Congrião e Anthrax (*COCVS*); Estróbilo e Pitódico (*SERVVS*), escravos; Licônides, filho de Eunomia (*ADVLESCENS*); Fedra, filha de euclião (*PVELLA*). Cada um destes nomes vem com um complemento que o explica e situa dentro da organização familiar, entendendo o conceito de família não apenas como aquela unidade genética entre as gentes, mas como uma unidade social, da qual fazem parte os habitantes de um mesmo *domus*.

Desta forma, temos estratificações dentro do seio familiar no topo do qual está o *senex*, o *paterfamilias*, a autoridade reguladora de toda a unidade; nas bases, temos escravos, servos e prestadores de serviço como os cozinheiros; nas camadas intermediárias, os filhos e a mulher do *senex*, governados por ele.

Vamos lembrar aqui o episódio em que Megadoro, no momento de abordar Euclião para lhe pedir a mão de sua filha, utiliza uma estratégia retórica que enfatiza suas qualidades não enunciadas pelo próprio, mas levando Euclião a constatar por si mesmo a verdade das coisas que Megadoro gostaria de dizer sobre si mesmo (v. 212-214):

MEG. Dic mihi, quali me arbitrare genere prognatum?

EVCL. Bono.

M. Quid fide?

E. Bona.

M. Quid factis?

E. Neque malis neque improbis.

MEG. Aetatem meam scis?

EVCL. Scio esse grandem, item ut pecuniam.

Basicamente, Megadoro faz a Euclião uma série de perguntas a respeito de suas qualidades (família, honra, conduta geral), esperando levar com as constatações Euclião a formar boa idéia dele, e assim concordar com o pedido. Nos dois últimos versos, um toque de comicidade à resposta de Euclião quando perguntado se sabe a idade de Megadoro: sei que é vasta, como o é também sua riqueza.

Megadoro então dá seu próprio elogio a Euclião, referindo-se à sua honestidade, e então revela sua intenção (v. 217-219):

MEG. Quoniam tu me et ego te qualis sis scio,
 quae res recte vortat mihique tibi que tuaeque filiae,
 filiam tuam mi uxorem posco. promitte hoc fore.

Numa interessante construção lingüística “*tu me et ego te*” (tu a mim e eu a ti), Megadoro diz que isto pode ser benéfico “*mihique tibi que tuaeque filiae*” (a mim e a ti e a tua filha), sendo “*que*” partícula posta ao fim de palavras para indicar adição. “Peço que tua filha seja minha esposa” e exige promessa. Euclião, desconfiado, acha que Megadoro está gozando dele e demora a ser convencido de que se trata de um pedido sério, posto que Megadoro pertence a uma classe mais abastada que Euclião. Deixa claro que não há dote para sua filha e Megadoro aceita, demonstrando que à era republicana era admissível pensar o casamento por afetos ou interesses que não estritamente comerciais, independente se tal ocorresse ou não na sociedade comum.

Megadoro então anuncia seu desejo de celebrar o casamento ainda hoje e, com a aprovação do pai da noiva, sai para fazer os preparativos. Em nenhum momento, a noiva é consultada, sequer sabe ela que já tem marido destinado.

Tal atitude de Megadoro foi incentivada por conselhos de sua irmã Eunomia, que lhe disse o seguinte: “*volo te uxorem domum ducere*” (v. 148) traduzida simplesmente como “quero que te cases”, porém carregada de caráter semântico bastante enfatizado quando analisamos *duco uxorem* com o sentido de levar, guiar, conduzir (*duco*) a esposa (*uxor*).

A importância do dote se expressa em frases como “*Cum maxima possum tibi, frater, dare dote;*”, em que a expressão “cum maxima dote” (do substantivo *dos, dotis*) revela a importância de se arranjar mulheres com grandes dotes a oferecer – “irmão, posso te dar (mulher) com vastíssimo dote”. Em seguida, Megadoro retruca com uma gozação com a tentativa de um *senex* engravidar uma mulher de meia idade, gerando um filho que teria por nome *Postumus*. Nesta simples brincadeira, temos exemplificada a importância de casar na idade certa, ou pelo menos ainda em idade adequada, para que a geração de filhos seja bem sucedida e bem quista por todos, como já havíamos falado nas partes introdutórias e descritivas da prática do casamento em Roma.

O personagem retrata em outros momentos diversos da peça uma faceta da história que veremos repetida também na sociedade ibérica da Renascença: o fato de a classe socioeconômica da mulher representar, se for discrepantemente

superior à do marido, um possível domínio desta sobre ele, invertendo as posições normalmente pré-estabelecidas. O mesmo veremos no século XVI e, para comprovar, citamos as palavras de Megadoro (v. 532-535):

Haec sunt atque aliae multae in magnis dotibus
Incommoditates sumptusque intolerabiles.
Nam quae indotata est, ea in potestate est uiri;
Dotatae mactant et malo et damno uiros.

Tradução: “São estes e muitos outros os problemas e as intoleráveis despesas nos grandes dotes. Mas aquela que não tem dote, está em poder do marido. Aquelas com dote matam o marido com prejuízo e maldade.”

Infelizmente, o texto integral da peça não está mais disponível e o fim da obra encontra-se perdido. Desta forma, não temos um retrato da representação da cerimônia de casamento, muito embora saibamos, por análise de outros escritos de Plauto, que o matrimônio simbolizava muitas vezes o final feliz da encenação, sendo um momento de festejo de grande importância e alegria para todos.

Pensando dentro da própria peça, temos um importante testemunho (v. 290-292) na conversa do escravo Pitódico com os cozinheiros, quando comenta que Euclião irá querer parte das comidas da cozinha para a casa, um cozinheiro e uma flautista mulher (*tibicina*) para o casório.

Por analogia, inferimos que a “Aulularia” possui o mesmo caráter formal, que se repetirá, conforme veremos no decorrer dos nossos estudos, no modelo de Gil Vicente em “Comédia do Viúvo”, posto que o fim da peça abriga o momento solene e sublime do casamento, recheado de vestimentas pomposas, alegria e música.

3.3.3 Vida privada e comicidade

Quando o deus Lar faz referência ao caráter avarento de Euclião, dizendo que “*credo aurum inspicere volt, ne subreptum siet.*” (v. 39), ou seja, “creio que ele quer inspecionar seu ouro, para conferir se não foi roubado”, percebemos aí uma das primeiras manifestações da vida privada dos personagens na peça. Por vida privada em Plauto, entendemos como exemplificada em toda e qualquer situação a serviço da comédia¹⁹ que possa ser lida, interpretada ou percebida como componente do

¹⁹ Sobre a problemática da representação da vida privada, vemos que consistia, na comédia, apenas em uma

cotidiano, da particularidade, da rotina ou de qualquer atividade ou estado de caráter de intimidade, estando esta em oposição a solenidades, ritos, celebrações de qualquer sorte e demais acontecimentos artificialmente preparados, de objetivo determinado ou que de alguma forma atentem contra a naturalidade do viver e a mobilidade imprevisível e indeterminada do existir.

Já no terceiro verso surge a palavra *domus*, de grande relevância para nossos estudos em vida privada dentro da casa: “*hanc domum / iam multos annos est cum possideo*” (v. 3-4) “posuo esta casa já por muitos anos”²⁰. Em seqüência a entidade nos conta sobre o avô de Euclião que lhe confiara sua panela com ouro, escondendo-a na lareira.

Detalhes do cotidiano já revelam uma relação de trocas de favores entre vizinhos e suas presenças uns nas casas dos outros: *tum aquam aufugisse dicito, si quis petet. / cultrum, securim, pistillum, mortarium, / quae utenda vasa semper vicini rogant*, (v. 94-96). Então se alguém pede água, diz que acabou, ou faca, machado, pilão, vaso de pilar, estas coisas que os vizinhos sempre pedem. Em seqüência diz que não quer absolutamente ninguém dentro de sua casa durante sua ausência.

Pitódico é outro que nos fornece, em suas fofocas com os cozinheiros, muitos elementos rotineiros e funcionalmente irrelevantes ao enredo, mas muito interessantes do ponto de vista privado: comenta sobre a avareza de Euclião chegar ao extremo de controlar o ar que respira ao dormir (v. 304); em outra passagem temos “*aquam hercle plorat, cum lavat, profundere.*” (v. 308) “por Hércules, lamenta derramar água quando (se) lava”; sugere ainda que o avarento catou os pedaços de unha que caíram quando o barbeiro lhe cortou (v. 312-313); “*supellex, aurum, vestis, vasa argentea:*” (v. 343), descrevendo as posses da casa: mobiliário, ouro, vestuário, vasos de prata.

Outro ponto que nos parece interessante é essa aproximação de duvidosa ordem moral entre os elementos divinos e a materialidade. Parece-nos digno de nota esta que normalmente é uma dualidade (matéria X divino), encarada tradicionalmente como formada por elementos opostos, agora estar representada

conseqüência da necessidade artística, ao passo que somente no século II d.C. começa a funcionar como elemento auto-suficiente da criatividade, pois já temos “caráter vanguardista (que) dará à obra de Suetônio uma interessante e instigante dicção, que aspira a revelar o cotidiano dos doze imperadores, através de uma linguagem relativamente imparcial” (NUNES, 2011b, 166-67)

²⁰ Algumas traduções insistem em traduzir *possideo* como “habito” ou “moro”, muito embora percebamos à luz da mais simplória etimologia a relação do verbo *possidere* com a semântica mesma de posse.

na complementaridade e mútua servidão de seus componentes, já que a divindade viabilizou o encontro da panela com ouro por Euclião.

Neste caso, a religião representou o caminho para obtenção do elemento material, posto que Fedra, que rezou e rogou todos os dias oferecendo vinhos, incensos e coroas à divindade, foi recompensada com a possibilidade de haver dote para entregar a um possível pretendente. À parte de seu caráter ritualístico, entendemos essas preces diárias, e portanto rotineiras, como parte da vida privada de Fedra.

Num outro caso, temos o seguinte: “*Apollo, quaeso, subveni mi atque adiuva, / confige sagittis fures thesaurarios,*” (v. 394-395) – Euclião apela ao deus Apolo, ordenando-lhe que atire flechas nos ladrões de seu tesouro, demonstrando mais uma vez a unidade imoral entre religião e matéria. O próprio Estróbilo, ao furtar a panela, atribui à generosidade dos céus e dos “*Di immortales*” (deuses imortais) (v. 808).

Euclião, em sua obsessão pelo dinheiro, chega ao extremo de tentar promover diálogo com a panela, como percebemos em “*tu, aula, multos inimicos habes*” (tu, panela, tens muitos inimigos) com o substantivo que dá nome à peça estando no vocativo singular (1ª declinação latina). Tal cena nos mostra o reflexo da intimidade de Euclião, que só promove essa personificação de sua panela de ouro quando está só, ao mesmo tempo em que se encaixa com aparente perfeição nas definições de Bergson para a comicidade, corroborando sua tese de que a fossilização das atitudes produz o riso. No caso, a avareza desconfiada.

Encontraremos diversos exemplos da comicidade de palavras bergsoniana em Plauto, na *Comédia da Panela*, em que podemos facilmente reconhecer, através de uma comparação com o texto original, a perda ou a atenuação do riso na versão da obra em língua portuguesa por simplificação, adaptação ou mesmo erro de tradução²¹.

Na edição da peça no vernáculo que escolhemos (PLAUTO, 1969), encontramos a fala de Euclião: “Ainda mo perguntas? Meu safado! Não és um ladrão, és um tríplice ladrão!”. Na versão original, o texto latino²², mesmo para os não conhecedores do idioma, demonstra um jogo de palavras que não foi traduzido para o português, posicionando antes da palavra *fur*, *furis* (ladrão) o elemento “tri”,

²¹ Sobre problemáticas de tradução do latim, cf. artigo de nossa autoria publicado na revista *Alétheia* (2011a).

²² *Verberabilissime, etiam rogitas, non fur, sed trifur?*

ou seja, imprimindo uma alteração morfológica com naturalidade de uso, manejo prático e sintético da morfologia latina, fato inobservável na tradução portuguesa de cunho analítico. Similarmente, “*Etiam fur, trifurcifer.*”, como dito por Anthrax, também se perde nas traduções.

Quando Euclião intima Estróbilo a mostrar-lhe as duas mãos para conferir se não esconde a panela furtada (*ibidem*, p. 118), um importante elemento lexical de comicidade foi suprimido na fala “Mostra cá a outra.”, dita logo após o escravo ter-lhe estendido as mãos. Vemos no original latino:

EVCL. Ostende huc manus.

STROB. Em tibi, ostendi, eccas.

EVCL. Video. age ostende etiam tertiam.

A tradução literal desta última fala de Euclião jamais ignoraria “*tertiam (manum)*”, ou seja, a terceira mão que, por sua implausibilidade fisiológica natural, teria gerado o riso. Incluímos este caso para exemplificar a maneira pela qual a linguagem serve à proposição de comicidade no primeiro caso descrito por Bergson, como mero veículo que estrutura um riso motivado por uma causa alheia aos aspectos lingüísticos em si. Rimos das três mãos de Estróbilo imaginadas na mente confusa e avarenta de Euclião, e não de um aspecto morfológico, como no caso de “*trifur*”, mas a inadequação da tradução nos chamou a atenção em ambos os casos, ilustrando, na mesma cena, as duas situações divergentes de comicidade lexical descritas por Henri Bergson.

Assim, uma característica, tanto positiva quanto negativa, pode tornar-se cômica. Reconhecemos que o automatismo das atitudes de Euclião, justamente um dos tipos genéricos representados na comédia por sua avareza, gera o riso à medida que, em inúmeros momentos, o seu receio infundado de perder a panela é reiterado²³. No diálogo com Megadoro, Euclião revela, à parte, que “com certeza que este homem já sabe que eu tenho dinheiro; é por isso que me saúda com tanta delicadeza” (*ibidem*, p. 100). Repetidas vezes, então, volta para dentro de casa para conferir se já lhe foi roubado o ouro (*ibidem*, p. 101-103).

Muito nos parece evidenciar-se o papel do caráter no riso de Plauto, a mecanização do comportamento de uma personagem que gera a comicidade. Esta rigidez varia entre a repetição de uma dada atitude, a constância de um

²³ Cf. Plauto, *op. cit.*, ps. 101, 103 e 109. E, dirigindo-se a ela, como se fosse um ente com quem está preocupado:

comportamento que foge à norma do ambiente e a repetição de movimentos e ações.

Reconhecemos que as atitudes constantes de Euclião enquadram-se na condição arquetípica prevista pelo processo de comicidade de caráter de Bergson. Para corroborá-lo, basta que nos lembremos das constantes exclamações do avarento de Plauto – “Por Pólux!”²⁴ – devido à preocupação exagerada à panela. O mesmo se dá com Euricão na correspondência nacional da comédia – “Ai a crise, ai a carestia!” –, em iguais zelo, ansiedade e proteção direcionadas à porca.

Ponto interessante da avareza é que muitas vezes o personagem tenta (ou finge para si mesmo e para os outros que tenta) abandonar sua característica principal, fugindo um pouco à sua própria regra de conduta. Porém esta quebra de expectativa logo volta à harmonia inicial, pois o personagem não consegue lançar-se em outro modo de pensar e de agir.

Por exemplo: indo ao mercado, Euclião diz que pediu peixes, e lhe ofereceram os caros, pediu cordeiros e outros alimentos sempre caros, concluindo na cena 8 que se muito abrir a mão num dia de festejo, no outro nada terá, e que é melhor casar sua filha gastando o mínimo, raciocínio que foi bem apresentado à sua barriga e ao seu coração. Ao término de suas compras, Euclião voltara apenas com um pouco de incenso e coroas de flores.

Portar um *cultrum* (faca) era normal aos cozinheiros romanos, fato questionado por Euclião (v. 412-420) a Congrião, ao que este responde que em sua função isto é normal. Euclião o acusa, sem qualquer fundamento, de ameaçá-lo, e Congrião já lamenta não ter esfaqueado efetivamente o avarento.

Finalmente, concluimos: tal é o plano básico da comédia - mostrar indivíduos em desacordo com a justa medida, para um lado ou para o outro, que, com o desenrolar da trama, trilham o caminho de volta ao equilíbrio, retornam ao ponto de onde nunca deveriam ter saído, assumindo, assim, um tom moralizante. Tal desmedida, portanto, é o eixo em torno do qual se desenvolve a comicidade, é o objeto do riso e do ridículo que tanto previne que o cidadão pratique a atitude viciosa/viciada quanto, simultaneamente, estimula que atente para os aspectos sociais e políticos contidos no enredo. A caracterização de Euclião como um velho

ps. 111 e 115.

²⁴ Cf. *ibidem*, ps. 100, 103, 104, 110, 112, 115 e 117.

avarento, temeroso e eternamente desconfiado configura-se como um dos principais elementos da comicidade da obra, através da imagem do ridículo que permeia o personagem, transtornado com a descoberta de tanto ouro.

4 GIL VICENTE E A CULTURA PORTUGUESA

4.1 Da vida e obra

De igual forma, destaca-se a obra teatral de Gil Vicente à época do Renascimento português, de espontaneidade e crítica notáveis, que tão bem nos retratam a sociedade do século XVI, seus costumes, sua estratificação, seus vícios e os diversos problemas dos homens da época. Seu estilo irreverente remete-nos ao de Plauto, mormente quando vemos, em Saraiva, o reconhecimento de que

Gil Vicente reproduz maravilhosamente a linguagem coloquial. O verso (...) serve, sim, para fixar melhor a língua corrente (dentro da função tradicionalmente atribuída ao ritmo), para a ritmar, para chamar a atenção do leitor para paralelismos ou contrastes, enfim para tirar efeitos implícitos na fala quotidiana, tal como sucede com a maior parte dos provérbios tradicionais (SARAIVA, 1955, p. 191)

A enorme variedade de temas, atitudes e gêneros que encontramos no teatro vicentino inspira-nos a estabelecer um recorte para a pesquisa deste autor que transitou entre a expressão gótica, com seus contrastes entre o espírito e a carne (percebidos, por exemplo, pelo papel do Anjo no *Auto da Alma* e pela solenidade litúrgica no *Auto de Mofina Mendes*), e o realismo acentuado, da mais acurada e competente retratação de tipos sociais (como em *Quem tem farelos* e no *Auto da Barca do Inferno*).

Acerca das origens do teatro popular em Portugal, que tem em Gil Vicente um de seus maiores representantes, faremos alguns comentários introdutórios. De acordo com Massaud Moisés (1974), remonta à encenação francesa do século XII a base do teatro que inspirou, séculos depois, o gênio artístico de Gil Vicente. Consistia, inicialmente, em uma rápida representação cênica de fragmentos bíblicos nos dias de Natal e Páscoa, especialmente, além de algumas outras datas festivas. Devido à sua natureza litúrgica, os altares das igrejas serviam como palco para a encenação, tendo-se, em seguida, transferido para o claustro e, então, para o adro.

A língua utilizada nesta manifestação inicial e primitiva de teatro era, naturalmente, a latina, só posteriormente passando ao vernáculo. Como o costume cênico de origem religiosa se difundiu, a própria população passou a montar seus

espetáculos particulares, inserindo, assim, o elemento profano no desenvolvimento do teatro e alargando as possibilidades de ambientação: do interior das igrejas para os mercados, feiras e castelos.

Certamente, afirmar-se que já havia teatro em Portugal antes de Gil Vicente não é possível, uma vez que não há documentos comprobatórios destas manifestações. À parte das pequenas representações satíricas, cavaleirescas, religiosas ou burlescas antes realizadas, Gil Vicente exerceu seu pioneirismo artístico e consagrou seu teatro popular, cuja tradição de escrita em versos só seria contestada anos depois pelo cultor da prosa teatral Antônio José da Silva, o Judeu, estabelecendo, com seus autos e farsas, uma tradição teatral para Portugal. Com habilidade artística para acarretar, nos períodos posteriores, inúmeras tendências e correntes de classificação de suas obras²⁵, Gil Vicente não nos deixou dados consistentes de sua biografia²⁶ e, pela natureza dúbia de sua obra, a confirmação de sua adesão ao humanismo ou à manutenção dos valores medievais não está livre de controvérsias, mormente devido à insuficiência crítica de que a periodização tradicional da Literatura padece²⁷.

Embora suas peças fossem encenadas nos serões do Rei de Portugal de modo a servir como entretenimento aristocrático, sua construção se dava através de uma forte tendência primitiva e popular. A prática cênica era baseada no elemento improvisado, ou seja, a espontaneidade dos atores viabilizava-se por uma obra cujos limites e rédeas não eram demasiadamente estreitados por uma marcação teatral rica. As condições de encenação, ainda, são mais um elemento a se considerar na hora de explicar o papel do improvisado no teatro vicentino: cenário simples, por vezes ausente, montado no salão de festas do paço real (espaço lúdico), contando apenas como componentes uma cadeira e uma cortina.

Com a aproximação formal e ética entre a cultura eclesiástica e a cultura popular²⁸, motivada pela centralização do poder nas mãos do rei, cuja corte passa, então, junto com os mosteiros e rivalizando com eles, a produzir cultura, a literatura

²⁵ Saraiva (op. cit.), estabelece cinco gêneros principais da obra vicentina, a saber: “os *mistérios*, que punham em cena (...) a vida de Cristo”; as *moralidades*; “os *milagres*, que apresentavam situações dramáticas das vidas dos santos”; as *farsas* e as *sotties*.

²⁶ Cf. Freire (1919) e Saraiva (op. cit.), p. 194.

²⁷ Cf. Moisés (op. cit., p. 39-40). Segundo este autor, o Humanismo português inicia-se em 1418, com a nomeação de Fernão Lopes guarda-mor da Torre de Tombo, época em que cultura portuguesa, favorecida pela ascensão de D. João I, o Mestre de Avis, soberano erudito que apoiou o desenvolvimento das Letras, se renova, através do despontamento da subjetividade e do caráter emotivo e individual da arte.

²⁸ Maleval (1992), p.102.

laica tem por cultores, entre outros, os plebeus enobrecidos pelo estudo. Com o poder do conhecimento se afastando dos domínios clericais, no ambiente de euforia iniciado pela conquista de Ceuta em 1415 e o posterior avanço das navegações, o Humanismo pressupõe que o sujeito, para exercer sua humanidade, estude a poética, a retórica, a ética e a política. Neste contexto, o estudo e o conhecimento do latim, cujos autores clássicos são a base para estas quatro ciências de formação, são de vital importância.

Desta forma, dificilmente poderíamos incluir no chamado Humanismo artistas com domínio duvidoso da língua de Cícero, de modo que a controvérsia entre os especialistas acerca dos estudos romanos de Gil Vicente põe em igual controvérsia sua inclusão no Humanismo quatrocentista²⁹.

Gil Vicente aparece-nos como um homem de outra geração. Tomado em conjunto, o seu teatro talvez pudesse considerar-se como um resumo da concepção medieval da vida, e também, por outro lado, como um 'digesto' de toda a literatura portuguesa anterior (...) tanto popular como palaciana. E, apesar de algumas contradições em que já se debate, a obra de Gil Vicente ressuma da alegria exuberante que anima a literatura portuguesa do final da Idade Média. Mas, por outro lado, é nessa obra que ecoam com mais força os debates de ideais (...) que, sob um invólucro ainda medieval, anunciam a desagregação do sistema de crenças e valores medievais.
(SARAIVA, op. cit., p. 167)

Contudo, não devemos nos esquecer de que o Renascimento é uma época da História que sempre foi objeto de conflitos de interpretação. O seu diálogo com a Idade Média não é absolutamente decifrável nem indubitável, por vezes tornando-se improdutivo a tarefa de optar entre a caracterização de um rompimento contrastante ou de uma continuidade inovadora³⁰.

Podemos dizer que o jogo, à época do Renascimento, se não assumiu um papel tão marcante e inegavelmente presente na vida cotidiana do povo como à época da República e do Império Romanos, ao menos é digno de nota e estudo, sendo um erro não considerar que, apesar da intelectualidade e da seriedade que marcaram a virada da Idade Média, "no entanto é uma atitude lúdica que caracteriza toda a atmosfera espiritual do Renascimento". No que tange à literatura, "O ciclo do *Amadis da Gália* reduz a aventura heróica a pura farsa, ao passo que Cervantes

²⁹ Cf. Spínola (1945); Ramalho (1969) e Reckert (1983).

³⁰ Cf. Garin (1991, p. 9-16).

continua sendo até hoje o grande mágico do riso e das lágrimas” (HUIZINGA, op. cit., p. 201-202).

É lícito, contudo, lembrar que, independentemente da escolha do período em que melhor se insere o teatro de Gil Vicente, algumas características desenvolvidas no Renascimento já encontravam suas raízes na Idade Média, o que corrobora nossa hipótese de que, qualquer que seja o caminho da análise, as características básicas serão semelhantes. Preferimos, dada a natureza limitadora da periodização tradicional, afrouxar as marcações temporais destes momentos e analisá-los sob o aspecto da mudança profunda que se estabeleceu no pensamento ocidental e que possibilitou o renascer artístico de que tanto nos falamos nos livros de História³¹.

Acerca da biografia do autor, pouco temos de concreto e muito de especulativo, uma vez que não há bases suficientes para determinar fatos, apenas hipóteses que, embora sejam muito sugestivas ao estudioso de Gil Vicente, pouco de conclusivo têm a nos trazer.

Em algum momento entre as décadas de 60 e 70 do século XV, durante o reinado de Dom Afonso V, nasceu o autor que marcaria significativamente a história de Portugal, do teatro e da literatura. O local de seu nascimento permanece um mistério tão grande quanto a data exata: sugere-se de Guimarães e Barcelos até a capital Lisboa. Os embasamentos para estas hipóteses são vários: tanto na observação de documentos escritos a respeito (como em Dom Antônio de Lima), quanto na própria dedução por meio da retórica e estilística do autor, pois o caráter plural de seu domínio de linguajares, falares e dialetos sugere um habitante nativo da capital, donde provinham e para onde imigravam os mais diversos sujeitos.

Sobre a vida particular de Gil Vicente, determinou-se haver gerado dois filhos reconhecidos, Gaspar e Belchior, e casado em meados da década de 80. Um terceiro suposto filho, de nome Baltasar, é por vezes aludido, porém um exame de Brito Rebello (1912) sugere esta suposição muito duvidosa e absolutamente inconclusiva.

A respeito de seu segundo casamento, Freire (1919) nos informa haver Paula, Luiz e Valéria, já nascidos no século XVI de Melícia Rodrigues. O mesmo autor nos leva a crer haver Vicente morrido em Évora, a partir do último auto

³¹ Cf. Duby (2009), ps. 528-551.

vicentino apresentado em 1536 “Floresta de Enganos”, muito embora não haja qualquer dado conclusivo ou prova para fundamentar tal teoria.

Já faz parte do “imaginário universitário” a aproximação identitária de Gil Vicente comediógrafo ao mestre de retórica de D. Manoel, mencionado no nobiliário de 1576, e ao ourives Gil Vicente de D. Leonor, mencionado na carta de 4 de fevereiro de 1513. Muito embora seja uma possibilidade, a prova irrefutável é absolutamente inalcançável.

No caso do mestre de retórica, já é sabido que, por ter provavelmente a mesma idade que o rei, não seria comum haver entre eles relação de mestre-aluno.

No caso do ourives, aproximamo-nos da postura de Saraiva (1970), que julga impraticável a aproximação do servidor real Vicente-autor do abastado e nobre ourives Gil Vicente, determinando que a correspondência dos nomes pode ser mera casualidade, já que era uma composição bastante comum à época. O argumento muito utilizado da não existência de documento comprobatório da distinção de identidade entre os dois Vicentes como representativo da verdade de tratar-se da mesma pessoa nos parece absolutamente carente de lógica científica.

Tratando agora da ascensão de Gil Vicente a comediógrafo real, temos um dado interessante: o primeiro auto documentado, consenso entre os principais teóricos tradicionais (Saraiva, Moisés etc.), foi escrito e encenado em castelhano, o “Auto da Visitação”, com estréia em 1502 para celebrar o nascimento do herdeiro do trono D. João III. Para tal escolha lingüística, dentro da própria peça, encontramos as justificativas: “Todas las glorias de España. / Qué gran placer sentirá / La gran corte castellana!”

Nos capítulos seguintes, discorreremos sobre este uso do idioma por Gil Vicente, nativo português, até mesmo devido à peça a qual se dedica esta dissertação ter sido escrita também em castelhano.

Esta obra, também conhecida como Monólogo do Vaqueiro, constrói elogios e laudações à família real, à corte e ao nascimento do príncipe. Apropriamo-nos novamente das palavras de Barros (*op. cit.*, p. 133) “É passível de crença, entretanto, que Gil Vicente foi uma dessas entidades artísticas que, não apenas escrevendo, mas encenando, pôde animar parte de um universo por ele mesmo fabulado”.

Logo depois, levanta a hipótese de ser o próprio autor o ator do Monólogo, conferindo a dramaticidade do caráter do texto. O resultado, como documentado por

Gil Vicente, foi um convite de D. Leonor para repetir a peça no Natal, surgindo daí a nova composição: “Auto Pastoril Castelhana”, e desta última o “Auto dos Reis Magos”, escrito no intervalo das festas de Natal e dia de Reis.

A partir daí, uma posição privilegiada na sociedade ibérica aguardava Gil Vicente, posto que, além das encenações costumeiras para D. Leonor, fora contratado incontáveis vezes por outros mecenas da corte, recebendo tributos e terras da corte e de outros contratantes. Consideramos as produções vicentinas não apenas em seu caráter de entretenimento real, mas também como formadoras, mantenedoras ou divulgadoras de opinião.

Devido à sua relação de vassalagem com a corte, Gil Vicente foi pivô de diversas críticas abertas à Igreja Romana, consoante aos conflitos entre a coroa portuguesa e o papa. Neste período, vemos emergir o desequilíbrio na balança de controle, gradativamente retirando a Igreja como centro de controle não apenas moral, mas também econômico e social. Assim é que no século XVI, vemos em Portugal o declínio conceitual do medieval como regulador do pensamento, das produções artísticas, literárias e filosóficas, e também dos atos administrativos e atitudes comuns do povo.

Tal é a principal razão, retornando brevemente à dicotomia Renascimento X Idade Média, que nos leva a mais veementemente rejeitar tanto o epíteto medieval para Gil Vicente quanto o humanista, posto que o próprio momento histórico tardio e transitório já não permite mais o florescer de produções artísticas essencialmente medievais, mas também o próprio caráter de intersecção da época não pode ainda compreender uma expressividade puramente afinada com o novo pensamento por surgir.

Pelos teóricos tradicionais, é aceita a delimitação da obra de Gil Vicente em três momentos (fases), contemplando os primórdios de suas produções, com enfoque pastoril e influências de Juan del Encina, abordando assuntos bíblicos e pastoris, como os três primeiros autos lançados: da Visitação, Pastoril Castelhana e dos Reis Magos. Em seguida o teatro vicentino passa a gozar de cunho nacionalista, a abordagem temática tende às problemáticas sociais recheadas de lirismo e críticas vorazes, que fazem jus ao que mais popularmente se entende como teatro característico de Gil Vicente, com riquíssima diversidade linguística oscilando entre o falar culto das elites até a linguagem popular com gírias e expressões. Suas obras mais conhecidas e estudadas (por exemplo, “Farsa de Inês Pereira”, “Auto da Alma”

e “Auto da Barca do Inferno”) situam-se nestas fases posteriores, em que parece também crescer o interesse pelo teatro de Gil Vicente tanto no âmbito da própria sociedade da época quanto no âmbito acadêmico dos séculos do porvir.

Julgamos vaga e imprecisa qualquer divisão que se proponha em fases ou períodos determinados temporalmente, e para isto recorreremos novamente ao próprio Massaud Moisés que, como já dissemos, não julga a tradição linear da história da literatura benéfica, justamente porque não contempla todos os aspectos multiformes, indefiníveis, excepcionais, transitórios e de outra ordem que não possamos analisar com o devido rigor científico a partir da ótica limitada da temporalidade.

Não faremos comentários mais aprofundados sobre as divisões qualitativas da evolução expressiva de Gil Vicente, nem discorreremos sobre as polêmicas e divergências no que diz respeito às classificações individuais das obras: Massaud Moisés (1974) considera a dicotomia *tradicional X atualidade*; Saraiva (1981), com mais rigor metodológico, critica as demais divisões e propõe a sua própria com nove variáveis (mistério, moralidade, fantasia alegórica, peça de milagres, teatro romanesco, farsa, écloga, sermão e monólogo); Teófilo Braga (1898) sugere a divisão tripartida hierático – aristocrático – popular. Muitas outras correntes novas e derivadas surgem, porém pouco se nos parecem prolíficas, já que estas tendências estritas e restritivas são funcionais mormente enquanto estudo introdutório na obra de um autor, para efeitos didáticos, mas pouco acrescentam de valor conceitual à pesquisa.

4.2 Família e sociedade no século XVI

4.2.1 Componentes familiares

Considerando a duplicidade na definição do conceito de estrutura familiar, após delimitarmos que consiste na linearidade de ordem moral, nas funcionalidades referentes e na hierarquia presente nas relações entre seres humanos, temos que ponderar que tais relações podem ser analisadas apenas entre aqueles unidos por laços sangüíneos ou entre aqueles que residem dentro de uma mesma morada. Desta forma, existe uma dimensão essencialmente biológica do conceito de família e uma dimensão relacional e material, considerando todos aqueles que habitam dentro no mesmo *domus*.

Evidentemente, considerar ambos os aspectos é importante para que possamos ter uma visão mais ampla de toda a extensão e aplicação da hierarquia dos estratos dentro de uma casa, cujos elos possibilitam que a maquinaria prossiga em perfeito funcionamento. Da mesma forma, é fundamental para o nosso estudo a segmentação da família essencialmente biológica, pois é esta que mais nos interessa dentro da análise histórica e contextual e da análise individual dos objetos do *corpus*, ou seja, as relações entre pais e filhos, marido e mulher etc.

Partindo primeiro da dimensão material da família, temos que dentro de uma casa podem coexistir até cinquenta ou sessenta componentes dependendo do tamanho da residência e do nível socioeconômico dos senhores³². Entre lacaios e escravos, mulheres e homens, pajens, filhos e filhas, mas também cachorros e cavalos, temos uma estrutura complexa que por sua natureza variável é inviável traçar qualquer teoria ou definição genérica. Representavam os mais diversos papéis, entre aias e secretários, lacaios, capelães, mordomos, pajens e cocheiros, de modo geral recebendo um tratamento privilegiado se compararmos às correspondências na escravidão da América Latina.

A proximidade entre estes elementos estranhos ao próprio seio familiar é um fenômeno deveras comum, como sugerem as valiosas descrições de uma série de documentos do fidalgo Dom Francisco Manuel de Melo (1959), conhecido por suas críticas e seu senso aguçado de observação da sociedade. Citaremos apenas o exemplo dos pajens “estrado” ou “tocha”, figuras um tanto abusadas na opinião do observador, que têm a característica pouco louvável de fazer negócios com a criadagem, entrando e saindo qual moradores da casa, sempre procurando tirar algum benefício das situações. Este exemplo, embora revele pouca noção de camaradagem e companheirismo, sugere um inegável caráter de intimidade.

Reconhecemos que, a partir do ano mil, os documentos escritos acerca do cotidiano familiar tornam-se progressivamente mais abundantes e encontram, ao fim da primeira metade do século XIV, um limiar em que, então suficientemente menos raros, possibilitam conceber a vida privada do século em questão e dos subseqüentes. Além disso, por volta deste mesmo limite histórico (1350), contemporâneo à epidemia de peste negra, percebemos uma modificação profunda

³² Cf. MIRANDA, Martim. *Tempo de Agora em Dialogos*, copiado da edição de 1622 por Bento José de Souza Farinha, Lisboa, na Oficina de António Rodrigues Galhardo, 1785.

no pensamento que impulsionou o homem a uma reflexão lúcida acerca do mundo a seu redor. Evidenciamos que, a partir desta época, produziu-se abundantemente arte de cunho realista, expressa por uma profunda tendência de transcrever e inscrever o real na obra³³.

Convém retratar, nesta perspectiva, que o teatro de Gil Vicente é um teatro de sátira social, em que não há espaço para o individualismo de uma personagem, mas, ao contrário, para uma representação de um tipo social cujas ações derivam necessariamente da “lógica de sua condição”, como diz Saraiva (op. cit., p. 176), “personificações de conceitos e de instituições, e ainda entes sobrenaturais, como o Diabo e os anjos.”

4.2.2 Matrimônio – regras e diretrizes

No que se refere à união matrimonial na Europa dos séculos XV e XVI, à época de Gil Vicente, contaremos com o ensaio de King (1991). Se por um lado, tal como ocorria em Roma, o casamento funcionava como uma instituição regida pela concessão do dote, por outro, na sociedade vicentina, havia a recomendação de punição severa para o filho ou a filha que não aceitasse a escolha do pai, tendo sido documentados casos de agressão e isolamento como conseqüências à desobediência (*ibidem*, p. 199).

Essencialmente, podemos considerar o casamento como uma prática obrigatória, sem a qual o infrator incorreria numa série de pecados abomináveis. Para os já casados, o divórcio não era opção, posto que significaria uma iminente abstinência sexual ou, pior ainda, o envolvimento frívolo e desprovido da bênção de Deus.

Embora possamos entender o casamento renascentista como baseado em motivações mercenárias, não devemos ignorar as documentações de Frei Cherubino, von Nettesheim e Alberti, que situam entre os componentes do bom matrimônio, além da perpetuação, o afeto, o companheirismo e a confiança. Desde o final da Idade Média, portanto, começa a estruturar-se o modelo do casal romântico vigente no século XX.

³³ Cf. Duby, op. cit., ps. 7-14.

Associado aos termos de negócio e de laços afeitos, não nos podemos esquecer da seguinte máxima de 1585: “por Deos pera conseruaçam y multiplicaçam da geraçam humana, y pera reprimir y honestar as concupiencias da carne”. Segundo artigo da prof^a. Dr^a. Angela Maria Mendes de Almeida da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (1988), existem diversos documentos que podem nos clarificar acerca do modo de pensar renascentista, especificamente o português, normalmente produzidos dentro da esfera eclesiástica. Entre os “textos leigos”, cita importantes referências para estudo como “*Il libro del Cortegiano*” de Baldesar Castiglione, datado de 1528, e “*De Ciuilitate Morum Puerilium*” de Desiderius Erasmus, datado de 1530, centrados em normatizar as atitudes ideais do homem da Corte.

A autora toma como *corpora* três manuais, a saber: “Casamento Perfeito”, de 1630, de Paiva de Andrada, “Carta de Guia de Casados”, de 1651, do já referido D. Francisco Manuel de Melo e, por fim, “Espelho de Casados”, de 1540, do Doutor João de Barros. Este último é o que mais interessará a nossa pesquisa, posto que revela aspectos específicos do período em que as obras aqui analisadas foram produzidas. Apesar de não terem sido produzidos no meio eclesiástico, estas obras seguem estritamente os preceitos do catolicismo romano, principalmente as de 1540 e 1630.

Durante o século XVI, na contramão do proposto pela Dinastia de Avis, a Santa Inquisição fora instituída, mais precisamente no ano de 1536, como uma conseqüência já esperada da conhecida política intolerante aos judeus de D. Manoel I, que os expulsara em fins do século XV e convertera à força ao catolicismo aqueles que permaneceram.

Os “cristãos novos”, como ficaram conhecidos, estavam sumariamente proibidos de realizar publica ou privadamente práticas religiosas que não estivessem em perfeita obediência à moral e à norma católicas. Associado aos aspectos teóricos desta medida, o benefício do lucro também é um elemento a se considerar, já que a corte portuguesa confiscou inúmeros bens de judeus ricos, normalmente mercadores. Além disso, os desdobramentos magníficos das navegações, das rotas para o Oriente e das novas terras descobertas, inclusive o Brasil, trouxeram, neste panorama promissor, lucros, riquezas e promessas reais de ascensão a Portugal.

A professora Angela de Almeida (op. cit., p. 195) nos diz que tanto “Espelhos de casados” quanto “Casamento perfeito” estão pautados em um estilo estritamente normativo e proibitivo:

São obras voltadas para o dever ser e não para o ser, nas quais predominava a arte de refutar sobre a de inventar ou demonstrar, onde a tradição e a citação de autores antigos constituíram justificativa para qualquer afirmação, e a noção de plágio não existia

Neste sentido, distanciam-se do trabalho de Dom Francisco Manuel de Melo, já mais fielmente representativo da atualidade do pensamento do século XVII.

O manual “Espelho de casados” foi escrito anteriormente ao Concílio de Trento (iniciado em 1545 pelo papa Paulo III), o que justificaria o caráter pouco preconceituoso e de certa forma distante do machismo tradicional com relação aos temas apresentados por parte do autor, João de Barros, profundo conhecedor das leis. Enquanto o trabalho de Manuel de Melo possui cunho profundamente machista e com ideologia distante da preconizada pela Igreja, o trabalho de João de Barros é benevolente com a mulher, até mesmo tolerando determinadas condutas reprováveis como o hábito ocioso (e portanto condenável) da mulher ficar na janela.

Percebemos, através destes três expoentes documentais, que a visão dos autores com relação à mulher e ao seu papel no casamento parece se tornar cada vez mais depreciativa, sugerindo que, apesar do que parece termos como fundamento no senso comum, nem sempre o passado mais distante é o menos próximo do que hodiernamente consideramos como normativo.

Traremos algumas citações de João de Barros para comprovar a tese de que a visão do autor quinhentista, embora propusesse uma segmentação de funções no casamento com referência ao homem e à mulher, o fez com uma estilística que revela benevolência e crença na elevação e na laudação do casamento feliz, como uma relação complementar entre as partes:

Grande glória ao marido é ver sua mulher como lhe tem governada a casa, e consertada, e regida, como lhe aparelha o comer, como lhe cria os filhos, como lhe aproveita a fazenda, como descarrega ao marido dos cuidados e os toma sobre si.
(BARROS *apud* Almeida, op. cit.p. 197)

A seguir, faz referência à “conseruaçam y multiplicaçam da geraçam humana”, trazendo à luz também a necessidade pública do matrimônio, o caráter político e a relevância da procriação para a própria manutenção e crescimento da nação:

...por isso convém haver casamentos para com a nossa geração ajudarmos a república em que vivemos. Porque o matrimônio é fundamento da geração humana, e sem ele não pode haver boa república. Do matrimônio nascem os bons cidadãos
(BARROS *apud* Almeida, op. cit., p. 197)

Devido à impossibilidade moral do divórcio, e também para minimizar ao máximo a probabilidade do adultério, o autor discorre sobre uma série de conselhos para se obter a melhor mulher quanto possível. Basicamente, é preciso buscar sempre o elemento intermediário, o equilíbrio entre duas formas opostas. Por exemplo, o ideal é que o homem escolha uma mulher de poder aquisitivo e beleza medianos, para que não haja discrepância entre seus níveis econômicos nem ela sobressaia aos olhos dos outros, sendo cobiçada. De modo geral, não é aconselhável que nobres se unam a plebeus, visto que suas diferenças culturais, sociais e econômicas não só os distanciam para a sociedade, mas podem distanciá-los entre eles mesmos. Entretanto, tal união não é considerada desonra.

Ao contrário do que se poderia imaginar, entre os atributos da boa esposa não se destaca o de boa mãe; aos filhos só se faz referência no momento da geração em si, para seguir os desígnios divinos, perpetuar a espécie e também compor já um amparo futuro para a velhice dos pais. Dom Francisco de Melo, inclusive, faz declaradas reprovações àqueles que mimam, contam histórias, promovem brincadeiras ou gracejos para entretenimento infantil.

Assim sendo, a boa mulher é aquela que se dedica à família, aos cuidados com as posses (chamada “fazenda”), dedicada à manutenção da virtude e da honestidade. Nos fundamentos de Melo e Andrada, não há espaço para descrição de qualidades femininas, pois o texto se baseia em um conjunto de reprovações, regras de conduta para o homem seguir e nunca permitir que sua mulher fuja de tais preceitos.

Em contrapartida, o doutor João de Barros justifica que se há ignorância por parte das mulheres dos assuntos elevados, isto se dá porque estão ocupadas com

administração da casa e outros afazeres próprios, mas não por falta de capacidade, já que “arte, engenho, sutileza e discrição não lhes faltam” (Barros *apud* Almeida, op. cit., p. 200). Este testemunho impressionante denota uma esfera de raciocínio radicalmente distinto daqueles proferidos por seus companheiros de tempos posteriores.

Percebemos que, de modo geral, o discurso de João de Barros é de cunho extremamente mais equilibrado no que se refere às questões de gênero. Paiva de Andrada já analisa o psicológico das mulheres, afirmando que são “mais prontas na ira e mais arrojadas na vingança”, com desejo de “possuir e governar tudo, sem respeito algum ao grau de preeminência e superioridade que Deus e as leis puseram” em seu marido, caso este seja menos favorecido que ela em termos de finanças. Desta forma, Andrada supõe que pode haver uma troca de papéis “elas ficam sendo os maridos e eles as mulheres”, o que é extremamente condenável em sua opinião (Andrada *apud* Almeida, op. cit., p. 198).

No que diz respeito a D. Francisco de Melo, a discrepância ideológica é ainda mais notável: “Deve estar esta vantagem, quando a haja, sempre da parte do marido, em tudo superior à mulher” (Melo *apud ibidem* p. 199). Acerca da reclusão, diz ainda que “as idas ao Paço são devidas, justas e boas; as vezes devem de ser contadas” (MELO, op. cit., p. 65), e logo em seguida sugere que poderia ir até a igreja local apenas aos domingos junto com outras senhoras. O simples hábito da fala e da conversa já pode significar um perigo, e portanto a mulher precisa permanecer calada o máximo possível, respondendo com gestos e acenos de cabeça. À aproximação do diálogo com o perigo já temos um demonstrativo em Gil Vicente (1971, p. 91) quando Paula diz que “*Sin que sea el conversar Gran peligro?*”

O culto ao ócio é absolutamente condenado para estes autores mais radicais, enquanto para João de Barros parece mais uma eventualidade que acaba atingindo as mulheres, a quem são delegadas inúmeras tarefas cotidianas. Sobre esta questão do ócio, também encontramos referência em Gil Vicente (*ibidem*, p. 92), com o viúvo aconselhando suas filhas:

Vosotras tened cuidado
 En ló de acá:
 Estas puertas bien cerradas,
 Y no esteis ociosas
 Em estrado.
 Que las mozas ocupadas

Escusan causas dañosas
Al cuidado.

Findo este breve exame dos estudos da professora doutora Angela Almeida, prosseguiremos nossos comentários referentes à estrutura do casamento como instituição social e à situação da mulher na sociedade renascentista, ainda fazendo algumas alusões aos trabalhos de D. Francisco de Melo que, embora seja de época posterior ao período aqui tratado, possui muitos pontos em comum com a situação que nos descrevem as produções do doutor João de Barros, King, a professora Angela Almeida, entre outros pesquisadores.

A reclusão que demonstramos até aqui, inclusive com a proibição de freqüentar as janelas da própria casa, não é exclusiva, mas característica mais marcante das classes privilegiadas da sociedade, uma vez que, devido à natureza das funções das servidoras de classes mais baixas, estas possuíam uma rotina funcional com menos proibições e mais voltada para o cumprimento de objetivos, metas e resultados.

Parece evidente mencionarmos, muito embora seja necessário, que a mulher não tinha poder de escolha ou mesmo de negação de uma escolha alheia com relação aos futuros maridos. Ao contrário do que ocorria em Roma, algumas jovens tinham como solução para estas imposições a vida em um convento, porém tal resolução firmou-se a partir do Concílio de Trento em 1545.

O casamento, conforme já dissemos, tinha como objetivo a procriação e a manutenção da espécie e da nação, para além também de almejar o abandono da vida de pecados e a consolidação da estrutura sagrada e inabalável que deveria ser a formação da família. Desta forma, o matrimônio é um divisor de águas, que determina e segmenta os que vivem no pecado ou no pecado iminente daqueles que vivem em obediência a Deus. Para que tal celebração se fizesse em sua plenitude, era necessário seguir a melhor média de aproveitamento da lógica “sangue - idade - fazenda”.

Cada uma destas variáveis continha seus pontos de apoio e suas vantagens particulares: no primeiro caso, eram os pais os maiores interessados; no segundo, os noivos, muito embora as idades ideais fossem doze anos para as mulheres e quatorze anos para os rapazes; no terceiro, os futuros filhos.

Após 1545, data de início implantação do Concílio de Trento, iniciou-se um processo de burocratização do casamento, de modo que para que fosse validado era preciso cumprir uma série de exigências: os pais dos jovens deveriam formalizar o convite em uma solenidade; a noiva deveria visitar o noivo em sua casa; deveria haver a cerimônia de bênção dos noivos etc. Qualquer atentado à moral cometido por quaisquer das partes, mesmo que viesse à tona após a consumação, anulava o matrimônio.

A função primordial da união era, sem dúvida, a procriação, e este objetivo era muitas vezes dificultado pela nada promissora realidade dos partos medievais e dos primórdios do Renascimento. O índice de mortalidade tanto da mãe quanto do bebê era altíssimo, principalmente porque à época, muito embora já houvesse avanços científicos, Portugal ainda os ignorava.

No século XVI, Ambroise Paré foi um cirurgião francês de grande importância para o desenvolvimento da medicina moderna, influenciando nos mais diversos campos (retirada e tratamento de projéteis, precursor do desenvolvimento de membros artificiais, homeostase) e também em aspectos teóricos. Na obstetrícia, apresentou soluções para casos complicados de morte iminente como dos bebês virados no útero ou posicionados de qualquer maneira problemática.

Nesse aspecto, uma sociedade ibérica ainda atrasada não via perspectivas de minimização da mortalidade, sendo um problema que atingia a todas as estratificações: um exemplo conhecido é o caso de Isabel de Valois, terceira esposa de Filipe II de Espanha, que morreu em 1568 após um parto sem sucesso do que seria seu terceiro filho.

Era costume da época o marido se ausentar do convívio da esposa enquanto estava em fins de gerar o filho. As parteiras desempenhavam função fundamental, não apenas no auxílio ao nascimento, mas também no que competia às bênçãos extraordinárias, como nos informam as Constituições Synodales (1635, parte IV, p. 11), dando a permissão ainda para que abençoassem as crianças ainda que todo o seu corpo não estivesse à vista:

Ordenamos y mandamos S. S.^a a todos os Priores, Reytores, Vigarios, y mais Parochos, que hua vez em cada hum anno examinemas dittas parteiras, y lhes ensinem o modo de baptizar, y a forma que hão dedizer, para que não aja descuido em negocio tam importante.

As parteiras, ou em sua ausência, qualquer pessoa tinha permissão de efetuar o batismo na criança caso não houvesse sacerdote para realizar o procedimento. Caso a criança viesse a falecer, se não fosse devidamente batizada, não poderia ser enterrada nos adros das igrejas.

4.2.3 O chefe de família: de Roma a Gil Vicente

Recorremos novamente à tese de doutoramento de Luiz Fernando de Moraes Barros (2009, p.16) para aproveitar apontamentos interessantes sobre o papel do chefe de família na obra de Gil Vicente, notadamente a figura do velho – tema central do trabalho:

Ora exaltado por sua experiência, ora marginalizado por sua condição física e psicológica, o velho em Gil Vicente, quando inserido em um dilema de amor, pode simbolizar um modelo de velhice, exemplo a ser seguido pelos jovens, ou se transformar em alvo de críticas morais em uma clara atitude de reforma e de defesa das virtudes e dos bons costumes.

Assim divide, recorrendo a nomenclaturas latinas, o velho vicentino em duas possibilidades: 1) *senex amator*, um enamorado libidinoso, que se liga, conforme suas palavras, à “comicidade como estratégia de questionamento”; 2) *senex amans*, “modelares viúvos, muitas vezes de feição petrarquista”. Neste caso, o uso do participio presente latino (traduzido como “que ama”) é utilizado para referir-se aos viúvos apaixonados, ainda enamorados das mulheres que perderam, enquanto no primeiro caso (*amator*), temos uma semântica ligada mais à libido que ao sentimento.

Beauvoir (*apud* Barros, 2009), apontando a singularidade na utilização do tema por Gil Vicente, nos ensina que da Antigüidade ao Renascimento, o velho é tratado como um estereótipo, caricaturado e caracterizado de forma muito similar. Em contrapartida, Vicente demonstra a figura de um velho que não detém a mesma severidade autoritária do *paterfamilias* da Roma Antiga, até porque não são oriundos de uma classe social privilegiada.

Muito embora nossos estudos não se detenham no tema especificamente da velhice, tal é de suma importância para nossa análise posto que o protagonista da “Comédia do Viúvo” não é apenas um chefe de família, mas um chefe de família

provavelmente velho. Embora tal conclusão não possa ser retirada da peça em si, podemos inferi-la através da observância metódica: Melícia e Paula, filhas do viúvo, já estão em idade de contrair matrimônio; a própria viuvez sugere idade avançada; os lamentos por vezes extrapolam o mero sofrimento romântico para passar a um auto-questionamento da vitalidade do próprio viúvo. Estes fatores, associados ao próprio entendimento da época do que representa e significa ser velho, corroboram a tese de que o viúvo é, por definição, um velho chefe de família.

É claro que a velhice renascentista não é entendida da mesma forma como atualmente, após os inúmeros avanços científicos que possibilitaram uma ampliação generosa da expectativa de vida. Inúmeros são os testemunhos apontados por Barros corroborando que, com variações, a velhice da época é aceita pelos estudiosos como a partir da faixa dos quarenta anos indo até a faixa dos sessenta³⁴. Após o limite de 60 anos, o termo aplicado à definição é “idade decrépita”.

Desta forma, entendemos, por embasamento teórico e por observância lógica das informações da peça, que o protagonista de “Comédia do Viúvo” encontra-se entre 40 e 60 anos e, portanto, é um velho.

No Renascimento, à luz dos escritos de Petrarca difundidos já antes do século XV, temos certo hibridismo na relação, na análise e no sentimento do ser humano em relação ao velho e ao envelhecer, oscilando e complementando as impressões positivas e negativas. Moreira de Sá *apud* Barros (2009) nos lembra que a produção renascentista da Itália era continuamente visitada pela elite cultural de Portugal e Espanha e daí explicam-se as influências petrarquistas já em fins do século XIV.

Numa época como a que estamos a estudar torna-se por demais evidente que os códigos temáticos formados e assimilados por muitos outros poetas, sobretudo italianos, não chegavam ao conhecimento dos portugueses pela via única da literatura castelhana. Todos compulsavam, com mão diurna e nocturna, para leitura directa, as obras de Sanazzaro, Petrarca, Ariosto, Bembo e vários outros que, como acima acentuei, aparecem citados a par de Boscán e Garcilaso. O cotejo dos textos, todavia, não deixa dúvidas acerca do papel dos castelhanos na transmissão dos modelos oferecidos por Petrarca ou Sanazzaro, embora por vezes já adaptados a novas modulações semânticas, mais adequadas ao gosto da Ibéria.

(CASTRO, 2004, p. 78)

³⁴ Cf. Guevara (1549), Mendez (1553) e Creighton (1967).

Estas visões espelham-se na romanidade de filósofos, teóricos e escritores como Cícero e Sêneca, que discorreram, entre outros assuntos, sobre a natureza do ser humano. No caso de Sêneca, temos a obra *De Breuitate Vitae*, em que o autor trabalha com maestria metafórica o conceito de brevidade da vida.

É dessa forma que os atributos negativos do envelhecer são combatidos por meio do desenvolvimento interior, da espiritualização e elevação da sabedoria e do maior entendimento sobre a própria natureza dos homens e das coisas do mundo. Correlações entre a vida na iminência da morte na velhice são também trabalhadas por Petrarca em seu *De Remediis utriusque fortunae*. Suas obras, junto com as demais produções italianas à época, foram lidas e incorporadas à arte e à literatura da Península Ibérica, de modo que sua influência se faz sentir já em autores como Fernando del Pulgar, Marquês de Santillana, Martin de Avila, Pero Diaz de Toledo etc., conforme nos lembra Moreira de Sá *apud* Barros (*idem*, p. 128).

4.3 Comédia do Viúvo – apontamentos, análise e intertexto

4.3.1 Classificações da obra

Analisando a obra escolhida, “Comédia do Viúvo”, em seu aspecto estritamente formal, temos uma possível divisão nos seguintes momentos distintos:

- 1) Monólogo do viúvo, em que emergem aspectos do lirismo de Gil Vicente, revelados através de profundo sofrimento e mágoa do protagonista, o viúvo que perdeu o amor de sua vida;
- 2) Diálogo com o frade, figura que consola e conforta o pesar do viúvo;
- 3) Diálogo com Melícia e Paula, suas filhas;
- 4) Entrada do compadre;
- 5) Diálogo entre as filhas, sem o viúvo;
- 6) Aparecimento de D. Rosvel disfarçado;
- 7) Revelação de sua identidade, sem o viúvo;
- 8) Anúncio de casamento das filhas pelo viúvo e lamentação;
- 9) Surgimento de D. Gilberto e formação dos casais;
- 10) Chegada do viúvo, revelação e calmaria;

11) Celebração do casamento

A peça foi classificada por Saraiva como um auto cavaleiresco ao lado de *Amadis de Gaula*, explicando-os como “encenações de episódios de romances cavaleirescos, no seu tempo em grande voga na Corte”. Acerca do “reconhecimento de personagens aristocráticas antes desconhecidas como tal”, o autor comenta que viabilizou “um casamento de amor até então impossibilitado pela aparente condição vilosa de tais personagens” (SARAIVA, op. cit., p. 174-175).

Tendo já em mente que a obra de Gil Vicente nos revela um retrato do português rústico, com expressões e léxico tipicamente populares, explicitamos agora que a abrangência de sua expressividade lingüística alcança também o bilingüismo, em uma época em que eram “castelhanas todas as esposas dos reis de Portugal” (*ibidem*, p. 170).

Assim como dois dos maiores expoentes da literatura portuguesa renascentista, Camões e Sá de Miranda, Gil Vicente utilizou-se também do castelhano na composição de suas obras, mesmo porque sua escola artística remonta a Juan del Encina (1468-1529) e porque seu início documentado na vida artística situa-se a 7 de junho de 1502 (segundo Moisés, op. cit., p. 51), quando nasceu o filho de D. Manuel e de D. Maria de Castela, filha dos reis católicos, e Gil Vicente declamou, em castelhano, o *Auto da Visitação*. Entre outras obras compostas utilizando a língua vizinha, citamos aquela que no presente trabalho pretendemos analisar: *Comédia do Viúvo*.

4.3.2 O casamento e a família (e o sofrimento amoroso vicentino)

A peça assim principia:

A comedia seguinte tracta de um homem mercador, que morava em Burgos, e tinha hua muito nobre dona por mulher, a qual fallecida da vida presente, lhe ficarão duas filhas; hua per nome Paula, outra Melícia; e de como casarão. Foi representada na era do Senhor de 1514.
(VICENTE, op. cit., p. 68)

A partir destas informações iniciais, temos estipulado uma súmula do enredo da comédia, ao mesmo tempo em que temos determinado o espaço onde se dará a

trama – Burgos, cidade localizada atualmente na Comunidade Autónoma de Castela e Leão, na Espanha – além de uma brevíssima exposição da família do protagonista. A sugestão do lirismo da lamentação do viúvo na primeira parte da peça (“muito nobre dona”) e a descrição dos personagens mesclam-se aos referenciais externos ao teatro, indicando o ano de sua encenação: 1514.

Previamente, anunciou-se o nome de cada personagem, nos mesmos moldes de Plauto, quando necessário fazendo acompanhar sua função ou relação com o protagonista: 1) o viúvo; 2) hum frade; 3) Paula e Melícia (filhas do viúvo); 4) Compadre do viúvo; 5) D. Rosvel – príncipe disfarçado; 6) D. Gilberto – seu irmão; 7) Hum clérigo.

Neste enredo, nem todos os personagens têm nomes conhecidos, sendo dois deles identificados apenas por suas funções (frade e clérigo) e outros dois por graus de parentesco (viúvo e compadre do viúvo), assumindo-se a existência da mulher finada não como personagem ativo, mas como referência para esta caracterização fincada na viuvez.

A situação do casamento, da mesma forma que na “*Aulularia*”, entre a filha do velho protagonista e um pretendente sofre reviravoltas: se em Plauto, temos Megadoro ambicionando Fedra, seguido de Licônides para então se desenrolar na união destes (pressuposto das reconstruções), em Gil Vicente, temos um enredo mais entroncado:

Inicialmente, são duas as damas pretendidas para casar, Paula e Melícia, e elas são cobiçadas pelo mesmo homem, D. Rosvel. Porém, o pai já havia arranjado partido para Paula e estava prestes a consegui-lo para Melícia, conforme ele mesmo revela. A insistência dramática de D. Rosvel acaba por convencer as mulheres, pondo-se todos em um impasse: não se sabe, nem o príncipe quer concluir esta difícil tarefa, quem irá casar com ele. A conveniente chegada do irmão do príncipe, D. Gilberto, resolve o problema em definitivo.

Na primeira seção do texto, um monólogo longo de 80 versos, o amor matrimonial está presente na devoção do viúvo à mulher falecida, claro durante a longa lamentação inicial da peça, em que ele, solitário, chora a morte da esposa: “Ay de mi alma penada”. Antes de adentrarmos especificamente no estudo da peça, discorreremos brevemente sobre outro aspecto importante do protagonista, que é apenas um mero detalhe introdutório na peça:

O viúvo é identificado na obra também por sua profissão: mercador. No ensaio de Alberto Tenenti (1991), o autor discorre sobre, entre outros assuntos, a tradição historiográfica da teologia que insere o mercador num eterno e insolúvel conflito entre o material e o espiritual, ou seja, entre a ambição do enriquecimento e o receio do castigo divino *post mortem*. Embora não haja consenso, é possível que houvesse, à época do Renascimento, uma concomitância de sentimentos que permitiam aos mercadores e banqueiros não se distanciarem nem da fé católica nem do senso de comerciante que mantinha suas empresas em crescimento. “Os mercadores são acima de tudo burgueses interessados nos seus negócios e no êxito da sua família”. (*ibidem*, p. 152).

Contrariando, portanto, a historiografia teológica e corroborando a visão de Tenenti, temos o viúvo, um mercador, a relacionar-se em perfeita comunhão com a Igreja sob a forma do frade. “Padre, quedo consolado”, assim foi recebido o conselho:

Vuestras hijas consolad
 com gracia muy amorosa
 vos, hermanas, descansad;
 á Dios os encomendad,
 y á La Virgen gloriosa.
 (VICENTE, op. cit., p. 91)

No monólogo inicial, o viúvo enumera as virtudes da mulher, absolutamente consonante às teorias previamente apresentadas do papel virtuoso da mulher:

Enemiga de celosas,
 De las castas compañera,
 Contraria á las maliciosas,
 Callada con porfiosas,
 Para virtud la primera:
 Muy honesta y placentera,
 De manera
 Que nunca se desmedia;
 Sublimada em cortesia
 Verdadera.
 Envidia, ni parlería
 Jamas La senti ni oi;
 Y si mal de alguien oía,
 Desculpaba y respondia
 Como si fuera de si.
 (*ibidem*, p. 70-71)

Além da exaltação evidente das qualidades, percebemos também uma demonstração do caráter submisso da falecida esposa “que nunca se desmedia; Sublimada em cortesia”. Acreditamos que o monólogo inicial compreenda com muita precisão a descrição teórica de João de Barros, pois nos parece haver uma correspondência evidente entre o equilíbrio encontrado pelo homem das leis do norte de Portugal e a caracterização apaixonada, virtuosa, honrada e ao mesmo tempo submissa do falecido amor do viúvo.

Os questionamentos da manutenção da vida distante do ente amado não tardam a prosseguir, revelando o caráter lírico que, segundo Castro e Bernardes (2006, p. 25),

de base amatória, prevalece na produção poética peninsular do século XV e no primeiro quartel do século XVI e a sua importância no teatro vicentino não pode apenas ser avaliada em função dos abundantes ecos temáticos e formais que nele perpassam.

A partir daí, o viúvo passa a (se) questionar sobre a razão do próprio nascimento, fundindo os conceitos de morte e vida à medida que considera que morre aos poucos quem permanece no mundo terreno sem o ser amado que partiu. Rogando a Deus para que encerre sua vida, a primeira parte termina com a aproximação e o entendimento da morte como vitória:

Pues que tanto bien perdi,
Porqué nací?
O muger, flor de las castas,
Donde estás, que tu te gastas
Y á mí?
Em el punto que partiste,
No debiera quedar yo;
Porque La vida que es triste
Mas muere quien la resiste,
Que el muerto que La dejó.
Áquel Dios que Le llevó
Pido yo
Muerte luego por victoria;
Pues La vida de mi gloria
Ya pasó.
(VICENTE, op. cit., p. 71)

Acerca do tema da separação, da finitude e da importância do momento presente no sentido da incerteza do futuro, do imediatismo com que nos parece que

as coisas que nos caras são levadas, recorreremos novamente a Castro (op. cit., p. 80) “No tratamento do tema da separação, com a conseqüente evocação da amada enquanto ela dura, tão frequente na Lírica de Camões, igualmente se aproveitou dos castelhanos.”

Vamos além e para trás no tempo: a tradição ibérica do tema da separação, em suas mais diversas acepções e interpretações sensíveis, encontra suas raízes renascentistas na poética dramática de Gil Vicente, na solidão temerosa de Rojas, no perder-se a si próprio de Lucas Fernández.

A importância que é dada à figura feminina, muito embora isto não signifique nenhum privilégio do ponto de vista prático na sociedade, na política ou na economia, encontra suas raízes já na lírica provençal:

O “amor cortês” concedia às damas o senhorio mais apreciado: o do seu corpo e da sua alma. A ascensão da mulher foi uma revolução não só na ordem ideal das relações amorosas entre os sexos, mas na realidade social. É claro que o “amor cortês” não conferiu às mulheres direitos sociais ou políticos; não era uma reforma jurídica: era uma mudança na visão do mundo. Ao transformar a ordem hierárquica tradicional, tendia a equilibrar a inferioridade social da mulher com sua superioridade no domínio do amor. (PAZ, 2001, p. 86)

Reconhecemos, na *Comédia do Viúvo*, a presença da voz medieval trovadoresca de servilismo e vassalagem através do príncipe Rosvel, que renuncia a sua identidade nobre para trabalhar na casa do viúvo e se aproximar de suas filhas: “Yo bien tiengo de servir / En ganado y em sembrada” (VICENTE, op. cit., p. 105).

Confessa, pelas duas donzelas, amar o sofrimento e não procurar o descanso e o sossego na vida, pedindo: “*hacedme vueso porquero, que es menor.*” (*Ibidem*, p. 113). Nesse sentido, evocamos novamente a palavra de Paz (op. cit.): “A masculinização do tratamento das damas tendia a destacar a alteração dos sexos: a mulher ocupava a posição superior e o homem a do vassalo”.

Segue-se como D. Rosvel, príncipe de Huxonia, se namorou destas filhas do Viúvo; e porque não tinha entrada nem maneira pera lhes fallar, se fez como trabalhador ignorante, e fingio que o arrellárão na rua, e entrou acolhendo-se em sua casa
(VICENTE, op. cit., p. 81)

De fato, o príncipe disfarçado não é pioneiro em sua tática: para viabilizar o encontro amoroso, é necessário esconder sua nobreza e fazer valer a identidade de pessoa comum. Como estrategistas do disfarce, temos ainda os príncipes da Inglaterra da “Tragicomédia de Don Duardos” e o príncipe da Síria da “Comédia de Rubena”.

Assumindo a identidade de *Juan de las Brozas*, gaiteiro que traz “notas y placeres à las mozas” (*ibidem*, p. 83), o príncipe, questionado, passa a responder às perguntas das filhas do viúvo: “Tienes padre o madre tú?” “Ya mi padre se há morú; Nel limbo está” (*ibidem*, p. 82). Em seguida anuncia seu desejo de contrair matrimônio e, sugestivamente, de morar na casa do viúvo. Percebemos aí, então, um primeiro momento embrionário da relação amorosa:

Y estoyme acá.
Yo quisiérame casar
La nobia, mi Fe, no quiso:
Pues ni yo;
Antes quiero aca morar.
(*ibidem*, p. 82)

Sempre esquivo, devido provavelmente à inexatidão de suas respostas mentirosas, inventadas à improvisação, D. Rosvel, quando questionado pelo viúvo de onde provém, responde simplesmente “De mi tierra”. Novamente questionado pelo viúvo “Qué lugar es el tuyo?”, D. Rosvel se aproveita astutamente de uma interpretação parcial e denotativa da pergunta, retrucando “No es mio, que es de un crigo, y no tengo de negar que nos es suyo” (*ibidem*, p. 83). Assim, afasta definitivamente o questionamento, levando o diálogo para outros rumos.

D. Rosvel enumera em seguida suas aptidões à servidão do trabalho (*ibidem*, p. 84):

Trabajar:
Yo bien tengo de servir
Em ganado y em sembrada
Y em cavar.
Ir por leña y al molino,
Traer mato para el horno
Y aun cocer;
Vindimiar y coger Lino,
Hacer vino y poner torno,
Si es menester.

Quando o viúvo anuncia “voyme à cas del sacristan” (*ibidem*, p. 87), D. Rosvel anuncia sua verdadeira identidade, causando espanto e exclamações das irmãs: “Jesu! Jesu! Jesu!”, diz Paula, “Y nos llamabámosle tu! Decidnos por Dios, señor, Quien sois vos?” (*ibidem*, p. 88), completa a irmã.

D. Rosvel responde que é um “pastor muy bien empleado” e mais adiante anuncia seu nome e sua posição “Hijo de Duque y Duquesa” (*ibidem*, p. 89), porém de imediato renega sua classe privilegiada em nome da servidão e da admiração das beldades que estão em sua frente. Seu lugar no estrato social da nobreza nada significa diante do amor: “Don Rosvel no quiero ser / Ni por sueño; / Que otro soy des que os vi, (*ibidem*, p. 90)

A seguir as irmãs demonstram certa irritação com a condição incoerente a que D. Rosvel está tentando se submeter. Sugerem que ele parta, ele nega; dizem claramente que não desejam nem criado nem pastor, ele pede que façam dele menos ainda.

Enfim, com o retorno do viúvo, as moças se vêem num dilema que, se ainda hoje suscitaria à mente mais moralista motivo para preocupação, àquela época toma proporções ainda mais problemáticas: em suas palavras, se elas se calarem, consentem; se falarem, erram com o príncipe. Interessante notar que, à luz da teoria de João de Barros sobre a tendência ao equilíbrio nas escolhas, notadamente as femininas, no século XVI, a frase de Paula “*Son dos extremos sin medio.*” (*ibidem*, p. 93) toma semântica ainda mais significativa. Por fim, concluem que o meio termo seria se ele fosse embora e que o correto é contar ao pai, pois não devem nenhum favor ao nobre. Evidentemente que, por trás desta escolha, temos uma fiel leitura da hierarquia, do respeito e da autoridade que o pai representa para suas filhas.

Tal como propusemos na *Aulularia*, analisamos as personagens da peça de Gil Vicente através dos retratos sociais que representam, não para reduzir a inventividade e o gênio artístico limitando-as a meras representações do homem real, mas para reconhecer o diálogo da obra com o tempo e o espaço em que foi produzida. Desta forma, analisaremos a figura do viúvo não só pelo papel de homem apaixonado e sofredor que representa, já descrito acima, mas como responsável pelo futuro das filhas no que diz respeito ao casamento. É este pai que, com autoridade para escolher o pretendente e punir por desobediência, anuncia:

porque dejo concertado
para Paula un casamiento

muy real:
 y aun Melicia esta semana
 le espero de dar marido
 (*ibidem*, p. 118)

King nos diz que “O homem do Renascimento tem muitos rostos perfeitamente distintos” e, mais adiante, que “Um homem pode ser príncipe ou guerreiro, artista ou humanista (...)” e que a mulher pode ser “mãe, filha ou viúva; virgem ou prostituta, santa ou bruxa” (KING, op. cit., p. 193). Reconhecemos perfeitamente a posição casta e submissa das honrosas filhas do viúvo, bem como a sua posição de autoridade paterna, conselheiro e guia que assim se dirige às suas filhas: “Lo que mas desasegura / mi holgura, / temer daño que se os siga” e, mais à frente, “acuértese os la honestidade / y caridad / de vuestra madre defunta” (VICENTE, op. cit., p. 92).

A construção estilística de D. Rosvel denota mais uma astuta e interessante solução retórica para um problema que lhe foi apresentado em seqüência. Paula perguntara - “Por cual de nos lo habeis vos?” -, ao que ele argumenta num jogo de palavras envolvente, sem responder precisamente ao questionamento: (*ibidem*, p. 95),

Dos amores se ayuntaron (...)
 Los males de dos em dos (...)
 De dos em dos los dolores
 Dos saetas em mi sientto (...)
 Ay, que juntos dos amores
 En um solo pensamiento
 No se vieron!
 Sufrir doble padecer,
 Padecer doble pasion,
 (...)
 La una de vos bastara

Quando o viúvo anuncia que já conseguiu marido para Paula e para Melícia arranjará um ainda esta semana, D. Rosvel cai em desespero e evoca novamente o lirismo no monólogo inicial do viúvo inconsolável. Uma reviravolta imediata se dá e. “Tirou D. Rosvel o chapeirão, e ficou vestido como quem era; e forão-se as moças a el Rei D. João III” (*ibidem*, p. 99), com o objetivo de que o rei decidisse qual das duas deveria casar. Sabiamente, el-rey D. João III julgou que o matrimônio fosse contraído pela mais velha das irmãs, Paula. Melícia aceita com resignação e

submissão a escolha, confiando a Deus que se lembrará dela, em uma nova referência ao modo de pensar limitado e limitador das mulheres.

Com a chegada de Dom Gilberto, irmão do príncipe Rosvel, imediatamente a formação fria dos casais se faz: Paula e D. Rosvel já estavam comprometidos, e este determina “*Toma esta por muger*” (*ibidem*, p. 101). Sem qualquer expressão declarada, os casais dão as mãos.

Ao contrário do que ocorre na “*Aulularia*”, em que Fedra se desonra e engravida antes do casamento, as moças Paula e Melícia são muito castas, inclusive sendo este um dos argumentos de D. Rosvel para que ele e seu irmão casem com as jovens: “*Hermano, yo te requiero, / Por la mucha virtud dellas, / Que nos casemos com ellas, (...) Que en las cosas virtuosas / Son extremos.*” (*ibidem*, p. 101).

O viúvo, desconcertado, presencia a cena julgando-a desonrosa. Após brevíssima explicação, anima-se e agradece aos céus, sem qualquer questionamento maior das ocorrências (*ibidem*, p. 102):

Loado y glorificado
Sea nuestro Dios podroso,
Que me hizo tan dichoso
Y descansado!

As últimas intervenções do autor na dinâmica da peça nos revelam um pouco do processo da cerimônia ainda em poder de decisão civil, além de que todo o argumento centraliza a hipótese de que os noivos tinham evidentemente participação na escolha ou repúdio de seus parceiros, posto que, muito embora o viúvo já houvesse arranjado marido para Paula, o fato de esta ter se enamorado de D. Rosvel bastou para que o outro matrimônio não fosse levado adiante pelo pai. Assim diz o Vicente (*ibidem*, p. 103): “*Vão-se as moças vestir de festa, e vem quatro cantores, e andarão hum compasso ao som desta Cantiga*” e, em seguida, “*Vem as moças vestidas de gala, e entra o Clerigo com o Viúvo, e diz o Clerigo desposando-as.*”

E assim o sacerdote pronuncia as bênçãos em língua castelhana, brevemente e com irreverência “*Don Rosvel, recibo á vos / Et Cetera, ya ló sabeis*”. O fundamento da procriação é incentivado como a última mensagem do clérigo para os

noivos: “(...) *Multiplicad / Enchid la tierra y holgad / Com salud, que Dios os dé.*” (*ibidem*, p. 104).

4.3.3 Vida privada (imersão na interioridade e um quê de cômico)

O misterioso e soturno monólogo inicial da peça põe-nos, em uma primeira impressão, diante de um retrato de pouca relevância para as análises de vida privada, posto que nada de cotidiano e rotineiro, típicos do teatro popular, parece florescer no desenrolar do texto. Forçosamente poderia se acreditar que se trata de real comédia nos primeiros oitenta lúgubres versos, evocando-nos uma aura depressiva, de luto e profunda tristeza.

Isto porque comumente entende-se vida privada como um conceito de práticas externas ao ser, em contato com a esfera social. Ainda que não haja outra pessoa presente, aquilo que é passível de análise sempre está em contato com o fora. Precisamos, para poder estudar ao menos a primeira seção da “Comédia do Viúvo”, expandir nosso conceito de vida privada para a intimidade interior do ser.

Na contramão da interpretação inicialmente proposta, vemos justamente nas lamúrias do viúvo um fidelíssimo e muito rico material de estudos da intimidade. Se no *corpus* plautino temos uma vasta gama de referências de atividades ordinárias do dia-a-dia, com muito limitado espaço para qualquer análise psicológica mais profunda dos personagens, aqui em Gil Vicente o contrário já se demonstra logo de início.

O mais próximo a que conseguimos chegar de interioridade em Plauto está sempre em associação direta com a comicidade em si, como os sentimentos de medo, desconfiança e preocupação excessiva de Euclião, e uma ou outra inquietação momentânea dos personagens.

O viúvo de Gil Vicente já nos mostra uma face mais complexa, honesta e verossímil, apresentando uma intenção que põe em dúvida se o texto está a serviço da construção do cômico, ou se este está apenas no campo das possibilidades sem configurar um centro de referência e atração, ao qual se submetem todos os demais instrumentos literários, como em Plauto.

Não citaremos novamente todas as passagens já referidas da peça na seção anterior, mas sublinharemos que uma releitura à luz desta nova ótica embasará

nossas presentes conclusões, sem prejuízo das análises já realizadas. Lembraremos, contudo, a seguinte passagem:

Vida sin tal compañía,
 Noche y día,
 Me da tan triste cuidado,
 Que jamás seré, cuitado,
 El que solía.
 (VICENTE, op. cit., p. 69)

Sugerindo uma previsão de como será seu cotidiano desse momento em diante, após a experiência da morte, o viúvo refere-se à passagem do tempo como uma lenta progressão de noites e dias que ele viverá sem contudo sentir-se, pensar e *agir* conforme o fazia antes da perda.

Outros momentos pontuais para a representação da vida privada ocorrem em breves referências a intrigas – “*Y si mal de alguien oía, / Desculpaba y respondia / Como si fuera de sí*” (*ibidem*, p. 71); em exposições exatas de sentimentos complexos – “*Descansado (ibidem, p. 78) Algun poquito me siento*” (*ibidem*, p. 74); nas queixas do compadre acerca de sua mulher – “*No tiene hambre ni sed; (...) Siempre harta y aborrida*” e “*Cuando con ella casé (...) Vile um rostro de lamprea, (...) Está mas fea.*” (*ibidem*, p. 77); na alusão de D. Gilberto aos sentimentos dos seus pais com relação ao sumiço de D. Rosvel, seu irmão – “*Vivos? De lloros dolientes / Diéronle mil accidentes (...) Estan tristes, pensativos, (...) Y salen fuera de sí / Con gemidos.*” (*ibidem*, p. 100).

Nas reclamações do compadre, temos a mesma característica que identificamos no monólogo inicial do viúvo, de expressividade de sentimentos como representativos da interioridade e portanto da intimidade, só que desta vez em caráter público em contraste com a introspecção do viúvo. Além disto, as referências mais específicas à materialidade da vida privada como citado acima em referência à perda de formosura progressiva da mulher e a seus costumes e características dentro de casa.

Um ponto comum de vida privada e comicidade de palavras por estilística se dá na seguinte passagem proferida pelo compadre quando perguntado por Paula a razão de desonrar sua esposa: “*Porque es plaga, / Que des que la recibí, / Bien pueden decir por mí / – El marido de la draga. -*” (*ibidem*, p. 78)

Em declarada oposição à mulher finada do viúvo, esta do compadre é extremamente desonrosa e afeita aos vícios: “*Oh cuantas mentiras pega / Muy porfiada y temosa! / Soberbia, invidiosa (...) Su lengua siempre navega (...) Para todo mal ardida;*” (*ibidem*, p. 78)

Esta mulher incorre em todas as gravidades citadas pelos teóricos mais radicais acerca da submissão da mulher: faladora e mentirosa, teimosa (daí sugerimos insubmissa). Embora essa caracterização da mulher não ganhe maior expressividade na “Comédia do Viúvo” como personagem, vemos já um anúncio geral de como será Inês Pereira designada pela própria mãe: “Como queres tu casar / Com fama de preguiçosa?” (VICENTE, 1998, p.2).

Os diálogos de Paula e Melícia, com menos exemplos, também revelam um pouco da intimidade da família, mais especificamente a mulher finada que, embora não seja considerada internamente um personagem, é de grande relevância para o texto não só para o desenvolvimento do enredo, como também para nossas análises fundamentadas em família, casamento e vida privada:

Ahora que mi madre estaba
Mas alegre y descansada,
Cuando mucho sana andaba,
Y mas recia se hallaba,
Cuan presto fue salteada!
(VICENTE, 1971, p. 80)

Posteriormente, a indagação de Paula “*Qué vida era la tuya?*” suscita interessante resposta de D. Rosvel: “*Rascaba La bestia al fraile / Acá y Allá, (...) Y aprendi hacer um baile,* (*ibidem*, p. 83)

Mais um ponto interessante de contraste com a “*Aulularia*” é que as funções dos personagens nesta peça estavam todas muito bem definidas (o lugar do *paterfamilias*, o lugar da jovem, dos demais componentes da família, dos servos e dos trabalhadores). Em Gil Vicente, vemos o disfarce do príncipe, sua queda brusca de posição social, depois o rápido retorno e por fim a consumação imediata do casamento. “*Quieres conmigo vivir?*” – pergunta-lhe o viúvo – “*Trabajar; / Yo bien tengo de servir*” – responde o príncipe. (*ibidem*, p. 84).

A posterior enumeração de atividades, já mencionada em análises anteriores, é um bom exemplo de listagem de alguns trabalhos rotineiros: cozinhar, cavar, colher etc. Associam-se com as ordens do viúvo ao seu criado-príncipe: “*Lleva lós*

puercos contigo / Y mamenta las cabritas (...) Las vacas y becerritos (...) Y á la noche de camino / Trae leña para el horno.” (ibidem, p. 85-86). “Vé, cava la viña luego (...) Bien cavada y adobada, / Y trae cepas para el fuego / Á la noche.” (ibidem, p. 92).

Faz parte da rotina de D. Rosvel, enquanto realiza os trabalhos servis a que se sujeitou, de sua rotina também a cantoria (p. 86 e p. 93). Ambas as voltas suas ao ambiente de encenação são feitas com cantos.

4.3.4 Ecos e intertexto

De modo geral, podemos entender a sujeição de D. Rosvel a uma rotina de trabalhos aquém de sua condição social como uma superposição do plano emocional ao material. Extrapolando o hábito comum do amor cortês já desde a Idade Média, o príncipe não apenas canta e idealiza a(s) amada(s), não apenas se coloca na esfera das figurações estritamente poéticas como um servo, mas verdadeiramente vivencia o papel ao qual se propõe.

Isto nos dá um dado interessante acerca da lírica vicentina: para além de registrar os casamentos consoantes à tradição da época, de interesses, de aparências e de dotes, mostra-nos novos aspectos que ecoarão na modernidade. O amor como condição absoluta do casamento encontra seus fundamentos já nos lamentos deprimidos do viúvo, já na quebra servil de orgulho do príncipe e em tantos outros exemplos da obra vicentina.

Na Farsa de Inês Pereira, a protagonista põe em segundo plano os elementos tradicionalmente indispensáveis à escolha do par, trazendo à luz elementos ditos secundários como a habilidade musical (“tanger” significa tocar). Se João de Barros nos mostrou a importância da formosura mediana e da classe econômica e social equivalente entre os pares, isto nos diz Inês logo sendo ironizada pela mãe representativa da mulher tradicional (VICENTE, 1998, p. 9):

Que seja homem mal feito,
Feio, pobre, sem feição,
Como tiver discrição,
Não lhe quero mais proveito.
E saiba tanger viola,
E coma eu pão e cebola.
Siquer uma cantiguinha!

Discreto, feito em farinha,
 Porque isto me degola.
 MÃE Sempre tu hás-de bailar
 E sempre ele há-de tanger?
 Se não tiveres que comer
 O tanger te há-de fartar?

Já dissemos que Inês foi julgada pela mãe com o vício da “preguiça”, e agora trataremos também outros elementos que estão em clara discordância à noção de virtude da época: a fala solta, a rebeldia, a desobediência, a disposição para passeios etc.

O oposto do sentimento trovadoresco de amor está no Escudeiro, que representa fielmente o homem dominante descrito em nossos levantamentos bibliográficos anteriores. O prenúncio da condenação de falar de D. Francisco de Melo - “ESCUDEIRO Ó esposa, não faleis, / Que casar é cativoiro.” (*ibidem*, p. 15) -, a negação do direito de resposta, a obediência cega ao marido, a distância da janela encontram seu ápice no impedimento de ir à igreja aos domingos, que contraria os próprios mandamentos morais de Melo. Prosseguindo na repressão dos maus hábitos da mulher, o escudeiro, “vendo cantar Inês Pereira, mui agastado lhe diz: / ESCUDEIRO Vós cantais, Inês Pereira?” (*ibidem*, p. 17), sublinhando que, se não for a “derradeira”, a castigará.

ESCUDEIRO Será bem que vos caleis.
 E mais, sereis avisada
 Que não me respondais nada,
 (...)
 Vós não haveis de falar
 Com homem nem mulher que seja;
 Nem somente ir à igreja
 Não vos quero eu leixar
 Já vos preguei as janelas,

Não encontrando caracteres análogos em nenhum personagem da “Comédia do Viúvo”, o escudeiro nos parece uma versão extremista do homem tradicional casadouro. Tal como o viúvo, valoriza as virtudes e a submissão, porém seus meios para alcançá-la são deveras brutais e cerceantes, distinguindo-se justamente pela atividade desmedida que objetiva submeter a mulher, contraposta à absoluta passividade do primeiro (sua esposa já se encontra neste estágio).

A seguir coisifica a mulher - “Não sois vós, mulher meu ouro? Que mal faço em guardar isso?” - e contraria a tendência geral do pensamento dos séculos XV e XVI acerca do papel da mulher na família (cuidar, dirigir e governar a casa), quando diz que “Vós não haveis de mandar / Em casa somente um pêlo. / Se eu disser: – isto é novelo – / Havei-lo de confirmar” (*ibidem*, p. 17).

Ambas as obras (“Comédia do Viúvo” e “Farsa de Inês Pereira”) exploram largamente as conexões e sobreposições de elementos, caracteres e situações opostos, estabelecendo certos conflitos entre eles. Um dos mais notáveis destes contrastes é expresso pela própria utilização temática dos *disfarces*, admitindo-o como, por definição, um jogo de pares opostos (a verdade escondida – a simulação aparente). Em ambos os casos, têm a função comum de fazer aproximar um homem (D. Rosvel e o Ermitão) da mulher desejada (as filhas do viúvo e Inês), porém diferenciam-se quanto à natureza moral louvável e aprovada pelo pai no primeiro caso e condenável no segundo pela condição adúltera e trapaceira. A surpresa das mulheres se expressa de idêntica forma, com a expressão “Jesu!” exclamativa repetida com função enfática: “INÊS Jesu, Jesu! manas minhas! / Sois vós aquele que um dia (*ibidem*, p.22)

Neste jogo de pares opostos, temos dentro de cada obra peripécias que modificam o destino matrimonial dos personagens. Já fizemos referência aos maridos escolhidos pelo viúvo para suas filhas (que não sabemos quem são, mas sabemos que existem) e o abandono desse destino pela insistência de D. Rosvel e em seguida pela entrada de D. Gilberto. A Inês Pereira, que revela num monólogo seu arrependimento por não haver escolhido marido de temperamento fraco, o súbito falecimento de seu marido tirânico representa uma segunda chance para fazer o “certo”. A escolha de Pero Marques revela-se funcional a seus propósitos torpes.

No interior de cada obra, inúmeros jogos de oposição também são encontrados em relação ao enredo e aos personagens, sendo indivisíveis suas implicações: os polos marido dominante – marido dominado sugerem na Farsa uma oscilação também do poder de uma mesma mulher em relação a estes homens, sensível nas cenas emblemáticas da prisão domiciliar de Inês Pereira pelo primeiro marido e de ridicularia do segundo marido que a carrega nas costas ao fim da peça.

À protagonista opõe-se em personalidade sua mãe virtuosa, submissa e afeita aos costumes da época. Num segundo nível, a própria Inês é contraste de si mesma: de sonhadora apaixonada à calculista interesseira.

Na “Comédia do Viúvo”, não encontramos mesmo tratamento temático de profundidade psicológica: as duas personagens femininas são ambas recatadas, submissas ao pai e virtuosas (assim como fora também sua mãe, pelo discurso do viúvo); os principais personagens masculinos valorizam estas características e parece que delas é que parte o seu amor e a sua devoção (viúvo e o príncipe).

O processo de pareamento opositivo se dá, entretanto, através de relações primárias e num plano de observância mais óbvio: o compadre, por exemplo, é representante de uma classe distinta de maridos, os insatisfeitos, que se contrapõe às atitudes do viúvo (e como veremos no decorrer da peça também de D. Rosvel). Isto é inclusive utilizado como um recurso para a comicidade, através de todos os seus diálogos queixosos e com um teor de ironia malfazeja, muitas vezes respondidos pelo viúvo com mais exaltações de sua dor e de sua finada mulher.

Dos pontos mais interessantes de percebermos na obra de Gil Vicente é o espaço para a interioridade dos personagens. A reflexão intimista, a evolução, a modificação de comportamentos e pensamentos, que nos mostram muito mais do que os tipos, mas a identidade única e indizível do ser humano, serão largamente exploradas com o desenvolvimento da literatura moderna.

Passemos a uma breve análise da função do monólogo na obra vicentina: serve-se muito e muitas vezes à expressão da verdade interior dum personagem, por vezes em contraste direto com a realidade externa ou interna, mas não necessariamente.

Em Plauto, já vemos muitas vezes as cenas solitárias servindo aos personagens para aliviarem-se de suas tensões motivadas pelas mentiras, pelas intrigas ou confusões, pelas situações que eles precisam desesperadamente esconder: Euclião esconde de todos a existência do seu ouro e é justamente na solidão que ele revela suas angústas; Estáfila faz o mesmo com relação à gravidez de Fedra. Em outros momentos, simplesmente os personagens revelam planos de ação futuros e descrições de atividades a serem feitas.

Mas é em Gil Vicente que os monólogos tomarão um colorido extremamente individual, revelando não apenas a verdade *externa* por trás das mentiras e dissimulações, mas verdades *internas* contrastantes entre si, que se contrapõem

àquela índole demonstrada em público e característica da própria personalidade. Por exemplo: Euclião é avarento, isto se dá por certo e todos sabem; o que não sabem é que ele possui ouro, uma possibilidade crível dentro de sua realidade psicológica. Não é o mesmo caso da Ama no “Auto da Índia”, que engana e trai o marido continuamente durante sua ausência e dissimula até o fim, enganando-o não apenas com fatos, mas com sua própria identidade; não é o mesmo caso de Inês, que conforme certa linha de pensamento interpretativo, engana o marido sem que ele nunca saiba de sua índole adúltera. Aí ocorrem mentiras nas atitudes concretas e reais externamente perceptíveis, por certo, incorrendo também e ao mesmo tempo em uma transgressão sensível e profundamente contraditória de caráter, que acompanha estes polos de mudança no real.

Assim sendo, as duas situações externas contrapostas que Euclião simula (ter ouro – não ter ouro) são ambas condizentes ou plausíveis dentro dos limites de sua avareza. O mesmo não se diz do adultério que, além de adultério em si (e poder-se-ia explicá-lo, na esfera das possibilidades, como erro momentâneo ou fraqueza), é representativo nos casos específicos de Inês e da Ama numa inclinação de caráter extremamente imoral, dissimulada e depravada. É esta nova realidade interior que os maridos desconhecem e continuariam a desconhecer mesmo que o ato físico fosse descoberto. Para que nós leitores a tragamos à luz, é necessária observação da postura do personagem (recorrência) e do pensamento do personagem acerca daquela matéria. O que descobrimos sobre Inês e Ama muito se deve aos monólogos, em que discorrem acerca deste “verdadeiro eu”.

Por fim, entendemos a obra vicentina como uma rica, crítica e audaciosa utilização híbrida de elementos correlatos, contrastantes e complementares. Seus personagens simbolizam dura crítica social, seus tipos nos revelam interessantes olhares sobre o povo português, com inconsistências, incoerências e amadurecimento que nos mostram uma profundidade descritiva bastante avançada, ecoando inquestionavelmente no desenvolvimento das literaturas voltadas para o real.

Ao mesmo tempo, como já foi dito, o monólogo inicial da “Comédia do Viúvo” é representante dum lirismo digno de oitocentistas e representa uma grande flexibilidade no paradigma da comédia, posto que, conforme já mencionamos, lendo-o descontextualizadamente, não se concluirá que é cômico. Sua inclinação para a realidade interior é exata e reveladora não apenas dos sentimentos voltados para a

tristeza, a amargura e o pesar, mas também para os desejos mais sórdidos e condenáveis. Muito interessante é essa passagem que revela em Inês Pereira um desejo íntimo, quase erótico, comparando as atitudes dos homens comuns à de Pero em contrapartida:

(Vai-se Pêro Marques e diz Inês Pereira:)

Pessoa conheço eu
 Que levara outro caminho...
 Casai lá com um vilãozinho,
 Mais covarde que um judeu!
 Se fora outro homem agora,
 E me topara a tal hora,
 Estando assi às escuras,
 Dissera-me mil doçuras,
 Ainda que mais não fora...
 (VICENTE, op. cit., p.9)

Retratos muito mais fiéis à realidade e dessacralizadores dos mitos, dos feitos heróicos e das conquistas desse Portugal entusiasmado pelas grandes navegações nos são mostrados por Gil Vicente que, à parte de alguns contemporâneos seus, conseguiu manter este valor crítico e esta importância quiçá historiográfica para os estudos da vida comum da sociedade portuguesa.

A mais notável discrepância do século XVI com relação aos tratamentos temáticos de grande importância nacional ocorre para nós em um período pouco superior a cinquenta anos, quando da encenação do “Auto da Índia” de Gil Vicente, ainda na primeira década, e da conclusão de “Os Lusíadas” de Luis de Camões na década de 50. Quando Camões, de posse de rica dicção homérica, constrói a grande epopéia da descoberta das novas terras, Gil Vicente já a dessacralizara, mostrando a mais baixa, vil, torpe e indigna consequência do “Novo reino, que tanto sublimaram”: a infidelidade das mulheres solitárias, como a Ama que, abandonada por três anos, trai o marido.

Eis a visão do enamorado Castelhana acerca das viagens do marido: “*Que más Índia que vos, / Que más piedras preciosas, / Que más alindadas cosas, / Que estardes juntos lós dos*”. Absolutamente contrastante com a exaltação de grandes valores da epopéia camoniana, cujos valores essenciais tal qual a tragédia serão abandonados na posteridade, julgamos desnecessária a citação de referências comprobatórias.

5 OLHARES EXPANDIDOS

5.1 Da comicidade medieval-renascentista

“A atitude do Renascimento em relação ao riso pode ser caracterizada, de maneira geral e preliminar, da seguinte maneira: o riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o sério”
(BAKHTIN, 1996, p. 57)

No Renascimento, ao contrário do que ocorreu nos séculos seguintes, o riso se justificava não só através da arte, mas do embasamento teórico de nomes como Hipócrates - que pregava inclusive a função social do riso como curativo no tratamento de doentes, para além de sua crítica social e entretenimento - e Aristóteles - que mencionara que “O homem é o único ser vivente que ri” (*apud ibidem*), máxima que tomou proporções interpretativas sublimadoras e exaltantes deste divinal direito humano.

Assim sendo, os renascentistas encaravam o riso por uma ótica absolutamente oposta à normatizada por Bergson: era uma fonte criadora, uma esfera positiva da vida, uma propriedade curativa do ponto de vista médico. Se para Bergson o riso é calcado na imobilidade, na rigidez e portanto na redução dos caracteres humanos primordiais, para o renascentista nada disso se percebia.

Bakhtin analisa, então, o papel do riso inclusive como quebra de paradigmas na questão do gênero literário. Associado à transição do uso lingüístico do latim para o vernáculo, permitiu que grandes obras tidas hoje como cânones da teoria da literatura fossem assim consideradas, de autores como Miguel de Cervantes, Shakespeare e Rabelais, *corpus* do estudo bakhtiniano. O riso sai da esfera eminentemente popular para começar a ganhar vulto também entre a grande literatura, antes exclusivamente “séria”.

Num único parágrafo, o autor sintetiza o que ocorreu com a história do riso, pondo em evidência o caráter gráfico e alternado do *status quo*: se na Idade Média, ao riso competia uma função menor, uma alcunha de não oficialidade de seu caráter, no Renascimento esta situação se inverte e o riso pôde inclusive

experimentar as glórias de canônico, retornando ao mesmo posto (com reservas) em que se encontrava na era medieval com o advento do absolutismo. Indo ainda um pouco mais além na análise, dizemos que em princípios da Idade Média o riso ainda gozava de privilégios para sua posição nos estratos sociais. Até meados do século IX, tais traços da cultura popular ainda estavam presentes, sobretudo como instrumentos metodológicos para a Igreja firmar gradativamente, mas em definitivo, seu poderio sobre não apenas as leis reguladoras dos atos, mas os pensamentos.

Entretanto, a função primordial das comédias e das artes fundamentadas no riso no Renascimento, que não encontrou semelhante relevância multifacetada no passado, permaneceu afinada ao Humanismo, à análise política do mundo, ao conhecimento da História, à ciência de modo geral. O postulado básico humanista (como a própria etimologia da palavra revela) mantinha-se como fundamental no riso: o voltar-se para o homem é inclusive, talvez, um dos únicos pontos de convergência entre os principais teóricos e filósofos da matéria.

Contrastava diretamente com a dicção medieval, fundamentada não apenas na “seriedade congelada e pétrea” (BAKHTIN, op. cit, p. 63) que assolava o fundamento ideológico feudal, mas na emergência do anti-riso, da exclusão do riso da retidão e das diretrizes do mundo em todas as acepções que possamos descrever: literatura, religião (e seus rituais), cerimônias, protocolos de boa educação. Tal se pode explicar pelas bases cristãs provenientes de São João Crisóstomo, Ciprião e outros juizes severos do malfazejo riso.

Daí surge a segmentação que excluiu da alta cultura e marginalizou as produções cômicas, pois, uma vez que estão excluídas das atividades e do cotidiano das instituições e das pessoas importantes, era preciso alocá-las em algum lugar que fosse. Daí o surgimento e a consolidação do “segundo mundo” medieval, da vida paralela que os homens comuns, estudantes e inclusive clérigos comungavam em datas e ocasiões específicas. Neste caráter dual, opositivo e paradoxal, fundamentam-se as bases da cultura, da consciência, da ideologia e do modo de ser medieval.

Somente no Renascimento, como já foi dito, estas fronteiras serão vencidas e teremos obras canonizáveis, por assim dizer, que possam ingressar no seio das artes elevadas. Até então, o riso continuava presente apenas nas situações festivas específicas, e a uma de suas acepções mais notáveis aqui faremos brevíssima referência: o asno, posteriormente fundamental para a “Farsa de Inês Pereira”.

O asno é um dos símbolos mais antigos e mais vivos do 'baixo' material e corporal, comportando ao mesmo tempo um valor degradante (morte) e regenerador. Basta lembrar Apuleio e seu *Asno de Ouro*, os mimos de asnos que encontramos na Antigüidade e, finalmente, a figura do asno, símbolo do princípio material e corporal nas lendas de São Francisco de Assis.

(BAKHTIN, op. cit., p. 67)

De fato, temos a transformação em asno, na obra de Apuleio, como peripécia do enredo, e outros ecos mais recentes que justificam o caráter revitalizador descrito por Bakhtin estão nos expoentes russos Aleksandr Blok e Dostoievski.

Fora da esfera literária, temos as missas do asno, em que numa representação deveras herege o sacerdote abençoa seus fiéis e é retribuído por estes com a entonação da onomatopéia representativa dos sons emitidos pelo animal. Além disso, na festa do asno, há uma encenação da Virgem Maria rumando com Jesus menino para o Egito, sendo que a figura central da história não é um dos personagens religiosos, mas o próprio asno: "Ó senhor, asno por que cantais? Com bela boca relinchais. Vós tendes feno suficiente e aveia à vontade" (DU CANGE *apud* SOUZA NETTO, 1999, p. 25).

O asno é simultaneamente baixeza e vigor, centro das atenções medievais que se faz sentir desde a Antigüidade e permanece no teatro satírico de Gil Vicente, especialmente na "Farsa de Inês Pereira", em que a diminuição do valor do asno se dá inclusive pela comparação no argumento da peça do asno que carrega (funcional e servil) com o cavalo que derruba (poderoso). Porém é justamente por este caráter eminentemente funcional, e por sua mansidão, que ele acaba se configurando ao término da história como o mais valorizado, o *vivo*, o vencedor, o conquistador, apesar de tudo, da mulher que desejava, em oposição ao cavalo morto (o Escudeiro) que agora nada tem.

A importância dessas festas e costumes populares, como a festa do asno e a festa dos loucos, reside justamente na transgressão temporária e controlada das fronteiras entre o oficial e o não-oficial, entre o institucionalizado e o condenado. Através de uma subversão e inversão dos valores sociais, culturais e econômicos, elegiam-se reis, papas e figuras eminentes da plebe gozadora, com o intuito primeiro de fazer gracejos, confundindo-se os dois mundos e as duas realidades, muito embora isto ocorresse apenas naquela esfera específica de excepcionalidade festiva, não sobrevivendo ao dia seguinte, em que os valores originais voltavam à

imutabilidade da dominação.

A partir deste panorama que apresentamos, de transmutação de uma cultura popular marginalizada, mas bem estabelecida, em um selo de literatura maior, revisitaremos as classificações de Saraiva para as obras de Gil Vicente, porém sob uma ótica bakhtiniana:

É no fim da Idade Média que se inicia o processo de enfraquecimento mútuo das fronteiras entre a cultura cômica e a grande literatura. Formas inferiores começam cada vez mais a infiltrar-se nos domínios superiores da literatura. O riso popular penetra na epopéia, aumentam as suas proporções nos mistérios. *Gêneros como as moralidades, soties, farsas começam a desenvolver-se.*

(BAKHTIN, op. cit., p. 84. [Grifo nosso])

Isto posto, à guisa de conclusão, vamos lembrar a menção de Bakhtin a Bergson (*ibidem*, p. 61) que para nosso trabalho toma conotação mais que especial. Bakhtin fala em uma dimensão positiva e regeneradora do riso, em suas palavras, “criadora”. Esta escolha lexical consiste num fundamento capital para a proposta de análise que se dará a seguir, baseada principalmente na oposição revelada pelo autor que a teoria bergsoniana fez, em essência, à dimensão criadora do riso.

5.2 Da potência das forças à transcendência

Ora, Henri Bergson realizou seus trabalhos com a pretensão de segmentar, com método e rigor científicos, as possibilidades do riso em classificações pré-determinadas que abrangessem a totalidade das manifestações cômicas. Analisando como um todo a obra de Bergson, percebemos importantes conceitos introdutórios para entendê-la: duração, intuição e tempo qualitativo x quantitativo.

Como Nietzsche, Bergson rejeitava a sucessão linear de momentos que, em progressiva e proporcional passagem, constituiriam o tempo quantitativo, isto é, matematicamente determinável. Para explicá-lo, trazia à luz o tempo qualitativo, que é a verdadeira experiência indivisível do Uno do tempo (duração), compreendida apenas pelo espírito que a vivencia e que em nada se relaciona (ao contrário, se contrapõe) com os segundos, minutos e horas dos relógios.

Seu objetivo central era provar que o determinismo não atuava no homem do

modo essencial como as ciências exatas e a biologia pregavam, reverberando também na própria filosofia. Assim sendo, o homem não poderia ser reduzido à dimensão de coordenado, comandado e previsível sob a onipotente visão oraculista das Leis Gerais.

É a partir deste ponto, tendo o seguinte pressuposto como ótica deste estudo, que vemos uma diferença medular entre o pensamento de Bergson e a filosofia aplicada de Nietzsche. Bergson entendia o cômico como fósil, propriamente humano, mas subvertido porque contraria a condição natural mutante do ser humano, talvez à luz de sua própria teoria da negação da redução do homem a padronizações determinísticas. Assim sendo, interpretamos o riso bergsoniano, num segundo momento de análise, para além da ótica de “cristal humano”, como obtido através de uma submissão de homens cômicos a padrões de atos e pensamentos (e neste caso definidos como verdadeiros paradoxalmente pelo próprio Bergson). Ora, vemos aí grande contradição interna: o homem como um todo, em suas ações, sentimentos e pensamentos, não é redutível a padrões científicos, biológicos, matemáticos ou filosóficos de interpretação, previsão, normatização e regulamentação; o ato humano de comidar não pode, portanto, ser essencialmente baseado n’algo que por si só contraria o próprio fundamento do que é ser humano: a rigidez. O conjunto de atividades de algo que é definido por preceitos que regulam não apenas o conceito deste algo mas o conceito global de suas atividades não pode negar-se a si mesmo ou ao seu gerador.

Assim sendo, duas hipóteses são plausíveis: ou o conceito do que é humano está errado (e assim a rigidez faria ou poderia fazer parte do conjunto do homem natural), ou a explicação do que é a comédia está equivocada ou incompleta. Bergson parece entender sua propriedade essencial como sendo aniquiladora da experiência plena do ser e, assim, como uma negação, que acentua “de preferência as suas funções denegridoras” (BAKHTIN, op. cit., p. 61).

A dimensão criadora da comicidade, trazida por Bakhtin e embasada por ele em documento do século III d.C. sem autoria determinada que aproxima o riso da criação do mundo, em oposição à depreciação negativista de Bergson nos traz à luz a discussão constantemente repetida e reiterada entre os diálogos ideológicos dos mais diversos filósofos durante toda a Antiguidade até pelo menos meados do século XIX.

Em toda a história ocidental, desde Platão, um dos cernes da investigação

filosófica se concentra justamente naquilo que permeia qualquer criação e que pode ser entendido inclusive como algo que nos pareça inicialmente desprovido de qualquer vitalidade: as forças. Por criação entendemos não apenas as obras artísticas, mas inclusive as criações biológicas espontâneas e adaptadas que, tais como qualquer outra criação, estão providas e são medidas pelo equilíbrio ou desequilíbrio de suas forças atuantes.

Quando se analisa qualquer circunstância da natureza ou acontecimento histórico, faz-se uso da interpretação das forças; da mesma forma, quando se pensa sobre determinadas atitudes e condutas ou sobre a natureza humana, ou inclusive sobre os incontáveis direcionamentos teóricos previamente percorridos que tentaram prescrever uma lei mais consistente para o funcionamento desta natureza, fez-se uso da interpretação das forças.

Desde a Antigüidade greco-romana, temos uma série de pensadores dedicados às mais diversas matérias dignas, no momento, de se tornarem objeto da prática filosófica. Vemos em Platão, por exemplo, um conflito de forças que estão rigidamente delimitadas e que são, em geral, opostas. É desta forma que entendemos em que consiste o Belo e o que o separa precisamente de seu opositor, e o que o impede de ser por ele confundido ou com ele associado. As mais remotas criações dicotômicas de céu e inferno, bom e mau etc. remontam exatamente desta tendência genérica que funciona como motor da reflexão ocidental.

A partir dos filósofos da Antigüidade (citemos Aristóteles, Sêneca e Santo Agostinho) até Descartes e Kant, temos uma tentativa de análise das forças baseada neste conflito iminente que, como consequência natural, desembocou na interpretação dialética de Hegel que considerava a negação como elemento base para o entendimento da atuação das forças. O *telos* hegeliano é chegar ao Absoluto, tornar-se o Espírito Absoluto, através da superação dialética, negando o paradigma anterior para consertá-lo e produzir uma forma corretiva. Estas divergências não tendem à afirmação, mas à resolução, e daí temos uma aporia, uma síntese que consiste no pressuposto da dialética e que resume uma compreensão da história linear dividida em início, meio e fim.

Não é surpresa que tenhamos, desde muito antes do cristianismo, um sem-número de manuais, tratados e compêndios cujo objetivo seja educar por meio da cisão entre pólos opostos de forças – positivo e negativo, certo e errado. É mister ter em mente que as diretrizes aqui seguidas para este tipo de produção não estão em

inter-relação com qualquer preceito moral ou juízo pré-concebido; o foco consiste apenas em demonstrar, por meio da conceituação e reconhecimento de forças, que o pensamento ocidental se construiu através destas.

Neste ponto devemos fazer emergir a contribuição de Nietzsche para a filosofia no que diz respeito à atuação das forças. A desigualdade em sua relação é inevitável; a afirmação é o ponto mais importante das forças e não a negação, estando esta definida *a posteriori*. Avançando ainda na linha de pensamento nietzschiana, temos a subdivisão em forças ativas e reativas, que consistem precisamente numa dimensão que as separa qualitativamente e em essência.

A força plástica de *criação*, a força ativa, é aquela que se opõe diretamente à tendência da outra reativa de um devir sensível para a cisão e a divisão, por não possuir matéria para a criação espontânea. Ao passo que o devir sensível da força ativa é ação e criação, vemos na força reativa o cerne da dominação, que atua e se faz impor justamente pela tentativa de segmentar.

Considerando esta linha interpretativa de Nietzsche, temos como implicações das relações de forças uma modificação central, inclusive, em matérias como a própria história. Se para Hegel temos uma história com origem e finalidade (*telos*) em direção ao absoluto, em Nietzsche já falamos em genealogia, em que não se conhece princípio nem fim e nem se objetiva.

Dentro do que estamos trabalhando neste estudo, acerca de apontamentos históricos sobre o que se produziu no campo da filosofia do cômico, os conceitos nietzschianos nos são reveladores para traçar apontamentos filosóficos das produções de filosofia do cômico. Como já dissemos, Bergson trabalha a partir da comicidade como negação, e portanto como devir sensível para a cisão e a divisão, não cria nada por si própria, ao contrário: imita, subverte e nega a própria condição de humano.

A segmentação em palavras, situações, gestos e caráter nos sugere posições muito bem determinadas no espaço-tempo, engendradas dentro dum esquema internamente perfeito e auto-explicativo, que peca por considerar um *telos* como redução da comicidade a um postulado. As implicações de se considerar um referencial Absoluto na própria definição de comicidade dentro dos preceitos bergsonianos inviabilizam ainda mais o sucesso desta tentativa, pois, se consideramos a comicidade como algo relacionado necessariamente à rigidez, e sendo a rigidez tida à luz da disparidade em relação à condição humana natural,

criam-se aí duas noções distintas de absoluto: um normativo do conceito de comicidade e outro referente ao próprio absoluto da condição humana, que precisa ser explicado. Isto porque não é possível determinar com propriedade o distanciamento natural da comicidade à condição de *ser* se não se determinar anteriormente o que vem a ser o *ser*.

Preferimos optar pelo olhar nietzschiano de Bakhtin ao considerar a comicidade dentro da regência das forças ativas, plásticas e criadoras, transcendendo também em nossas leituras a tendência à dualidade dialética dita pelo próprio Bakhtin em consideração ao riso medieval. Entenderemos a partir daqui de outro modo os aparentes pares opostos cômico – sério, oficial – não oficial, vida um – vida dois, posto que em análise hegeliana nada mais teríamos que a superação (conserto, resolução) de um par antigo e errado para trazer um mais novo e que será a seu tempo também superado.

Sabemos bem que a vontade, a necessidade, a arte e a expressão de um povo, independente de qual seja a sua situação no estrato, não podem ser reduzidos a máximas tão simples de solução e tão simplórias de raciocínio geométrico aplicado à filosofia. Como já pudemos levantar, as festas, os disfarces, a fantasia e a carnavalização se nos apresentam como forças ativas, como devires sensíveis, como potência expressos num dado momento genealógico da história, em relação constante, indivisível e inclassificável com todos os outros elementos que (não) lhe são contemporâneos.

Novamente à guisa de conclusão, temos nas festas e na comicidade medieval (e também na do século XVII) não um caráter diminuto e *menor* como sentenciou Bakhtin. Antes temos forças eminentemente ativas, ainda que fossem dominadas por outra mais forte (e reativa), expressando-se e traduzindo uma estética que desenvolverá, marcando significativamente (até porque não há *thelos* e portanto não há recortes) toda a dicção posterior. Não se transformará ou desembocará num outro patamar, numa outra *posição* fixa no espaço-tempo, numa nova engrenagem pronta para se deixar existir até a chegada de outra; fluir-se-á, junto em conjunto, com a nova estética que nada mais é do que ela mesma numa outra interpretação do organismo genealógico da tendência.

5.3 (Des)Territórios artísticos e (des)organização

5.3.1 Fundamentos

Partimos do pressuposto, portanto, de que instâncias pré-definidas como o Absoluto e preceitos morais, que distinguem o naturalmente certo do naturalmente errado, são falsos problemas e, como tais, precisam ser relativizados para serem compreendidos. Assim, podemos entender também esta relação de forças como um motor para as mais diversas ações e motivações humanas, inclusive no campo psicológico. Deleuze, em “Mil Platôs” (1996), trata do conceito de “corpo sem órgãos”, que promove, sob um ponto de vista nietzschiano, uma tendência anti-freudiana de interpretação do desejo.

Quanto a sua teorização a respeito, temos a seguinte fórmula básica: o Corpo sem Órgãos não representa, em absoluto, uma oposição ou destruição dos órgãos. No sentido como aqui o entendemos, o Corpo sem Órgãos não é sem órgãos por ausência ou escassez, por *falta* do material que o compõe; ao contrário, este abunda, existe e subsiste em proporções tão extensas que sua organização inicial não é mais possível. Quando a organização dos órgãos de um corpo não é mais possível, temos um autêntico Corpo sem Órgãos. E é neste sentido que Deleuze entende o desejo: como uma desorganização. Desta forma, o inimigo do Corpo sem Órgãos não é o órgão em si, mas o organismo.

Para que haja uma desorganização eficiente, é preciso não eliminar de imediato a organização, permitindo que sua reestruturação aconteça de tempos em tempos, para que, a partir da conservação, conforme a necessidade, o próprio sistema interno da organização se oponha. Deleuze fala em desestratificação grosseira como inimiga da perfeição para atingir o Corpo sem Órgãos: não se deve se esvaziar de seus órgãos, mas “buscar os pontos nos quais podiam paciente e momentaneamente desfazer esta organização dos órgãos que se chama organismo”.

Para Deleuze, o verdadeiro Corpo sem Órgãos não está sempre em desorganização, ou seja, há um constante oscilar entre a estratificação padronizada (o organismo, a significância e a subjetivação) e o abandono destes planos por meio da desestrutura. É preciso sutileza e calma, nunca imprudência ou exagero, de

modo que a desestruturação ineficiente termina por retornar à estrutura. Em suas palavras (op. cit., p. 24):

... ver primeiramente como ela é estratificada para nós, em nós, no lugar onde estamos; ir dos estratos ao agenciamento mais profundo em que estamos envolvidos; fazer com que o agenciamento oscile delicadamente, fazê-lo passar do lado do plano de consistência. É somente aí que o CsO se revela pelo que ele é, conexão de desejos, conjugação de fluxos, *continuum* de intensidades.

O conceito de Corpo sem Órgãos em muito se relaciona ao de desterritorialização, posto que ambos tratam de uma promoção de desordem a algo previamente ordenado, sendo que, no primeiro caso, Deleuze se dedica mais às questões relativas a desejo e, no segundo, à literatura. Em ambas, entretanto, o mesmo fio condutor subsiste e a mesma essência ideológica perdura.

É disto precisamente que nos ocuparemos a seguir, evidenciando como essa desorganização latente está presente no teatro plautino e vicentino, de forma esquemática, absolutamente consoante ao padrão que Deleuze viera a descrever tantos séculos depois.

À parte da originalidade relativa que conferimos às obras criadas em situação de *imitatio*, é mister ter em mente que as relações de poder e de subordinação, ainda que parcial, de uma cultura à outra geram conseqüências sensíveis no plano estético-literário, por definição responsável pela manifestação da essência de um povo.

Percebemos tais características tanto no teatro de Gil Vicente quanto no de Plauto, como se verá a seguir, e identificá-los como representantes de uma comunidade dominada, ainda que não em tão larga escala, nos trará uma interessante ótica de análise, de maneira inclusive a dessacralizar aquilo que temos usualmente como canônico na tradição crítica.

Quando se fala em desterritorialização, em princípio, somos levados a assumir uma circunstância em que algo ou alguém inicialmente territorializado, e portanto agente dentro de um determinado terreno, foi levado a um estágio de privação de seu estado inicial. Uma das mais importantes questões no que se refere aos conceitos filosóficos aplicados a outras áreas do conhecimento reside na problemática da tradução: unidades lexicais que em tal idioma podem tender a determinado valor semântico e, em outro, a um absolutamente, ou o que é ainda

mais complicado, sutilmente distinto. Das tarefas mais árduas dos tradutores, mormente aqueles que trabalham com línguas de famílias distintas de seu vernáculo, é optar correta e claramente pela melhor adaptação de um vocábulo que carrega consigo um conceito filosófico complexo. Este vocábulo, que no idioma de que originalmente provém pode se aplicar com propriedade a uma metáfora, ao passar por um processo de tradução, não apresenta, no vocábulo literalmente equivalente, a mesma inclinação semântica à metáfora. É a convergência entre significado e significante que se mostra divergente em dois lexemas apenas na camada mais profunda da análise do sentido. Este sentido se mostra prejudicado, e conseqüentemente a força semântica que acompanha o conceito lexificado, atenuada.

É o que acontece, por exemplo, no *logos* grego, que, com muita justiça e sensibilidade, costumeiramente é tão somente transliterado para o alfabeto latino³⁵.

Tais considerações aparentemente digressivas se fizeram necessárias por demonstrar que, no que tange ao trabalho do tradutor, inúmeras variáveis além do domínio lingüístico dos idiomas envolvidos no processo estão presentes. E desta forma é indispensável, especialmente para a tradução de textos arcaicos, proceder a análises rigorosas de cunho histórico-contextual, sociocultural e também filosófico. Em termos de crítica literária, parece-nos iminente a necessidade da observância destes fatores no momento de analisar, traduzir e estudar as comédias plautinas, posto que, por serem baseadas nos originais gregos, apresentam uma composição artística que tem por base a recriação inventiva a partir de traduções.

No caso do francês Gilles Deleuze, é preciso investigar o valor metafórico do território filosófico (em oposição ao território ordinário), indicando e enfatizando, no

³⁵ É por esse motivo que nesta dissertação procuramos manter os vocábulos originais que, se traduzidos, perderiam seus significados potentes (*paterfamilias* é um notável exemplo). Desaprovamos aportuguesamentos de palavras conceituais justamente para não cair na problemática que até hoje perdura dos estudos filosóficos de Walter Benjamin. Remetendo à sua tese de doutoramento (1999, p. 62), citamos o conceito *selbstheit*, que caracteriza o “fundamento de todo conhecimento”, entendendo que a produção deste só se dá tendo como ponto de partida a própria consciência do objeto pensado, sendo “um processo de reflexão (...) através do qual ela conhece a si mesma”. Julgamos problemática a escolha de optar por verter um vocábulo de tamanha complexidade semântica por um neologismo de duvidosa erudição: si-mesmidade. Além de sua natureza informal e deveras cômica, é ainda impreciso, por limitar a referência à terceira pessoa (“si”), desconhecendo que *selbstheit*, no inglês *selfness*, admite por si todas as pessoas do discurso, inclusive no plural. “Mesmidade”, ainda que correspondendo com maior exatidão e acuro ao sentido proposto por Benjamin, não se equipara à mesma fluidez do original alemão e seus demais correspondentes germânicos, sendo assim preferível manter o vocábulo original referenciando por nota de rodapé a tradução de “*selbst*” e a explicação morfológica da partícula formadora de substantivos “*heit*”.

momento da tradução ou exame crítico, que “território” e “(des)territorializar” dizem respeito a uma camada mais profunda do entendimento e da interpretação.

No caso da desterritorialização, que não é um procedimento unicamente literário, muito menos sociológico, o entendimento do aspecto filosófico, e portanto menos etimológico que metafórico, depende da prévia consciência do estudioso de tratar-se de um conceito, e não de uma simples coordenação de significado e significante em primeiro grau, nem mesmo de uma simples metáfora. Assim, a desterritorialização compreende, é claro, todo e qualquer processo que sofra ação do conceito de desterritorializar, embora, para nós, seja unicamente relevante a desterritorialização aplicada à teoria da literatura. Deleuze (2003) nos exemplifica com o caso dos dentes e da língua, territorializados num sentido primeiro unicamente voltado às necessidades fisiológicas e aos aspectos funcionais do corpo, que se desterritorializam ao encontrarem-se envolvidos no funcionamento do aparelho fonético, reterritorializando-se em seguida por suas novas acepções funcionais.

A situação da desterritorialização associa-se, para o autor, à problemática da literatura menor, que sofre uma transposição com eventual descaracterização cultural em função do espaço e da língua. Tal sucede com os grupos ou subgrupos étnicos, raciais ou mesmo culturais que, em dado momento histórico, sofreram marginalização. À marginalização opõe-se a produtividade, o mais das vezes vulgarizada, inculta, mas, ainda assim, potencial; é o público que se superpõe ao particular, a voz social que emudece o indivíduo, o talento genial que dá lugar à estética coletiva. São estes valores, segundo o autor, indispensáveis à identificação do processo de desterritorialização, pois toda a problemática social e política insurge no campo literário e atua como determinante na produção e na estética dos “menores”. Citando a literatura dos judeus marginalizados em Varsóvia, durante a Segunda Guerra Mundial, confinados em guetos específicos, identifica a perda de sua identidade nacional, pois, apesar de poloneses, escrevem em alemão, a língua do povo dominador. Esta escolha, no entanto, deve ser entendida como uma variante lingüística, pois são inúmeros os erros e equívocos no que se refere à sintaxe e às normas ortográficas, além das invencionices e adaptações de vocabulário e particularidades de sua cultura imprimidas à língua alemã.

Devido à situação desprivilegiada em que se encontram e à urgência da denúncia e da resposta às atitudes ditas brutais, cruéis e desumanas dos alemães, o discurso dos judeus poloneses menores apresenta uma estética tendenciosamente política, que lida, pela própria natureza biográfica dos autores, com questões sociais e públicas muito mais do que pessoais, individuais e impressionistas. Tal é uma das marcas apontadas como essenciais à identificação da “literatura menor”, pois menor implica marginalização, desvalorização, supervalorização de determinada estética, corrente ou autor em relação a outros. Conseqüentemente, o viés de uma estética menor será primeiramente política.

Sendo assim, não há lugar na expressividade “menor” para a voz particular, mas emerge o coletivo e o público, o todo unido contra uma causa única. Não se apresentam gênios ou figuras de destaque, dignas de respeito, admiração e escolas que o analisem e copiem, mas uma produtividade comum que tem como fundamento e objetivo o bem comum.

5.3.2 Reinos perdidos em reestrutura - uma nova interpretação

Contudo, o poderio e a dominação de um povo sobre outro não demonstra ecos de desterritorialização na literatura apenas naqueles casos em que a distância entre o grupo hegemônico e o grupo submetido é larga. Entre as próprias potências, secundárias relações de poder são estabelecidas, cada vez menores, de clareza inversamente proporcional à equivalência entre as potências.

Assim é que, além das comunidades de judeus na Polônia às voltas da Segunda Guerra, por exemplo, devemos incluir, como possíveis *corpora* de análise de desterritorialização, qualquer manifestação artística oriunda de comunidade, região ou país que esteja de alguma forma submissa, em qualquer grau e sob qualquer aspecto, a outra comunidade, região ou país. Os graus de “vulgaridade”, equívocos gramaticais, perda de elegância e correção na linguagem são, tal como a evidência da relação de poder entre as potências, inversamente proporcionais ao seu grau de igualdade.

Tal fato se baseia na propriedade variável da “literatura menor”, nas origens distintas, na variabilidade de causas e fatores que viabilizam o estabelecimento de determinada obra ou autor como canônico em oposição aos demais que instantaneamente se marginalizam. No caso dos judeus, é a situação política do

mundo europeu ocidental que os atinge, é o resultado de mais de um século de constituição e desenvolvimento de uma tendência nacionalista que visa estabelecer a identidade nacional dos povos europeus que, no caso da Alemanha, tomou proporções singulares. É o resultado desmedido do romantismo oitocentista, da formação do Estado de 1871 e de um inconsciente coletivo que culminou na marginalização política, social, cultural e econômica dos judeus e no conseqüente estabelecimento de sua expressividade literária e de sua estética prejudicada como menor.

Tomando como *corpus* de análise uma obra de Gil Vicente produzida em castelhano, identificamos uma relação de poder de menor dimensão entre portugueses e espanhóis do que entre a Alemanha nazista e judeus. Procuremos estudar as razões que levaram o comediógrafo a produzir sua peça em situação de desterritório lingüístico, considerando a delicada relação entre os vizinhos que se origina desde antes da independência de Portugal com D. Henrique no século XII.

É preciso ter em mente que este desterritório, esta desorganização do corpo, não se dá de maneira desmedida³⁶, ao contrário, como toda força ativa se afirma a partir e através de sua ação, cria, recria e desorganiza com método. Abundante de materiais, traduz-se em consonância às teorias deleuzianas tanto de corpo sem órgãos quanto de desterritorialização.

Pela óbvia necessidade de auto-afirmação do povo português, o Renascimento, auxiliado pelas Grandes Navegações e pela possibilidade de constituição de um Império Lusitano, surge como um pano de fundo histórico-cultural que inicia o processo de formação e afirmação das nações, o nacionalismo, a constituição e desenvolvimento das línguas, com as gramáticas, as academias, as unificações ortográficas.

Conforme já tratamos, a desterritorialização que normalmente acontece com expressões literárias marginais em um dado contexto histórico que envolve uma forte relação de poder amplia-se, no caso de Vicente, a uma oposição entre duas potências: o Reino de Portugal e o Reino de Castela. Tal circunstância, que faria, inclusive, com que os lusos caíssem em domínio em espanhol no fim do século XVI,

³⁶ Interessante perceber este controle de apropriação lingüística na peça “Farsa de Inês de Castro”, em que apenas o personagem Castelhana fala na língua homônima, ao passo que os demais utilizam o português. Estudar as funções, intencionalidades e implicações do método estilístico neste e em muitos outros usos criativos – em sentido nietzschiano – consistiria certamente numa prolífica pesquisa filosófico-literária.

tem seu prenúncio já no conflito de interesses e na assimilação da língua e dos costumes castelhanos por parte dos portugueses. Estes, com a dinastia de Avis há pouco mais de um século estabelecida, conhecem a glória e o êxito que o Renascimento traz, a luz e a esperança lançadas às Navegações, e a tão sonhada constituição de um Império.

É através da diplomacia e do labor artístico do pioneiro Gil Vicente que se estabelece o casamento de D. Manuel. O riso e a sátira vicentina convergem seus olhares para o povo vizinho, expressam-se na língua vizinha, mas não com retidão, aspereza, mesmice ou tédio. O mesmo vigor, a mesma desenvoltura e o mesmo alcance mantêm-se no enredo intrigante que conta a história de um amor entre príncipe e plebéia. A língua castelhana é retratada em sua modalidade mais oralizada, e portanto popular, com o uso fluido de expressões típicas e gírias.

O mesmo já estávamos tratando acerca de Plauto, posto que, muito embora suas peças se baseiem em termos de conteúdo, geografia, estética e construção nos modelos gregos, imprime facetas da identidade romana às suas imitações. Curioso é pensar que Roma chegou a dominar política e militarmente a Grécia, tornando-se o maior império do mundo à época. Entretanto, o domínio cultural e lingüístico sempre foi característico dos gregos, sendo inclusive o latim clássico uma apropriação dos altos fundamentos literários dos eruditos gregos.

Assim sendo, o que vemos na prática é uma ambientação absolutamente grega para a geografia das peças de Plauto: Éfeso, na Ásia Menor, em *Miles Gloriosus*; Thebes, em *Amphitruo*; Atenas, em *Asinaria*, *Bacchides*, *Epidicus*, *Casina*, *Mercator*, *Mostellaria*, *Truculentus*, *Pseudolus* e na *Aulularia*; Etólia, em *Captivi*; Epidamnos, em *Menaechmi*; Epidaurus, em *Curculio*; Calidão, em *Poenulus*; Cirene, em *Rudens*.

O que podemos concluir, com mera observação estatística, é que em pelo menos nove peças plautinas a ambientação se dá na cidade grega de Atenas, o que é deveras revelador acerca da influência e da importância que o povo e a *polis* tinham para o povo romano. Além disso, é indispensável citar que os nomes de todos os personagens eram gregos.

Entretanto, associado ao texto da peça, evidentemente, ser escrito em latim e os diálogos serem todos proferidos em latim, temos um conjunto de fatores que demonstram a romanidade por trás do discurso imitativo de Plauto:

A utilização estilística com função cômica de línguas estrangeiras (inclusive o grego) ocorre em algumas peças de Plauto, como por exemplo *Bacchides* e *Poenulus*. Na peça *Stichus*, o tratamento crítico dado aos costumes gregos se revela mordaz, havendo inclusive uma canção entoada neste idioma acerca das bebedeiras e excessos libertinos cometidos ao fim da peça, no banquete dos escravos.

Além disso, Plauto utilizou algumas vezes o verbo *pergraecari* no sentido de “portar-se à la grega” normalmente em contextos de atividades impudicas e abusivas, moralmente condenáveis, com bebidas e orgias

No caso da “Comédia do Viúvo”, até por estar Gil Vicente em estrita relação com a coroa que lhe encomendava peças, esta voz original é menos sentida. Da mesma forma que Plauto, é encenada em território do dominador – Burgos, Castela –, porém este desterritório geográfico não se traduz globalmente na obra de Gil Vicente.

Nas obras mais agraciadas pela fortuna crítica, temos “O Auto da Barca do Inferno” e “Farsa de Inês Pereira”, temos retratos típicos da sociedade portuguesa. Esta farsa tem um enredo circulando em torno das ambições casadoiras e de liberdade da protagonista, que ao longo da peça tem dois maridos com personalidades opostas (um extremamente controlador e tirânico, outro extremamente tolo). Tendo sido apresentada a D. João III, rei de Portugal, reflete o caráter eminentemente português da obra vicentina.

É a figura de D. João III uma das mais notáveis referências de reterritório na “Comédia do Viúvo”, posto que é uma das poucas referências que nos permitem identificar a procedência ou sequer a influência de Portugal no criador da peça. Conforme já mencionamos: “Tirou D. Rosvel o chapeirão, e ficou vestido como quem era; e forão-se as moças a el Rei D. João III” (VICENTE, op. cit., p. 99).

Para obtermos estas conclusões, partimos de um pressuposto metodológico (não teórico): o da romancização de Bakhtin. Como já vimos, Bakhtin considera não apenas uma categoria finita em si mesma, mas um *procedimento* que em diversos níveis se pode criar ou imprimir a determinada produção artística. Neste mesmo sentido, tratamos da dominação cultural que certamente limitou a expressividade tanto de Plauto quanto de Gil Vicente. Consideramos este fator não como um dado classificatório, mas como um procedimento que, ao mesmo tempo, e em contrapartida, permitiu a estes autores que demonstrassem um alto grau de

superação, evolução e releitura das obras e dos artistas canônicos aos quais eles estavam submetidos. Neste sentido é que não podemos mais pensar em submissão por reprodução das obras traduzidas *ipsis litteris*, mas em um processo auto-suficiente e híbrido de territorialização e seus polares desterritorialização e reterritorialização.

6 CRÍTICA DOS CONCEITOS E CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao findarmos este estudo, obtivemos resposta para inúmeras perguntas inicialmente propostas quando do ingresso no curso de mestrado. Mais notável, entretanto, é o número de novas perguntas abertas diante das conclusões a que chegamos, com relativa ampliação das delimitações de ordem técnica, crítico-teórica, metodológica, temática e até mesmo científica, dada a imperiosa necessidade de buscar progressivamente subsídios fundamentais da filosofia, da história, da arte cênica etc. Estas sugestões limitadoras procuraram ser rigorosamente seguidas neste trabalho de modo viabilizar a pesquisa.

Apresentaremos, conforme nos parece mais adequado, metodicamente as considerações seguindo o roteiro primeiro do desenvolvimento desta dissertação, fazendo quando necessário cotejos entre pontos específicos.

O breve exame que fizemos acerca da definição de comédia enquanto gênero, notadamente focado em seu surgimento e desenvolvimento em Roma, não faz jus à relevância que este tópico efetivamente teve para fundamentar as pesquisas posteriormente apresentadas. Muito embora a praticidade e o caráter restrito das investigações em mestrado não nos tenham permitido fazer as devidas considerações e análises apenas da comédia enquanto conceito e objeto teórico (*corpus*), estudando-a por si mesma de modo genérico, discursamos de maneira pontual acerca daquilo que, resumidamente, fundamentou os estudos posteriores.

Poder-se-ia, a matéria de tal complexidade e relevância crítica inclusive para o pensamento moderno, dedicar em sua totalidade uma vastíssima pesquisa, posto que o primeiro ponto que nos chama a atenção quando examinamos brevemente as teorias acerca do gênero comédia é justamente o seu caráter atemporal. Seus fundamentos resistem ainda hoje na essência do fazer-rir, seus esquemas ainda nos parecem engraçados, seus personagens gozadores ainda nos evocam algum correspondente a nós contemporâneo.

À parte desta impressão de ordem menos científica que pessoal, identificamos com propriedade as atualizações constantes da obra dos autores romanos e, por seu intermédio, também dos gregos. Já não seria inédito neste trabalho citarmos a revisitação comediográfica no século XVII por Molière e no século XX por Ariano Suassuna.

Outros nomes também podem ser incluídos nesta vastíssima lista, alguns de grande peso para a história literária mundial como William Shakespeare (em “*The Comedy of errors*”), alguns ainda bastante atuais como o musical “*A funny thing happened on the way to the forum*”, encenada pela primeira vez na *Broadway* em 1962, de autoria do compositor norte-americano Stephen Sondheim. Outras interessantes repercussões, ainda que pouco mencionadas fora da área de literatura inglesa, são (i) a comédia *Ralph Roister Doister*, de Nicholas Udall, que incluiu o tipo plautino do escravo parasita e é freqüentemente considerada a primeira comédia a ter sido escrita em inglês³⁷; (ii) “*Stonyhurst Pageants*”, manuscritos supostamente escritos na primeira década do século XVII e com referências a dezoito peças de Plauto e cinco de Terêncio, revelando profundo conhecimento de seu autor da comediografia latina³⁸; (iii) “*Silver age*” de Thomas Heywood; (iv) a lenda de Damão e Pítias da mitologia grega deu origem à única peça conhecida de Richard Edwards.

Tais considerações corroboram não apenas que a comédia romana foi e é de grande importância para o teatro e a literatura dos anos que a sucederam, mas que a própria comédia em si é um gênero que viaja através das eras. Para explicar tamanho sucesso e permanência, temos novamente que recorrer a Bakhtin para justificar que os fundamentos básicos da atual concepção de literatura de romance, e conseqüentemente de peças teatrais da modernidade, já estavam presentes em Plauto.

A atualidade dos temas e a estrutura dramática de suas comédias não seguem adotadas em nossa essência artística por acaso: aproximam-se de nós porque expressam o que nós expressamos hoje, interpretam o que hoje queremos interpretar. Que o fazemos de maneira diferenciada, adaptada, quiçá evoluída, isto é inegável, especialmente diante de todas as transformações filosófico-histórico-científicas por que passamos. Porém, observando em correspondências, o que vemos é a expressão refletida do seu tempo, simbolizada em suas situações-problema, dificuldades e mazelas (fundamentais para o enredo), personificada em figuras-tipo, cujos pensamentos-tipo se convertem em situações-tipo. E que de *essencialmente* distinto podemos reparar na literatura dum Balzac e seus balzaquianos futuros, dum Flaubert e flaubertianos, dum Machado de Assis e

³⁷ Cf. O'Brien (2004).

³⁸ Cf. Cole (1923). O texto original está integral e gratuitamente disponível no arquivo online da Universidade da Califórnia: <http://archive.org/details/stonyhurstpagean00browrich> (em inglês)

machadianos, dum representante regional como Suassuna, dum Émile Zola e tantos outros? De que ponto de atualidade, de problemática social, mais atualmente de problemáticas de grupo (racial, social, geográfica etc.) ou de retratos culturais não podemos encontrar raízes no desbravamento comediográfico romano para abrir as portas da casa, da intimidade e da realidade cotidiana de seus personagens?

É por este caráter eminentemente popular de representação daquilo que o povo pode e *quer* ver que a comédia tomou um espaço tão grande, expandindo seus fundamentos e espalhando-os para os mais diversos gêneros posteriores. Não proporcionalmente idênticos resultados vemos no futuro das tragédias e da poesia épica que, justamente pela distância que criam em relação ao espectador e leitor, ao mundo real em que figuram também os artistas criadores, acabaram por se distanciar consideravelmente da produção artística porvindoura.

Entendida a comédia como um gênero do mais alto grau de importância, passa-se a um ponto metodologicamente inevitável: analisar a estrutura da comédia não a partir da forma, mas a partir da função expressiva. Em outras palavras, responder à questão: “por que a comédia faz rir?”.

O primeiro estudo ao qual recorreremos, e também um dos mais rebatidos e superados, foi o de Henri Bergson. Este ensaio do filósofo francês (“*Le rire*”, no original) data de 1899. Como se pode esperar, não contempla as abordagens mais atualizadas do pensamento filosófico e literário, e é claro encerra em suas limitações motivos mais que justificáveis pelos críticos para todas as suas refutações, o mais notável dos quais foi Vladimir Propp.

Entretanto, notável é perceber que, à época em que “O Riso” foi escrito, Propp mal havia saído da primeira infância e, portanto, é deveras natural que desenvolvesse pesquisa que, *em termos*, superasse aquele ensaio. Sublinhamos a expressão “em termos” para sugerir que, em nossa interpretação, um dos maiores enganos da evolução do pensamento normatizante é sugerir sumário abandono da “escola” precedente, remodelando constantemente os fundamentos de estilo de pensar, alocando-os em engrenagens que não raro são mutuamente excludentes, e portanto passíveis de partidarismo científico (dialética de Hegel aplicada à história das ciências).

As reflexões de Bergson não são de todo erradas, pelo contrário, representam um relato muito objetivo, claro e preciso das *condições primeiras* de obtenção de comicidade. É evidente que tropeça em algumas de suas sínteses,

acabando por limitar o entendimento do que é fazer rir e até mesmo induzir o leitor ao erro. Entretanto suas marcações fundamentais são de valioso interesse para uma apreciação crítica básica da comicidade, posto que se aplica desde as peças teatrais até as situações da vida cotidiana, inclusive modernas manifestações artísticas como filmes, desenhos animados e outras produções.

Entre muitos outros filósofos e teorizadores das matérias em geral, temos um leque sem começo nem fim ao qual se pode recorrer sempre que se quiser absorver incontáveis pontos de vista, crenças e argumentos, determinações em fórmula, questionamentos sem resposta, resumos simples e aprofundamentos embasados. No geral, o que temos na filosofia do riso é verdadeiramente *imitatio* como processo reflexivo, em que os fundamentos desta visita filosófica são particulares a cada (re)criador.

Em todo o caso, adotamos ao término da dissertação, como uma sugestão interpretativa do conceito e da história da comicidade e de sua vinculação ao teatro analisado, o estudo aplicado, com pano de fundo bakhtiniano, de Nietzsche e Deleuze. Com o objetivo de explicar não apenas as visões contrastantes e auto-limitadoras dos teóricos anteriormente citados por sua tendência à segmentação, tencionamos promover uma discussão filosófica a respeito do porquê ela tem sido tão explorada na história dos conceitos e como se deve evitá-la.

Ao término da análise destes dois grandes temas – comédia como gênero/fundamento e riso como procedimento –, que já guardam entre si uma relação de polaridade desproporcional, vamos afunilar ainda mais o nosso estudo de matéria: o comediógrafo.

Não houve tempo hábil para tratar da figura genérica do autor, ser humano inventivo, artisticamente ativo, que promove a faculdade de criar e recriar. Pulando esta importantíssima seção da tentativa de entendimento pleno do assunto geral ao qual este trabalho se dedica, e ignorando todos os valiosos ensinamentos do tema (autor-pessoa/autor-criador bakhtinianos entre incontáveis outros), teremos de pular também a seção que trataria dos receptores – o público. Desta forma, o “quem faz” e “para quem faz”, excluídos, deixam-nos apenas com uma idéia do “como faz” já apresentada e uma versão personificada do “quem faz” através de uma proposta de história contextualizada dos comediógrafos.

A nebulosidade e a dúvida que permearam nossas tentativas de conceituação e estudo das tentativas de conceituação passadas, visto que esta é em definição

uma atividade limitadora, nos acompanham agora nos apontamentos biográficos básicos dos dois autores aos quais se dedica esta dissertação: Plauto e Gil Vicente. Novamente, chegaremos à conclusão de que a tentativa de biografar alguém é necessariamente limitadora, posto que uma biografia jamais representará qualquer fiel porcentagem determinável matematicamente do que efetivamente representou e foi a vida de qualquer pessoa.

Entretanto, para fins metodológicos, realizamos alguns levantamentos, muito poucos dos quais comprováveis documentalmente. Como já se discursou, a origem geográfica de Plauto é uma incógnita, tal como o são sua proveniência cultural, seu lugar no estrato socioeconômico, sua educação, sua vida particular, sua linhagem e outros tantos aspectos quanto se queira quantificar. Sua própria existência, já levantaram esta hipótese, é uma incógnita.

De Gil Vicente pouco de melhor se tem a dizer: não foi encontrado por nós em nossa muito extensa pesquisa bibliográfica quem desconfiasse de sua real existência. Como não se sabe ao certo sua procedência, a existência de documentos não necessariamente vinculados do autor acaba suscitando o levantamento de hipóteses e suposições incertas, muitas vezes de infeliz cunho fantasioso, muitas vezes de boa fundamentação, porém nenhuma delas irrevogável.

Desta forma, vemos que, muito embora de ambos os autores não se saiba muito ao certo, Gil Vicente goza de maior favorecimento em aspecto biográfico, até mesmo por sua maior proximidade temporal e a maior abundância de documentos a seu respeito.

O ponto que mais nos interessou, em princípio, como já foi mencionado, consiste justamente na proximidade de ambos os autores em relação ao manejo dos mesmos tópicos que acabamos de abordar: o gênero comédia e a criação da comicidade. Não necessariamente estes manejos foram efetuados de maneira similar, correspondente ou mesmo aproximável, porém há alguns pontos de notável convergência e outros, é evidente, de divergência.

O primeiro fator que exporemos é de índole teórica: à obra de Gil Vicente são atribuídos diversos gêneros que não a comédia, o que não ocorre à de Plauto. Admitindo-se que é verdade a exclusividade literária de Plauto em relação à comédia, tal revelaria uma óbvia maior amplitude de estilística, estética, expressividade e talvez até domínio artístico e visão de mundo por parte de Gil Vicente.

Isto se nos parece mais claro quando examinamos por esta nova ótica a “Comédia do Viúvo”. Ora, temos ali um protagonista mercador, velho e com sentimentos aguçados em relação a sua finada esposa, que carrega consigo três características fundamentais que não usualmente convivem bem: amante apaixonado (sentimento); mercador comerciante (matéria); fervoroso crente em Deus (religião). Moralmente, podemos dizer que a religião se opõe à matéria e à paixão desmedida, como é o caso do viúvo que quer encerrar a própria vida, inclusive rogando a Deus que o faça.

Estes sentimentos que são largamente demonstrados na primeira seção da peça, como já falamos, apresentam elevada dose de lirismo sentimental, de eco de trovadorismo medieval, de prenuncio de morte e tendência suicida.

Na continuidade, já temos o contraste da figura fanfarrona e gozadora do compadre do protagonista, que zomba de sua própria mulher, oferecendo uma oposição inversamente correspondente das esposas e conseqüentemente dos casais. Isto pode parecer inicialmente uma constatação meramente descritiva, porém revela informações instigantes e suposições teóricas acerca do estilo vicentino de grande valia crítica: o brusco contraste de visão de mundo e estado de espírito do compadre em relação ao viúvo revelam uma complexidade psicológica da narrativa bastante superior ao tipo imutável da comédia de Plauto. Associado à ambigüidade que se forma no monólogo inicial, em que, como dissemos, a rigor não se pode determinar que ali haverá uma comédia, Gil Vicente nos mostra um entendimento criativo e literário de grande inovação.

Entendemos, portanto, este contraste monólogo-diálogo como um determinante também da transição da dúvida para a afirmação, da sugestão para a constatação: de uma cena de lirismo sentimental e auto-destrutivo com uma sugestão muito oculta de comédia, passa-se à comédia propriamente dita.

Em contrapartida, a “*Aulularia*” de Plauto nos apresenta uma versão mais crua e direta de fazer comicidade, um riso imediato e mais forçado através de atitudes caricatas (o medo exageradíssimo e recorrente da perda do material, as repetitivas rogações aos deuses para guardarem o plano material, a desconfiança de tudo e de todos e o egoísmo sempre em função da proteção e do apego ao material).

Podemos, assim como fizemos em Gil Vicente, dizer que em Plauto o velho Euclião está associado aos planos da matéria e da religião, porém não há nenhuma

demonstração clara de sentimento positivo ou laços afetivos dignos de nota entre o *senex* e outra pessoa. Desta forma o protagonista plautino se demonstra mais limitado que o vicentino em um quesito – amor –, ao passo que distorce o equilíbrio entre os planos material e místico pendendo inegavelmente para o material de maneira obsessiva, repetitiva e de um perfeito ridículo bergsoniano.

Em caminhos contrários, o viúvo de Gil Vicente distorce o equilíbrio entre o plano humano e o plano divino, pendendo para o primeiro, contrariando não apenas as leis cristãs como a orientação do próprio padre que, na segunda parte da peça, o aconselha a confiar em Deus e a deixar que a dor se aquiete. É possível assumir a interpretação, inclusive, de uma maior devoção do viúvo à sua mulher que a Deus. Permanece, por outro lado, em equilíbrio aparente entre as esferas material e religiosa, talvez por efetivamente se encontrar em equilíbrio e justa medida, talvez apenas por ter distorcido outra dicotomia e ter a ela cedido o espaço do foco.

O amor em Plauto reforça-se de maneira pouco expressiva, pois o que se passa normalmente nos pensamentos, sentimentos, atitudes e relações com as outras pessoas de um homem consumido pela paixão é superficialmente descrito. Então, muito embora tenhamos um tratamento e consideração dos aspectos sentimentais em ambos os autores, isto se dá de maneira absolutamente díspar, sendo Gil Vicente mais fiel à interioridade dos personagens.

Sendo o amor muitas vezes um passo para o casamento, reconhecemos o seguinte: em ambas as peças, para a estrutura narrativa, o amor serviu como ponto de quebra no fluxo normal da história. O viúvo havia arranjado marido para Paula e estava para arranjar um para Melícia; o amor de D. Rosvel e sua indicação de D. Gilberto anularam estes planos. O avaro Euclião havia arranjado Megadoro para desposar sua filha; Fedra e Licônides acabaram se enamorando espontaneamente.

Por analogia, o próprio entendimento de vida privada terá também seus aspectos particulares e divergentes: em Gil Vicente, volta-se para o interior e para o sentimento como expressão do cotidiano do personagem; em Plauto, volta-se para o corriqueiro frívolo. O interessante é que este aspecto também é percebido em Gil Vicente, sem prejuízo daquele, porém parece-nos claro que não é tão desenvolvido e explorado.

Desta forma, tudo o que dissemos se resume ao seguinte: há tanto em Plauto quanto em Gil Vicente inúmeros pontos convergentes e inúmeros pontos divergentes. Nenhum dos dois traz prejuízo ao outro por qualquer aspecto que seja,

nem mesmo à eficácia de nossa análise, posto que é justamente nesses contrastes e nessa disparidade inclassificável que reside o maior interesse do estudo dessas obras.

As comédias de tipo fazem parte tanto do discurso plautino quanto vicentino, e é evidente por todos os aspectos já demonstrados que tais personagens se estruturam, se compõem e se expressam de maneiras absolutamente diferentes. Plauto é um autor que foi profundamente revisitado a partir do Humanismo, e para isso basta que relembremos todos os autores, muitos deles ingleses, que o imitaram diretamente ou dele extraíram alguma influência, inspiração ou até mesmo tradução. Portanto mostra-se claro que veremos muito da lógica, estrutura e comicidade plautinas em Gil Vicente e em diversos outros comediógrafos.

Inclua-se no quesito “lógica” também o tema, mas não necessariamente o tratamento temático.

Temos o casamento como figura central de confecção de enredo e, para além disto, de construção de comicidade. O casamento está no grupo de solenidades que, por sua natureza com um quê de imutável e fixo, entraria no ridículo de Bergson, com seus atores de papéis e roteiros bem definidos: padres ou sacerdotes que proclamam e pregam, agentes que contraem o matrimônio com diversos atos ritualísticos de vestimenta, de obediência e também de proclamação de votos etc.

Há a família como o elemento posterior ao casamento, pois todos os núcleos familiares observados nas peças analisadas (e em qualquer outra que siga mandamentos minimamente esotéricos ou teológicos vinculados a solenidades de união) necessariamente foram unificados a partir de uma solenidade muito parecida. Esta por si só já é risível em perspectiva (ampliada por nós) bergsoniana, ainda mais quando formada de tipos muito bem divididos e estruturados como é exatamente o caso.

Por fim, há a vida privada, que é a união destes fatores que já foram falados acrescidos de elementos extras que vão desde aspectos irrisórios do cotidiano, normalmente ignorados como o simples fato de cortar um filé de peixe. À vida privada é a única que não compete *em si* uma possível caracterização de cômico no sentido de Bergson, posto que ela é exatamente o oposto teórico do sentido imutável da comicidade. A natureza móvel da vida, como nos ensinou o filósofo, precisa ser deturpada para que se possa obter a comicidade, desta forma não se

falando mais na vida privada como o conceito “puro” estudado e desenvolvido por teóricos como Georges Duby.

Falamos numa outra fonte de vida privada, talvez simulacro da vida comum, mas um simulacro que pode ser observado no próprio seio da realidade, pois são os tipos oriundos das pessoas comuns, são os ridículos descritos no manual de Bergson oriundos dos erros, dos defeitos, das manias e das tolices das pessoas comuns *na vida real*. Ora, a vida privada não é o oposto do cômico simplesmente porque o elimina; ao contrário, o contempla e, por contemplá-lo, foge do caráter natural de estar passível de ridicularia. Joga com o cômico, maneja-o criando duas (sub)versões de si mesma – uma cômica e uma séria -, estas sim simulacros, em relação aos quais a comédia estabelece novo simulacro, criado pela representação pouco plausível no real da segmentação apenas do aspecto cômico elevado ao extremo de repetição, e são estes os que têm sido largamente analisados na teoria fundamental do riso (simulacro do simulacro).

Assim a vida privada, no primeiro nível, consegue ser justamente a unidade fundamental, lógica e auto-suficiente da seriedade e da comicidade, um hibridismo perfeito, indescritível e imprevisível justamente porque joga com duas variáveis mutuamente excludentes – o óbvio e o escuro, o previsível e o imprevisível. Sua unidade provém de divergências que, combinadas, formam uma interpretação em segundo nível de reflexão: tudo é (ou pode ser) ridículo ao mesmo tempo em que não é (ou pode não ser), isto pode se combinar como melhor lhe aprouver e a esta jogatina estamos sujeitos todos nós.

REFERÊNCIAS

- ARIÈS, P. ; CHARTIER, R. (Org). *História da Vida Privada: Da Renascença ao Século das Luzes*. Trad: Hildegard Feist. 6. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. t.3
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- BAILEY, C. *O Legado de Roma*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília: EDUNB, 1996.
- _____. *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Hucitec, 1993.
- BEACHAM, R. C. *The Roman theatre and its audience*. Cambridge: Harvard UP, 2000.
- BENJAMIN, W. *Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- BERGSON, H. *O Riso*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed.Guanabara, 1987.
- BERNARDES, J.; CASTRO, A. *Resenhas*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006
- BOTELHO, J. M. *O comportamento estilístico-sintático das formas verbo-nominais em odes horácianas*. 2007.157p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- BOTH, E. *Família e Rede Social*. Rio de Janeiro: F. Alves Editora, 1971.
- BRANDÃO, J. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis, RJ : Vozes, 2002.
- BRITO, I. M. *O Mistério de Amadis: Faces do Herói Cavaleiro*. 1993. Dissertação (Mestrado em Letras e Novela de Cavalaria) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1993.
- _____. *O Anfitrião viajante no tempo*. 1999. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal Fluminense, Niterói 1999
- _____. Estruturas Narrativas do Jogo Teatral. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 5. [Anais]. [S.n.:s.l],2008.
- CANDIDO, A. Dialética da Malandragem. In: *O Discurso e a Cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993.
- CARDOSO, Z. O Anfitrião de Plauto: uma tragicomédia? *Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNESP*, 26, p.15-34, 2008.
- COLE, H. W. The Influence of Plautus and Terrence Upon the Stonyhurst Pageants. In: *Modern Language Notes*, 38.7 (1923), p. 393-399.
- Constituições Synodaes do Bispado do Porto, Título X, Const. I. 1585.
- Constituições Sinodaes do Bispado d' Elvas. Tít. I, Parte IV. 1635.

- CREIGHTON, G. When did a man in the Renaissance grow old? In: *Studies in the Renaissance*, n.14. New York: Renaissance Society of America, 1967. p. 7-32.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: 34. ed., 1996. v.3.
- _____. *Kafka: para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio & Alvim: 2003.
- DIMITROV, E. *O Brasil dos espertos: uma análise da construção social de Ariano Suassuna como "criador e criatura"*. 2006. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- DELLA CORTE, F. *Da Sarsina a Roma: ricerche plautine*. Pubblicazioni dell'Istituto Universitario di Magistero. Genova: S.A.G.A. 1952.
- DICKEY, E. *Latin forms of address from Plautus to Apuleius*. 1.ed. Oxford: Oxford University Press. 2002.
- DUBY, G. (Org). *História da Vida Privada: Da Europa Feudal à Renascença*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. t.2
- DUCKWORTH, G. E. *The nature of Roman comedy: a study in popular entertainment*. New Jersey: Princeton University Press. 1952.
- _____. *The nature of Roman comedy*. New Jersey: Princeton University Press, 1971.
- ELDER, Olson. *The theory of comedy*. Indiana: Indiana University Press, 1968.
- ERNOUT. A.; THOMAS, F. *Syntaxe latine*. 2. éd., 2. triage, Paris: C. Klincksieck, 1959.
- GRATWICK, A. S. Titvs Maccivs Plavtv. *The Classical Quarterly*, New Series, v. 23, n.1, p. 80-84, 1973.
- FARIA, E. *Gramática Superior da Língua Latina*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1958.
- FERREIRA, V. *Os autos da Barca do Inferno, da Barca do Motor Fora da Borda e da Compadecida sob a Óptica da Moralidade*. 75f. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- FORSTER, E. M. *Aspects of the novel*. New York: Harvest books. 1954.
- FREIRE, A. B. *Vida e Obras de Gil Vicente: Trovador, Mestre da Balança*. Porto: Tip. da Empresa Literária e Tipográfica: 1919.
- GRIMAL, P. *A Civilização Romana*. Lisboa: Edições 70, 1988. (Série Lugar da História, 34).
- _____. *O Teatro Antigo*. Lisboa: Edições 70, 2002.
- GUAPIASSÚ, P. *A marmita e a porca: a presença plautina na comédia nordestina*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1980.
- GUEVARA, A. *Epístolas Familiares*. Impressas por Juan de Villaquirán, 1ª parte. Sebastián Martínez, 1549.
- HOLLANDA, S. *Raízes do Brasil*. São Paulo: J. Olympio, 2001.
- HUIZINGA, J. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

- HUNTER, R. L. *The New Comedy of Greece and Rome*. Cambridge University Press, 1985.
- KING, M. A mulher renascentista. In: GARIN, Eugenio (Org). *O Homem Renascentista*. Lisboa: Editorial Presença, 1991.
- MAGALDI, S. *Moderna Dramaturgia Brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- _____. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.
- MALEVAL, M. (Org). *Atualizações da Idade Média*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2000.
- _____. Gil Vicente. In: MOISÉS, Massaud (Org). *A Literatura Portuguesa em Perspectiva. Trovadorismo/Humanismo*. São Paulo: Atlas, 1992. v.1
- MARCHESE, A; FORRADELLAS, J. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Editorial Ariel. 1986.
- MAROUZEAU, J. *Traité de Stylistique Latine*. Paris: Société d'Édition Les Belles Lettres, 1946.
- MELO, F. *Apólogos Dialogais*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1959. v.1
- MENDES, A. Casamento, sexualidade e pecado - os manuais portugueses de casamento dos séculos XVI e XVII. [S.l. : s.n.], 1988. (Ler História, n. 12).
- MENDÉZ, C. *Libro del exercicio corporal*. Sevilla: Grigório de la Torre, 1553.
- MICHAUT, G. *Histoire de la comédie romaine: Plaute*. Paris: E. de Boccard. 1920.
- MOISÉS, M. A Literatura Portuguesa. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 1974.
- NETO, S. S.. *História do Latim Vulgar*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1977.
- NÓBREGA, V. *Presença do Latim*. Rio de Janeiro: INEP, 1962.
- NUNES, J. H. Discussões sobre Jogo e Comicidade: conceito e aplicação no teatro antigo e contemporâneo. *Revista Advir*, Rio de Janeiro, p.30-40, 2011.
- _____. Otávio Augusto dessacralizado: questões de tradução, estilística e retórica no Livro II do *De Vita Caesarum*. *Revista Alétheia de estudos sobre Antigüidade e Medieval*, São Paulo, v.1 e 2, p.156-176, jan./ jun. 2011.
- _____. Retórica, filosofia e estilística senequianas no *De Breuitate Vitae*. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE ESTUDOS FILOLÓGICOS E LINGÜÍSTICOS, 4. *Atas*. [S.n, s.l, 20--].No prelo.
- NUÑEZ, C. et al. A Tradição Clássica na Comédia Brasileira. CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOGIA, 4., 2001. *Cadernos do CNLF*,4. Série IV, n. 9, [S.n.: s.l., 2001.]
- O'BRIEN, A. *RALPH ROISTER DOISTER: The First Regular English Comedy*.2004. Disponível em< http://home.vicnet.net.au/~bard/Ralph_Roister_Doister.html>. Acesso em: 25 out. 2012.
- OLIVEIRA, C. *Súmulas de Literatura Portuguesa*. São Paulo: Gráfica Biblos Editora, [19--]

- PACHECO, N. *A Linguagem em Plauto, Camões e Abelaira: uma análise das falas de personagens e da estrutura dramática*. 84f. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- PARATORE, E. *História da Literatura Latina*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Florença: Sansoni Editore, 1983.
- PARKIN, T. G. *Old age in the Roman world: a cultural and social history*. Baltimore : The Johns Hopkins University Press. 2003.
- PAZ, O. *A dupla chama. Amor e erotismo*. 4ª ed.. São Paulo: Siciliano, 2001.
- PEREIRA, M. H.. *Estudos de história da cultura clássica*. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.
- PLAUTO. *Aulularia*. Trad.: Paul Nixon. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org>>. Acesso em: 5 jan. 2013.
- _____. *Aulularia*. Trad., introd. e notas de Aída Costa. S.Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.
- _____; TERÊNCIO. *A Comédia Latina*. Trad. e notas: Agostinho da Silva. Rio de Janeiro : Edições de Ouro, 1969.
- PRADO, D. *Teatro em progresso: Crítica teatral (1955-1964)*. São Paulo: Livraria Martins, 1964.
- PRAGANA, M. *Literatura do nordeste: em torno de sua expressão social*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1983.
- PROPP, V. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- RAMALHO, A. Algumas observações sobre o latim de Gil Vicente. In: *Estudos sobre a época do Renascimento*. Coimbra: [s.n.],1969.
- RAU, V. *Portugal e o Mediterrâneo no século XV*. Alguns aspectos diplomáticos e econômicos das relações com a Itália. Lisboa: Centro de Estudos da Marinha, 1973.
- REBELLO, B. *Gil Vicente*. Lisboa: [s.n.], 1912
- RECKERT, S. *Espírito e Letra de Gil Vicente*. Lisboa: [s.n.], 1983.
- RIBEIRO, M. *Gramática Latina para Seminários e Mosteiros*. Rio de Janeiro: [s.n.], 2006.
- SÁ, M. *Humanistas portugueses em Itália*. Lisboa: INCM, 1984.
- SARAIVA, A. J. e LOPES, O. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Ed., 1955.
- _____. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Ed., 1970.
- SARAIVA, J. H. *História Concisa de Portugal*. Lisboa: Gráfica Europam, 1989.
- SARAIVA, F. R. *Novíssimo Dicionário Latino-Português*. Rio de Janeiro : Livraria Garnier, 1993.
- SAUNDERS, C. *Costume in Roman comedy*. New York: AMS Press,1966.
- SEGAL, E. *Roman laughter*. Oxford: Oxford University Press. 1987.

- SILVA, A.; MONTAGNER, A. *Dicionário Latino-Português*. 2. ed.. Rio de Janeiro: [s.n] , 2007.
- SOUZA NETTO, F. Do Sagrado Ao Lúdico: A Festa Do Asno. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, 21/22: 21-26, 1998/1999
- SPÍNOLA, F. E. T. *As idéias políticas de Gil Vicente*. Lisboa: [s.n.], 1945.
- STAIGER, É. Estilo dramático: a tensão. *In: Conceitos Fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.
- SUETÔNIO. *De Vita Caesarum*. Disponível em:
<<http://www.thelatinlibrary.com/suet.html>>. Acesso em: 12 maio 2011
- SUASSUNA, A. *Almanaque Armorial*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2008.
- _____. *O Santo e a Porca*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1974.
- TENENTI, A. O mercador e o banqueiro. *In: GARIN, Eugenio (Org). O Homem Renascentista*. Lisboa: Editorial Presença, 1991.
- VEYNE, P. (Org). *História da Vida Privada: Do Império Romano ao Ano Mil*. Trad. Hildegard Feist. 10. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.t.1
- VICENTE, Gil. *Obras completas*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1971.v.3
- WILES, D. *The masks of Menander: sign and meaning in Greek and Roman performance*. Cambridge: Cambridge University Press. 1994