



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Jorge Roberto Pinto

**“*Os Menecmos*” de Plauto e “*Os Estrangeiros*” de Sá de Miranda
em uma abordagem comparativa**

Rio de Janeiro

2014

Jorge Roberto Pinto

**“Os Menecmos” de Plauto e “Os Estrangeiros” de Sá de Miranda em uma
abordagem comparativa**



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

Orientador: Prof. Dr. Iremar Maciel de Brito

Rio de Janeiro

2014

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

P659 Pinto, Jorge Roberto.
“Os Menecmos” de Plauto e “Os Estrangeiros” de Sá de
Miranda em uma abordagem comparativa / Jorge Roberto
Pinto. – 2014.
90 f.

Orientador: Iremar Maciel de Brito.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio
de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Teatro português (Comédia) – História e crítica –
Teses. 2. Teatro latino (Comédia) - História e crítica – Teses. 3.
Sá de Miranda, Francisco de, 1481?-1558 – Crítica e
interpretação – Teses. 4. Sá de Miranda, Francisco de, 1481?-
1558. Os estrangeiros – Teses. 5. Plauto, 254a.C.-184a.C. -
Crítica e interpretação - Teses. 6. Plauto, 254a.C.-184a.C. Os
menecmos – Teses. 7. Riso – Teses. I. Brito, Iremar, 1946-. II.
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras.
III. Título.

CDU 869.0-22(091):871-22(091)

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

Assinatura

Data

Jorge Roberto Pinto

**“Os Menecmos” de Plauto e “Os Estrangeiros” de Sá de Miranda em uma
abordagem comparativa**

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.

Aprovada em 30 de julho de 2014.

Banca Examinadora:

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

Prof. Dr. Amós Coelho
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Maria Cristina Souza Brito
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2014

Para Ceres Acioli, poetisa,
compositora e berço da minha sabedoria.

AGRADECIMENTOS

Gostaríamos de ressaltar o valioso trabalho de autores aos quais tivemos acesso como Gassner, Garcia, Carneiro, Couto, Giardinalli, Nunes e Baena da Silva, entre outros, sem o concurso dos quais seria impossível realizar este trabalho. Ressaltar a orientação do Prof. Dr. Iremar M. Brito que recebemos na Universidade é-nos imperioso. Esquecer a reverência ao Mestre Prof. Dr. Amós Coelho, referência nossa, seria grande erro, mas não seria menor a falha se os conselhos do Mestre Henrique Nunes ficassem ao relento. Oferecendo a Ceres Acioli esta realização, espero estar fazendo justiça a quem plantou em mim de fato a semente do homem em busca da rara intelectualidade antes de todo texto. Para a Dra. Anália, o milagre da vida existe. Grato a todos!

“comigo me desavim, sou posto todo em perigo,
não posso viver comigo, nem posso viver sem mim”

Sá de Miranda

RESUMO

PINTO, Jorge Roberto. *“Os Menecmos” de Plauto e “Os Estrangeiros” de Sá de Miranda em uma abordagem comparativa*. 2014. 90 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

Este trabalho tem como objetivo criar um diálogo entre aspectos da cultura popular presentes no teatro de Plauto na peça *“Os Menecmos”* e no teatro de Sá de Miranda na peça *“Os Estrangeiros”*, estabelecendo uma abordagem comparativa entre as duas obras. Pensadores separados por séculos, mas ligados por característica do teatro de natureza popular da Antiguidade, recriada no teatro renascentista português do século XVI. Plauto será analisado em sua peça *“Os Menecmos”* através do texto e das representações no teatro romano, dos personagens tipo da sociedade e das situações de fundo cômico. Sá de Miranda, o verdadeiro mensageiro do renascimento em Portugal, um grande imitador do teatro romano, será estudado comparativamente através de sua peça *“Os estrangeiros”*. O teatro romano renasceu na imitação promovida pelo teatro renascentista português do qual Sá de Miranda é o grande representante.

Palavras-chave: Erudito. Popular. Literatura. Renascimento. Riso. Teatro. Os Estrangeiros. Os Menecmos.

ABSTRACT

PINTO, Jorge Roberto. *Plautus' Menaechmi and Sá de Miranda's The Foreigners a comparative approach*. 2014. 90 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

This work aims to create a dialogue between aspects of popular culture present in the theater of Plautus's play named "*The Menecmos*" and the Sá de Miranda's trama named "Os Estrangeiros" establishing a comparative approach between the two works. They are thinkers separated by centuries, but linked by the popular nature of the ancient theater. This feature was recreated by the Portuguese Renaissance, the theater of the sixteenth century. Plautus will be examined in his play "*The Menecmos*" through his text and the representations in the Roman theater, in situations of comic background. The use of characters of the plot called "type" is a feature of Plautus's technique. Sá de Miranda was the true messenger of the Renaissance in Portugal, a great imitator of the Roman theater and this was revisited by the Portuguese Renaissance theatre which Sá de Miranda is the great representative.

Keywords: Erudite. Popular. Literature. Renaissance. Laugh. Theater. Os Estrangeiros. Menecmos.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	O TEATRO E SUAS INTERFACES	15
1.1	Fundamentos do Teatro	15
1.2	O Teatro e a Palavra	16
1.3	Formação do Teatro Português	19
1.3.1	<u>Um Registro Histórico do Nacionalismo Português</u>	19
1.3.2	<u>Dos Gêneros desde a Grécia</u>	20
2	A RELAÇÃO ENTRE O TEATRO E A VIDA	23
2.1	A Biografia de Sá de Miranda	23
2.2	A Comédia de Sá de Miranda ao Regressar de Itália	25
2.3	A Poesia de Sá de Miranda	27
2.4	Plauto e Ariosto: O Teatro e a Vida	28
2.4.1	<u>Plauto</u>	28
2.4.2	<u>Ariosto</u>	31
3	OS MENECMOS DE PLAUTO E OS ESTRANGEIROS DE SÁ DE MIRANDA – EM ABORDAGEM COMPARATIVA	32
3.1	Resumo da obra “Os Menecmos”	36
3.2	Contexto Histórico	37
3.3	“Os Estrangeiros”	39
3.4	Resumo da Peça “Os Estrangeiros”	39
3.5	De cena em cena: Um breve estudo de “Os Estrangeiros” de Sá de Miranda	40
4	O RISO E A COMÉDIA	56
4.1	Personagem–Tipo: O personagem da comédia	56
4.2	O Riso e o Cômico para Henri Bergson	57
4.3	O Riso e o Modelo renascentista	59
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	61

REFERÊNCIAS	65
ANEXO A - Análise de ‘Os Menecmos’ segundo Amós Coelho.....	69
ANEXO B - Teatro-Interfaces.....	74
ANEXO C - Peças: “Menecmos” de Plauto e “Os Estrangeiros” de Sá de Miranda.....	86

INTRODUÇÃO

Criaremos aqui neste trabalho uma cena, na qual um fato generalizante, isto é a criação do teatro será relacionada a fatos particulares: a vida dos autores. Cícero já fizera um discurso falando ao plenário romano sobre o *públicus e o privatus* (DUBY, 2009, p. 16), falaremos disso, a título de entendimento dos procedimentos artísticos dos autores escolhidos como tema desta dissertação. De Maingueneau interessa-nos a parte definida como “circunstâncias” das cenas “em particular um modo de inscrição no espaço e no tempo” (CHARAUDEAU, 2004, p.96), ou, na cena particular: um modo de situar Sá de Miranda e Plauto no tempo e no espaço do teatro e a importância deles na formação deste. Esta cena que criaremos se quer esclarecedora e, a nosso ver, é fundamental na abordagem dos textos e da vida dos autores em seus contextos, a saber: clássico e renascentista. “Pode-se, na verdade falar de ‘cena’ para caracterizar qualquer gênero do discurso que implica um tipo de dramaturgia” e parece coerente e definitivo para entendimento dessa proposta que, para qualquer noção que venha à mente nesta leitura, uma ideia já esteja ”pré-definida” para se pensar teatro: “A língua comporta, a título irreduzível, todo um catálogo de relações inter-humanas” (*op. cit.*, p.95), a noção acertada de relação como Maingueneau define, e que, portanto, estamos tratando e buscando as ações humanas em processos de desenvolvimento. Este trabalho pretende então, do mesmo modo, como em um processo, ser construído nas interfaces.

Se quisermos criar uma cena dramática com o parágrafo inicial de Casa-Grande & Senzala de Gilberto Freyre:

A Casa-Grande e a Senzala são as imagens mais vivas da nossa história social. Estes dois símbolos, em todo o Brasil de formação patriarcal, mas sobretudo do norte e do Nordeste, mostram como se processou, entre nós, as relações entre os chamados brancos e as chamadas ‘raças de cor’ (FREYRE, 1981, Prefácio).

como dizia uma cena dramática neste contexto deveria contemplar atores brancos e negros e, de preferência, do norte e do nordeste do país, com sotaque destas regiões; uns mais velhos que outros para estabelecer a marca patriarcal em algum momento. Assim estaria definida a cena dramática para representações ao vivo. Um tipo de cena dramática construída com um gênero de discurso como é definido por Maingueneau.

Também ser-nos-ia interessante fazer saltar a noção de vida privada e vida pública. Em texto de vários autores organizados por George Duby (*op. cit.*) encontramos relevante

discussão: “Nos dicionários da língua francesa compostos no século XIX, ou seja, no momento em que a vida privada adquiria seu pleno vigor, descobro de início um verbo, o verbo privar, significando domar, domesticar, e o exemplo dado por Littré, ‘um pássaro privado’(*op. cit.*, p.16), revela o sentido que nos interessa nas relações abordadas: tirar, extrair do domínio selvagem e transportar para o espaço familiar da casa”. A palavra privado estabelece a noção do que é próprio ou seria comum e também a noção de propriedade. Para Sá de Miranda isso parece fazer muita diferença, tanto assim que busca o privado, o próprio, abandona a corte em certo momento, em exílio criativo e de proteção aos próprios princípios, enquanto para Plauto, o teatro era sua casa, o contato com a massa festeira parecia fazer parte do que o alimentava enquanto artista.

A formação do teatro, o nascedouro mesmo está ligado ao próprio ser humano como animal, como reação à descoberta dos mistérios da natureza, o gosto instintivo pela liberdade, pela alegria e pelo domínio do visível e do invisível. Gente pulando e dançando em frente ao ídolo, a um animal, rito pagão, às vezes condenado no curso da história que se repete. De fato, é humano o ato de representar e por isso a tendência a imitar. Aristóteles já advertia na *Poética*, como se a necessidade de o homem representar o perigo, imitando os bichos antes mesmo de adquirir a linguagem falada, fosse baseada na tentativa de harmonia com a natureza ou na fertilidade: o homem criou ritos.

Gassner nos diz: “não há um único impulso humano, moral ou não, que não se possa associar à evolução do teatro (...) os mestres da dramaturgia são os filhos da vida”; da dança surgem formas de drama e o dramaturgo se fez uma mistura de coreógrafo, cientista, filósofo, organizador social; Gassner fala-nos também sobre a trama. Num sentido inicial e primordial, os temas do teatro são relacionados “à caça”, ou “ao inimigo”, mas, em uma segunda perspectiva, mais ampla, “a trama foi então ampliada pela lembrança dos feitos daqueles que eram objeto dos ritos tumulares e adquiriu (...) estatura quando os espíritos da vegetação, bem como os espíritos ancestrais foram dotados de notáveis características e nascia ali a mitologia”. (GASSNER, 2010, p. 15). Surgiram as paixões. No Egito, a mais conhecida foi a paixão de *Abidos*, Osíris, deus da fertilidade, era o herói, a peça durava 18 dias. Efigies do deus eram enterradas com semente, o que, acreditava-se, fazia crescer as plantações e ocorrer o milagre da ressurreição: o teatro criou lendas; elas espalharam-se na Mesopotâmia, na Babilônia até o mito grego, o mais perfeito das paixões como forma de drama.

A *Odisséia* de Homero é referência da presença da mitologia na narrativa épica clássica. Eis uma passagem do início do texto que exemplifica a afirmação: “Eis a história de

um homem que jamais se deixou vencer. Viajou pelos confins do mundo, depois da tomada de Tróia, a impávida fortaleza (...) o Deus-Sol”, primeira citação divina. (HOMERO, 1965, p. 13). A *Iliada* também é referência da presença de deuses no universo mítico do texto: “nenhuma cidade era maior ou mais poderosa que a cidade de Tróia. O rei (...) tinha muitos filhos (...). Um deles (...), Páris, jovem e atraente. (...). Um dia três deusas vieram até Páris (...)”. (HOMERO, 1981, p. 6).

O sacerdote dirigia as paixões e, em seguida, apareceu o sacerdote-ator que se deixou substituir paulatinamente pelo ator laico; surgia o herói humano e os expoentes da tragédia grega: Ésquilo (o pai da tragédia grega), Sófocles e Eurípidés; o sacerdote-ator fez a transição da função do dramaturgo para o leigo; várias estórias se deram e o Dioniso:

Criado à imagem do homem, tornou-se o protagonista de diversas funções da mente primitiva (...) era o espírito da primavera, o Deus do Renascimento, Deus Bode (...) deus do vinho (...) seu rito, o ditirambo ”dança de saltos” sacrificio de um (...) bode (...) coro de dançarinos (...)”; até o aparecimento do lendário Téspis: “um diretor de coro se pôs em pé sobre uma mesa e dirigiu-se ao líder do coro, nasceu o diálogo na Grécia (...) Téspis também criou o ator clássico (...). (*op. cit.*, 2010, p.15).

Outros podem ter feito diálogos, mas foi Téspis quem causou a maior impressão na Grécia. Mais tarde, na meada do milênio antes de Cristo, temos a chegada da “Comédia Antiga”, da qual Aristófanes foi o principal catalisador, em seguida com a “Nova Comédia” grega temos outros autores, como Menandro, que se destaca, para alguns o pai da comédia nova. (GASSNER, 2010, p. 106). Mais adiante, do último quarto secular anterior a Cristo, podemos citar imitadores da Roma que foram às fontes gregas, como Plauto e Terêncio, para basear suas inserções teatrais.

Outra característica importante, além do caráter mítico e mimético do teatro, é marcada pela extrema propensão do ser-humano ao jogo; Huizinga vai aos animais considerados irracionais ao alertar sobre o jogo:

O jogo é fato mais antigo que a cultura, pois esta, mesmo em suas definições menos rigorosas, pressupõe sempre a sociedade humana; mas, os animais não esperaram que os homens os iniciassem na atividade lúdica. É-nos possível afirmar com segurança que a civilização humana não acrescentou característica essencial alguma à idéia geral de jogo. Os animais brincam tal como os homens. (HUIZINGA. 2000. Prefácio).

Ao propor *Homo Ludens* como a melhor definição se referir ao ser humano, Huizinga já reforça esta intrínseca e irrevogável ideia da teatralidade humana: “Creio que, depois de *Homo faber* e talvez ao mesmo nível de *Homo sapiens*, a expressão *Homo Ludens* merece um lugar em nossa nomenclatura (...)”. (HUIZINGA, *loc. cit.*). Assim, com Huizinga, destaca-se o caráter lúdico do teatro que apresenta também um caráter ritualístico. Observamos que sob a influência do Cristianismo, os rituais religiosos da idade média foram se desenvolvendo nas diversas culturas ou na formação das nacionalidades, até surgirem os textos teatrais. (destaca-se aqui a fusão entre teatro e a literatura que se deu mais plenamente no renascimento, onde o texto e o desempenho teatral encontraram a importância de ser praticamente uma só coisa, com o discurso dos personagens integrado à encenação. É imperioso chamar a atenção para estes fatos que se confundem, ou se unem, na formação do teatro ou do homem nesta mescla com a história da literatura).

Com este trabalho acreditamos estar dando um passo rumo ao aprimoramento de nosso conhecimento relacionado ao universo do teatro. Nesta empreitada estamos fazendo um exame de “Menecmos”, obra plautina, legado tão importante para a humanidade, e “Os estrangeiros” de Sá de Miranda. Para nós Plauto é o teatro que se faz na rua, o popular. O teatro popular tem sua raiz bastante fincada nas práticas. Os costumes foram imprimindo sua feitura, seu “*ethos*”, se assim podemos chamar a estética que ele representa e desenvolve eternizando-a. Duckworth (1971) confirma com o nome do seu trabalho- “a study in popular entertainment” esta importância popularesca na obra do romano palhaço à qual estamos atentos. Vale acrescentar que o encontro desta prática com a prática literária pôde produzir no século XVI em Portugal, através da volta aos modelos de arte romana, o que se chamou depois de Renascimento. Analisar a erudição feita dos estudos mirandinos ao olhar na alteridade um modelo para o que fez com a comédia clássica nos inspirou. Pretendemos amiudar as obras “Menecmos” e “Os estrangeiros” neste trabalho em uma vertente comparativa da técnica plautina “de chão”, de ator acostumado com a platéia da qual vivia e na qual se inseria, pois foi “ator e comerciante mal sucedido que atirara sua mercadoria ao mar” (GASSNER, *op. cit.*, p. 110); confrontaremos a opinião de historiadores sobre o “modus” de fazer o teatro de Plauto. Esta informação torna-se importante na medida em que, contrasta com nossa visão apenas deslumbrada do contato com a criação; como se dão em momentos diferentes? Os contextos com certeza tornaram as obras e os autores signo do que são (Plauto “que não era apenas o dramaturgo, mas também o empresário de atores de suas peças dá provas de se divertir tanto do *Rudens* quanto esperava que sua plateia o fizesse”)

(GASSNER, *op. cit.*, p. 114). Ainda para Gassner: “Plauto contentou-se em permanecer um homem de teatro e deve ser dito que o palco retribui amplamente sua lealdade, estimulando-o a produzir uma dramaturgia viva ao invés de anêmicas peças de gabinete”. Esta última opinião nos fez buscar em Sá de Miranda traços que pudessem revelar se suas peças seriam “anêmicas peças de gabinete”. Veremos, porque a vida de Sá de Miranda ao que parece é bem mais pacata, sem grandes arroubos da necessidade corpórea; um fidalgo, mas que não se contentou com os muros e muito menos com as linhas geo- políticas de sua posição social; foi para o exterior e criou duas peças, “Os estrangeiros” e “Os vilhalpandos”, sob orientação da técnica clássica adquirida, consolidando-se como o verdadeiro arauto da renascença até proceder o exílio fora dos muros da corte, que era o palco principal, espaço considerado como o foco e de onde as coisas aconteciam para artistas criadores da época.

É importante salientar que a importância de Plauto vai além do teatro. É sabida sua importância para os estudos filológicos do latim vulgar; apoiaremos nosso trabalho, com relação ao legado latino e seus desdobramentos, na dissertação de Jorge Henrique Nunes Pinto (2013), apresentada à UERJ, e que a nosso ver, possui relevante material para uma análise mais detalhada da pesquisa filológica da obra plautina. Além disso, por ser especialista, um latinista, Nunes Pinto torna a importante tarefa de rastreamento filológica mais aprofundada, pois não a dominamos com merecido rigor que tal área exige.

As concepções estudadas levam-nos a questionamentos sobre a forma de expor os fatos e os caminhos que podem ser embandeirados pelo progresso das pesquisas. Com este trabalho pretendemos não só exaltar os feitos heroicos ou não de guerreiros da informação, mas principalmente apontar para novos caminhos que instiguem a busca; na procura do estímulo dá-se a criação, acende-se a chama vida, disto fez-se o motivo para seguir a Filosofia, a Psicanálise, a Etimologiae a Filologia. Por isso disponibilizaremos dois capítulos especiais ligados ao encontro entre estas matérias e o Teatro.

Podemos ter motivos para crer que o futuro está nestes encontros; o estímulo que a teoria sobre o signo teatral e seus significantes é capaz de trazer ao teórico é fato. De fato inspiração e, obviamente, a força para continuar a labuta. Para nós, como resultado do trabalho, teorizar com a força do entendimento filosófico reduz a dúvida sobre o que fazer nas situações truncadas que se apresentam às agruras de se enfrentar a arte de pensar.

Devemos acrescentar a tudo o fato de que conhecer este mundo de ligações entre tantos autores que desembocam no século XXI com vários trabalhos de mestrado e de doutorado é

de essencial valor; o valor da essência é para ser exaltado e estudado, pois os estudos vão dando suporte ao conhecimento e fazendo entender a importância, não só de quem capitaneou a história, mas de quem a pesquisou e a faz saltar para a opção pela labuta diária do próximo pesquisador; também, e assim, esperamos poder dar nosso contributo no sentido de perceber e relatar o que vários pesquisadores produziram, tendo aqui uma análise comparativa do que encontramos. Tal fato faz entender a vida e a história do homem como uma grande cadeia, uma corrente de um dialogismo constante (como o diria Bakhtin) entre os seres humanos, em pontos temporais diferentes da história. Por isso, motivos também de nossa curiosidade nos debruçaram sobre a vida de Sá de Miranda, de Gil Vicente, de Ariosto e de Plauto, de modo que tal curiosidade depois vai ao mundo e se transforma em objeto de estudo, como o que desenvolveremos em nossas pesquisas.

1 O TEATRO E SUAS INTERFACES

1.1 Fundamentos do Teatro

A literatura parece ser a mistura do saber com o real e sua representação está diretamente relacionada com o significado e com o místico; está criando ilusão: iludir com uma boa história, iludir com as mãos é magia, o bem e o mal fazem parte da realidade e das narrativas literárias; iludir vem do verbo *impingir* “levar a crer iludindo” (definição do verbo no dicionário Aurélio). Para o mágico, iludir é ganhar a plateia de forma bondosa com sua arte. Assim como é para o mágico, a ilusão é uma das armas artísticas presentes no uso da linguagem, no jogo cotidiano, é a relação entre o jogo e a língua, por isso, interpretamos essas definições conforme nossas consultas:

“Ilusão” (PAVIS, 2011: ILUSÃO), vem do latim, “*illusio, onis*”, com prefixo “*in-*: dentro de; dentro da brincadeira”, derivado do supino “*lusum*” – do verbo “*ludo, is, ludere, lusi, lusum*: brincar, jogar...” (1980 apud HUIZINGA; Coelho, 2013) “As grandes atividades arquetípicas da sociedade humana são, desde início, inteiramente marcadas pelo jogo. Como por exemplo, no caso da linguagem, esse primeiro e supremo instrumento que o homem forjou a fim de poder comunicar, ensinar e comandar. É a linguagem que lhe permite distinguir as coisas, defini-las e constatá-las, em resumo, designá-las e com essa designação elevá-las ao domínio do espírito. Na criação da fala e da linguagem, brincando com essa maravilhosa faculdade de designar, é como se o espírito estivesse constantemente saltando entre a matéria e as coisas pensadas. Por detrás de toda expressão abstrata se oculta uma metáfora, e toda metáfora é jogo de palavras. Assim, ao dar expressão à vida, o homem cria um outro mundo, um mundo poético, ao lado do da natureza. Sempre que tomarmos por real uma ação dramática, teremos o efeito da “ilusão” que, entretanto, de fato, se refere a uma criação, a uma ficção (*fingo, fingere*: moldar, representar – deus, historicamente, o nosso fingir). A arte cenográfica, como configuração tridimensional (altura, largura e profundidade ou comprimento) é o que se constitui de elementos aptos para captar a “ilusão”, em francês un *trompe-l’oeil*, uma falsa aparência” (HUIZINGA apud COELHO, 2013).

O teatro foi primeiro oral; depois com os textos e uma literatura pertinente representando o real foi ganhando forma com grandes expressões artísticas que surgiam em suas nacionalidades: Shakespeare na Inglaterra, *Molière* na França e Garret em Portugal, entre outros. Representar, reproduzir e imitar; desde sempre a ação foi baseada na vida real, quer na comunicação ou nos costumes de cada um, o papel da linguagem não pôde ser desprezado, pois, qualquer relação precisaria dela e com qualquer nível de instrumento de que se pudesse utilizar; e o teatro imitou a vida representada por textos literários. Marilena Chauí apresenta a expressão grega *Mimesis*, com os seguintes significados: ‘Imitação, ação de imitar,

representação, ação de reproduzir, de figurar' (...) "(CHAUI, 2002, p. 506)". É justamente como representação que Barthes vai afirmar a "força resguardada pela literatura (...)". Para ele: "desde seus primórdios até no que há de mais inovador em suas formas de expressão na contemporaneidade, se há um esforço permanente da literatura, esse é o de representar algo, é o de valer por alguma coisa (...)". A função de representação simbólica de algo que apresenta uma natureza ficcional se faz no teatro através da imitação, de figurar o real através de um jogo que é parte de sua linguagem.

1.2 O Teatro e a Palavra

Saraiva (1993) em sua "introdução geral", foca sua exegese literária em "conceitos fundamentais como os de literatura e obra literária, e sobre as relações existentes entre a crítica e a história do gosto literário, entre a literatura e a língua, entre a literatura e a história geral e nacional (...)". É preciso chamar aqui a atenção para o fato de que a literatura foi primeiro oral, muitas obras existiram na tradição oral, como o próprio Saraiva alerta: "a história das literaturas abrange largos séculos ainda sem escrita, existem línguas e obras que só em tempos modernos foram reduzidas a sinais gráficos, e gêneros de expressão eminentemente oral, como o oratório e o dramático (...)". Paralelo a isso, no teatro, formou-se o conceito sobre a palavra ato; a palavra encerra em si auto, ator, atuar, substantivando a teatralidade da ação, ato-ação:

A palavra auto deriva de 'acto' e dá origem à palavra autor como a'quela de que deriva dá origem à palavra 'actor'. A palavra principal, é pois, 'acto' que vem a ser consagrada no teatro europeu como designando as sucessivas partes ou fases em que se divide ou desenvolve a 'acção' dramática, os momentos decisivos do drama, isto é, o que há de significativo, substancial, ou substantivável na 'acção'. Todo o entendimento de teatro se pode fundar na palavra 'acto' e no conceito dela (...). (PICHIO, 1962, p.162).

A história da palavra "ato" ia acontecendo e, ao mesmo tempo ligava-se ao campo semântico litero-dramático. Este estudo filológico mostra o movimento da convergência da imitação na palavra (ato, autor, atuar, auto). Para Barthes, a linguagem mesmo em anarquia tem seu encontro com teatro. Talvez por isso, o teatro e a língua gozem da mesma função: principalmente a comunicativa. "Assim não devemos espantar-nos se, no horizonte impossível da anarquia linguageira – ali onde a língua tenta escapar ao seu próprio poder, à sua servidão –, encontramos algo que se relaciona com o teatro" (BARTHES, 2007, p. 27).

Ampliando assim a base dos conceitos e vendo acontecer o entrelaçamento das diversas áreas na história das artes e depois com a escrita e na sequência entre teoria e prática que pôde produzir atitudes dos homens de teatro e tomadas de posição respeitadas ou não, pudemos perceber ao longo deste estudo a contribuição que inegavelmente vão produzindo nas relações e uma melhor sobrevivida ou uma melhor estada no planeta graças ao imitador e imitado deus teatro. Misturada ao teatro, a literatura criou asas e resumiu em si vários saberes: "se por alguma inexplicável razão, todas as disciplinas tivessem que ser extintas do ensino, com a exceção de uma só, esta deveria ser a literatura, 'pois todas as ciências estão presentes no monumento literário'". (BARTHES, *op. cit.*, p. 17)

Para o teatro, durante muito tempo (até o início do século vinte) a idéia era representar a vida, quando a ordem mudou segundo Brito, "Desde o Modernismo do início do século XX, o teatro deixou de ser uma arte mimética, buscando na imitação da vida um parâmetro para sua criação. Assumi, a partir desse momento, a sua face oculta, representada pelo jogo, que não mais repetia as ações da realidade, mas criava a partir delas". (BRITO, 2010, p. 10).

A representação para a literatura possui conceitos complexos em uma via de duas mãos e a significação da palavra pode definir em qual mão estamos. Se representar é fazer-se presente por algo ou alguém, temos um significado, uma via; se, pois, por outro lado somos representados estamos na passiva da via; o texto pode ser representado e este mesmo texto pode representar muito para um e nada para o outro. A Filologia e a Semântica, mais a Etimologia podem dar conta do que na literatura simplesmente não se possa conseguir. E o impossível pode ser o caminho da representação. "E que 'algo' é esse ou que 'alguma coisa' é essa que a literatura teima em querer representar?". Barthes não titubeia em responder de forma direta: o real!

'O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura'. É diante da impossibilidade de representação do real que a literatura investe insistentemente. Muito mais que isso: a vã luta empreendida por essa arte da palavra no afã de apreender e figurar o real é que faz da literatura o que ela é: a arte do impossível (BARTHES, *op. cit.*, p. 21).

Com relação à força expressiva ou ainda ao poder da literatura, se o viés é barthesiano, podemos analisar como rebeldia, às vezes, ou como exercício de liberdade, expliquemos “no exercício da liberdade?”: porque para Barthes, as palavras nem sempre devem seguir a sua sintaxe comum na literatura, dentro do formalismo do padrão linguístico vigente. Nem sempre a liberdade comum, de um poder comum: rebeldia, mas rebeldia contra um poder, que para Barthes, está escondido nas regras lingüísticas; como na passagem a seguir, sobre a força expressiva de a literatura situar-se na quebra com o plano semântico ou com o plano linguístico: “não pela mensagem de que ela é instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro” (BARTHES, *op. cit.*, p. 16). Com isso, o semiólogo francês parece querer deixar patente que a possibilidade de escape ao poder presente na literatura é quase nula, ao nosso entender. Ela possui a força da mudança do comportamento social ou lingüístico, e, nas relações lingüísticas, esses usos também podem influenciar e até modificar a vida real da comunidade na qual se insere o autor, afinal o criador literário é um ser real: “O deslocamento operado sobre a língua, mediante a configuração da forma que se consuma no texto literário, revelam as forças da literatura”, Barthes destaca três: a Mathesis, a Mimesis e a Semiosis. A recusa da vida só na realidade ou de seguir os ditames da linguagem pode produzir literatura para alguns teóricos- “paralelismo entre o real e a linguagem, com isso os homens não se conformam, e é essa recusa, talvez tão velha quanto a própria linguagem, que produz, numa faina incessante, a literatura” (*ibidem*, p. 22).

Estávamos em uma mão até cruzarmos com Barthes. É que o viés por ele pesquisado e defendido parece bem mais livre que o nosso; estávamos tentando, em um reducionismo atroz, formatar em páginas: a história, a natureza, o teatro, a literatura e até a filosofia, mas parece ser bem maior o lastro a ser categorizado ou a liberdade que tudo possui é rebelde mesmo para tentativas de generalizações, porque é bem livre essa deusa literatura:

Em outros termos, desde um artifício lúdico, no que essa palavra tem de mais profundo, a literatura brinca de ‘esconde-esconde’ com todo e qualquer tentame de aprisioná-la num reducionismo, de enquadrá-la numa taxionomia, de domesticar a sua irascibilidade. (*ibidem*, p. 27).

Em suma: é à palavra e sua liberdade ao que está se referindo Barthes; esta liberdade no trato da questão parece ser um processo evolutivo do pensamento da matéria e que não pode recusar a própria evolução humana como estopim de apoio ao pensamento. Deixar de ser mimético é marca dos tempos do teatro e, o deixar fluir a palavra parece nos ter sido mais um passo nesta evolução das matérias. Se não fosse a evolução humana, evolução muitas vezes

contestada por seus princípios norteadores pelos próprios homens em guerra constante por melhores métodos de crescimento e progresso, mas, se não fosse conhecendo e explorando todos os seus potenciais criativos, o homem contemporâneo talvez ficasse à mercê da natureza somente. Mas o homem tem o teatro, a literatura e a palavra e estas se articulam em uma experiência lúdica.

1.3 Formação do Teatro Português

1.3.1 Um Registro Histórico do Nacionalismo Português

O teatro português tem influência da tradição espanhola-da escola de Juan del Encina (1468/1529)- como afirma Braga (1895, p.28/32) no texto de introdução do capítulo, influência também da “escola da celestina”, peça espanhola que influenciou, segundo ele, toda a geração do século XVI em Espanha e Portugal. Está fundado no medievo também, no contexto litúrgico, nos rituais da igreja, em transformações do erudito em popular. O povo foi promovendo mutações nas cenas e novos moldes e formatos de se fazer o jogo dos atores; deste modo, construíram-se gêneros teatrais orais, criando assim a tradição popular. Desde “sermões jocosos” (ligados à igreja como tema) até as farsas (já sem um caráter religioso), havia um caminho traçado pelas transformações populares (como parvos, pantomimas dos jograis) no modo de se fazer teatro na igreja. Tanto os gêneros que se formaram no espaço sagrado (mistérios, milagres, monólogos dramáticos, etc) quanto os que se transmutam no seio do povo (farsas, entremez,) migram da estratégia de convencimento dos fiéis pela Santa Madre Igreja. Na Idade média encontramos “danças, *guinol*as e trebelho, jogos e tangeres cantigas (...) jogos, momos, cantigas nem bailes’ ligadas às famosas proibições advindas do clero”. (REBELLO, 1977, p. 28). Até que em Portugal surge Gil Vicente (1465?-1536?) que é o catalisador de toda a prática que se deu no Teatro Medieval, ele foi o primeiro a criar cenário e texto e a fazer de Portugal um nome na história do teatro mundial com suas peças.

Sua obra está recheada de temas, recursos e tratamentos oriundos da tradição medieval. Encontramos exemplos de moralidades, de mistérios e de milagres, incontáveis farsas, intervenções de parvos à maneira das *sotias* ou dos sermões jocosos, sem faltarem exemplos que aproximam os diálogos criados por Mestre Gil dos monólogos dramáticos. O conjunto dos seus autos reúne com fartura a tradição dos teatros profano e religioso, incorporando grande quantidade de manifestações populares, particularmente com a assimilação de cantigas e *rimances* em suas peças. (GARCIA, 2006, p.26)

1.3.2 Dos Gêneros desde a Grécia

Na tragédia Ática, no teatro clássico, os rituais evoluem do coro tomando ar de teatro com oferendas a Dioniso (nasce do *ditirambo-alternância de canto entre coro vestido- e caracterizado- e corifeu*).

Esta narrativa bíblica transforma-se em teatralização do texto na tarefa religiosa de convencimento dos fiéis, são incursões que ganharam força, indo para as ruas num formato semilitúrgico em um primeiro momento depois foram às praças e passam a ser “seculares”; ao ganhar as nações, tornam-se textos em língua nacional, ao invés do uso do latim. Já nas igrejas do medievo na Europa o teatro está limitado ao drama litúrgico com textos em latim. (GARCIA, *op. cit.*, p.12).

Segundo a Professora Lígia Vassalo, a evolução do teatro acontece em distintas etapas:

1) O ritual da missa é enriquecido por reflexões sobre o texto bíblico, comentários lírico-épicas e responsórios. 2) Aos poucos deste coro se destacam os personagens que vão ilustrar o texto do Evangelho, numa transição da atitude narrativa para a teatral. 3) Quando estes "quadros" se acentuam e o drama litúrgico não é mais apresentado por clérigos, na igreja ou no claustro, e sim por cidadãos da cidade, a "peça" sai da igreja e deixa de ser um prolongamento do ofício religioso. O espetáculo torna-se semilitúrgico e vai para o adro ou pórtico da igreja. Ao separar-se da liturgia conquista as línguas nacionais, abandonando o latim. 4) Mais tarde, a ação já não se limita mais às cenas de Páscoa e do Natal, mas apresenta-se a vida de Jesus, com numerosas "estações". Os temas das Escrituras vão sendo alargados e enriquecidos, sempre com muito realismo. O que leva o cômico ao profano. No entanto, esta hipótese é contestada pelos que defendem a autonomia do teatro cômico/profano. Para estes, ele surge independentemente da Igreja, graças ao desenvolvimento da burguesia e à incorporação de artistas populares tradicionais e, em seu apogeu, vai influenciar o teatro litúrgico/religioso, intrometendo-se nele. 5) Na fase final a encenação é feita nas praças e com cenários complexos. (VASSALLO, 1983 *apud* GARCIA, *op. cit.*, p. 38)

O gênero mais antigo que se tem notícia o chamado “mistério” fala ao povo iletrado sobre “... a história da religião católica, os dogmas cristãos e os artigos da fé...”. Quando o tema passa a ser a vida dos santos, torna-se mais próximo da linguagem do povo, é o gênero “milagre” (que era mais curto que o “mistério”) que abre caminho para o profano. Dando continuidade às transformações, os textos começam a tratar de “moralidades” “... Seus personagens encarnam abstrações e valores morais, que lhes absorvem até os próprios nomes. Por meio destas personificações e de outros recursos formais, a moralidade visa à edificação do ser humano...” (*ibidem*, p. 42), até chegarmos ao teatro profano- que sempre aparece ligado à comédia e se utiliza de temas populares (a *sotia*, por exemplo). No período medieval, o teatro começa a misturar o sagrado e o profano-mitos populares e dogmas da igreja-e a liberdade só acontece quando a igreja diminui sua resistência e perde poder, o que faz com

que a prática popular siga seu rumo independente. Surge o gênero “monólogo dramático” com questões locais e as paródias de sermões praticados pelos “jograis” com suas pantomimas e sem nomear o “Tu”. ”... Diretamente ligado à teatralidade da poesia dialogada medieval...”, o gênero “Sermão Jocosos” apareceu na Festa dos Loucos e simulava eleição do papa com invasão dos templos católicos sendo permitida pelo clero.

A *sotia*, outro gênero cômico, parece ter sido uma forma mais elaborada e variada dos sermões jocosos. Trata-se de uma peça curtíssima na qual as personagens, supostamente loucas ou representando bobos, aproveitam de sua aparente condição débil para fazerem críticas às variadas, autoridades. (VASSALLO apud GARCIA, *op. cit.*, p. 42).

Outra curiosidade, que pela natureza e fim deste trabalho não vamos nos ater, apenas comentar, baseado nas oportunas leituras bibliográficas adquiridas ao longo dele, é o fato de que Gil Vicente parece ter sido considerado por alguns o primeiro ator pago do teatro português, mas este parece ser um “mito” criado pelo filho Luiz Vicente ou por autores de renome da época (século XVI), como Gabriel Resende, mas que se opõe aos fatos históricos, uma vez que, em 1281 já se tem registro de pagamento a atores em um *arremedilho* (imitação, representação) no reinado de Sancho I – bem antes da noite de 7 para 8 de junho de 1502 quando alguns pesquisadores afirmam ter sido encenado o auto do vaqueiro ou auto da visitação, primeira peça encenada em Portugal (para estes pesquisadores, fundando assim o Teatro Nacional). Para Rebello, Vicente é o primeiro a estabelecer o caráter de arte dramática.

A relevância e a diferença do “tipo de narrativa” e do “instrumento” de convencimento usado também pareceu-nos importante relatar. Nas diversas tramas narradas, não há como minimizar estas mesmas narrativas mediadas pelo personagem e pelo ator que com certeza imprimirão uma marca no convencimento do argumento textual, primeiramente escrito, depois representado. Assim, é importante inicialmente refletirmos sobre o papel crucial das personagens na arte teatral. Na prosa ficcional, são as personagens os motores do enredo, que podem, além de viabilizar a própria narrativa, torná-la mais interessante na medida em que com suas peculiaridades imprimem suas individualidades e especificidades psicológicas; no teatro, embora exerçam semelhante função, ainda há o fator considerado por Prado (1987, p. 85), em que a proximidade do espectador com a trama é viabilizada pela ação do ator.

A personagem teatral, para dirigir-se ao público, dispensa a mediação do narrador. A história não nos é contada, mas mostrada como se fosse de fato a própria realidade: “é a vantagem específica do teatro, tornando-o particularmente persuasivo às pessoas sem

imaginação suficiente para transformar, idealmente, a narração em ação: frente ao palco, em confronto direto com a personagem (...)

2 A RELAÇÃO ENTRE O TEATRO E A VIDA

2.1 A Biografia de Sá de Miranda

Escreveu o mallogrado Pinheiro Chagas, referindo-se ao director espiritual e mestre dos lyricos do seculo XVI, ou da escola chamada classico-italiana, que—se Camões, como os Jeronymos de Belem, significa a resistencia do estylo nacional e da tradição nacional á Renascença classica, Sá de Miranda representa o enxerto da litteratura classica em um vigoroso rebento nacional. (CARNEIRO, 1895, p. 5).

Sá de Miranda tem uma vida não tão fácil de precisar. Os biógrafos na verdade têm informações truncadas e incertas, mas como nos alerta Earle: “os dados históricos em sua obra literária nos dão bastantes pistas sobre as datas de confecção de suas peças teatrais” (EARLE, 2006). E Décio Carneiro acrescenta: “ex.^{ma} sr.^a D. Carolina Michaëlis de Vasconcellos, parecer com que nos conformamos, ao curto espaço de tempo que mediou entre a retirada da côrte e o casamento do poeta com D. Briolanja, em 1536.” (CARNEIRO, 1895, *loc. cit.*). As cartas seriam, portanto, em certo sentido, autobiográficas. Usaremos assim o manuscrito “Vida do Doutor Francisco de Sá de Miranda” como base para a biografia. A “Vida do Doutor Francisco de Sá de Miranda” encontra-se em manuscrito original publicado em 1614, de autor anônimo e considerado uma relíquia, este manuscrito encontra-se na universidade de Harvard-EUA.

A data do seu nascimento é incerta ou pelo menos não há um consenso nas referências às quais tivemos acesso. O manuscrito "Vida" sobre sua trajetória informa 1495 como sendo o ano do seu nascimento. Braga (*op. cit.*, p. 6) afirma que a data é anterior a 1495. Apoiado em um documento encontrado que confirmaria tal hipótese afirma que:

Um precioso documento recentemente encontrado, na Torre do Tombo, pelo incansável investigador e erudito escritor, sr. Dr. Sousa Viterbo:—nem mais nem menos do que a carta de legitimação do grande poeta, datada de 1490, em que apenas se faz referencia a Francisco, filho do cônego Gonçalo Mendes , que, não resta duvida, é o nosso poeta.

A maioria das fontes data 1481, alguns 1487, devido a um documento papal da

diocese de Coimbra emitida ao poeta “de acordo com a bula do papa Júlio II de 10 de fevereiro de 1509 (...) concedendo a Francisco de Sá, bacharel em decretos, de 22 anos de idade”. (SILVA, 2011, p. 10). O fato é que dentro das duas últimas décadas do século XV nasceu.

Foram duas ou três, as fases mais importantes de sua vida, em termos de ofício. A primeira fase, a fase das “ninfas do mondengo”, na qual compôs cantigas e vilancetes em serões no Paço da Ribeira. Fase lírica e de criação literária intensa; poesia nos moldes antigos ou mais acertadamente nos moldes da tradição medieval, apoiada nos dogmas da igreja que apontavam para seguir as teorias de São Thomás de Aquino ou Santo Agostinho. Fato relevante dentro da sua história foi sua amizade com o poeta Benardim Ribeiro Gerais. O Cancioneiro Geral de Garcia de Resende, impresso em 1516, publicou treze das poesias de Sá de Miranda que só abandonou as redondilhas após a convivência com a escola italiana, que coincide com o momento em que pioneiramente introduziu o verso decassílabo em Portugal. Na corte ouviu os antigos trovadores e lá esteve até 1521.

A segunda fase começa em 1521, ano marcante para o poeta. Foi o ano em que seu pai morreu, ano em que Dom Manoel, rei de Portugal, também morreu e ano em que dom João III assume o reinado. Além disso, foi o ano em que Sá de Miranda viajou para a Itália atrás das novidades renascentistas.

Diz o manuscrito que Francisco de Sá de Miranda nasceu na cidade de Coimbra, 1495, mesmo dia em que o rei dom Manoel tomou posse, filho de Gonçalo Mendes de Sá, cônego. Não cita sua mãe. Supõe-se que Inês de Melo seja proveniente da nobreza. Nobreza de Coimbra da qual floresce o poeta, para o mundo influenciado pelas letras clássicas de Homero e Virgílio dando suporte às suas ações.

“Em sua educação primeira, Sá de Miranda recebeu necessariamente uns laivos de classicismo... Nem de outro modo se poderia explicar a sua inclinação manifesta em esse sentido” (BRAGA, *op. cit.*, p. 21).

Desta mistura só poderia florescer uma alma inquiridora e transformadora. Sobre seu trabalho, Braga comenta: “foi a alma da boa litteratura e o poeta que mais propagou a tradição classica entre nós, no seculo XVI”. (BRAGA, *loc. cit.*). Era do clã dos Sá, irmão de Mem de Sá (que foi o terceiro governador geral do Brasil). Dos Sá se diz que são de origem espanhola. Por influência do pai cursou Direito porque, segundo o manuscrito, “el rey” mandou

implantar uma universidade em “suas terras”. Formado, passou em seguida a ser professor na mesma universidade, como havia de ser com ótimos alunos, não se fixou na cadeira de professor da universidade; possuía independência por dar aulas na universidade, mas recusou cargos para poder estudar filosofia. “Estudou “humanidades”, “Filosofia Moral”, “Estóica” e “Retórica” provavelmente em Coimbra” (CARNEIRO, *op. cit.*, p.7). Foi passagem rápida esta sua como docente. Uma prática dos letrados europeus do início do século XVI era a de viajar em busca das novas informações nos grandes centros, sempre com um patrocinador. Sá de Miranda parte para a viagem: Espanha, depois Itália (Roma, Milão, Nápoles, Florença e Sicília). Acredita-se que tenha regressado a Portugal em 1526, trazendo exatamente o que foi buscar nesta viagem: uma nova estética para as letras de Portugal.

Esta viagem aconteceu num período de profunda viragem do teatro italiano e, por isso, Sá de Miranda deve ter tido oportunidade de assistir a numerosas representações de peças de comediógrafos latinos, levadas a cabo nas cortes de príncipes letrados, e de conhecer algumas peças modernas, como por exemplo as de Bibbiena (Calandria), Aretino (La Cortigiana, Il Marescalo, Gli Ipocriti, etc.), Maquiavel (La Mandragola), e particularmente as de Ariosto (La Cassaria, I Suppositi, Il Nigromante, Lena e Gli Studenti).⁵

Aliás, como vimos, o próprio Sá de Miranda, na carta dirigida ao Cardeal D. Henrique, afirma ter sido influenciado pela tradição dramática italiana, principalmente de Ariosto, de quem extraiu, para a comédia Os Estrangeiros, a personagem Doutor Petrónio, inspirada no Doutor Cleandro, da comédia I Suppositi. (COUTO, 2004, p.13)

2.2 A Comédia de Sá de Miranda ao regressar de Itália

Para Sá de Miranda, como está no prólogo de Os Estrangeiros, a comédia era uma “pintura da vida comum”, e por isso devia ser escrita em prosa, que é como se fala. Através da prosa e de modo claro critica os costumes teatrais, eclesiásticos e jurídicos. Além disso ajuda a uma meditação sobre a expressão humanista em língua vulgar. Por exemplo, a crítica que dirige aos Doutores pretendia tocar também, ainda de que forma indirecta, o cônego Mendes de Sá, seu pai que aspirava para o filho tal título: “Não se enganem c’o nome de Doutor, novo bárbaro e presuntuoso, como são muitos títulos, assi dos escritores, como das obras de nossos tempos, tam diferentes do comedimento dos passados, como foi o de filósofo dado por Pitágoras. (COUTO. *loc. cit.*)

Muitas hipóteses são levantadas sobre sua misteriosa saída da corte. O “Manuscrito” revela que foi alvo de inveja e que, apesar de ser grandioso frente a esta, não poderia ser maior que ela e teria dito: é melhor quebrar que envergar. Foi um dos mais estimados ‘del rey’ do seu tempo.

O episódio do casamento com dona Briol (eza) (anja) de Azevedo é altamente curioso, digno de ser narrado, talvez pudesse ser o capítulo de um livro de tão curioso: Antes de conhecê-la e já tendo aceitado desposá-la, naquela época dos dotes financeiros femininos e sem a necessidade de conhecer a esposa antes do casamento, apresentando-se aos irmãos dela (Bernardim Machado e Manoel Machado), pois já era morto seu pai, fizeram questão estes de que ele a conhecesse, antes de aceitá-la. Corria fama de sua feiura e, além disto, ela era bem mais velha que ele. Sá de Miranda, no entanto possivelmente disse a ela quando a conheceu: “demorei tanto a desposá-la? Que tolo fui eu de não ter vindo antes encontrá-la!”. Parece ter sido verdadeiro o amor dedicado a ela, pois assim que esta morreu (em 1555), nunca mais saiu de casa, nem cortou unhas, nem cabelos, nem aparou barba e também logo depois deixou-nos o poeta (em 1558). Tiveram dois filhos; Gonçalo Mendes de Sá, como seu avô e Hieronymo de Sá Dazevedo. Gonçalo morreu servindo como militar em terras africanas (e até uma écloga de Camões mereceram estes guerreiros portugueses que morreram nesta batalha informa o manuscrito) antes de Sá de Miranda e foi grande o desgosto. Outra curiosidade corre por conta da filha de Hieronymo de Sá Dazevedo, neta de Sá de Miranda. Diz-se que para casar com ela, o fidalgo Dom Fernando Cores Sotomayor pediu que no dote viessem também as publicações de Sá de Miranda que eram da época de sua retirada na casa da Tapada. Era onde havia não só trabalhos como relatos de fatos e de pessoas na corte.

Da luta dos serões para o ostracismo no Minho, os biógrafos não são capazes até hoje de chegar a um consenso sobre esta saída da corte e vários são os motivos apontados e suas causas. Pode ter sido o fato acontecido em evento realizado por Gil Vicente na chegada do rei D. João III a Coimbra no ano de 1527. Sá de Miranda encontrava-se na cidade e ao assistir a peça havia ouvido que no prólogo da comédia representada por Gil Vicente (sobre a divisa da cidade de Coimbra) havia citação aos “Melos” de sua esposa e não houve citação do clã dos Sá com relação à descrição dos nobres de Coimbra. O poeta estaria diante de um dilema junto aos admiradores de Gil Vicente e deste episódio nasceriam desavenças entre dois dos maiores teatrólogos da história de Portugal; a partir disto, os admiradores de ambos também se indisporiam. O manuscrito “Vida” fala ainda da admiração do Infante dom Enrique, que foi rei, por Sá de Miranda. Este mandou imprimir suas peças e lia muitas vezes as comédias. Além de ter ordenado a representação das peças para ele, ministros seus atuavam, como atores. Sá de Miranda sabia tanto grego que lia Homero “em grego”, tocava “viola de arco”, adorava música e fez duas músicas para nossa senhora, de quem era devoto; pagou professores de música para seu filho Heronymo, que tocava vários instrumentos.

2.3 A Poesia de Sá de Miranda

Sá de Miranda é considerado o introdutor, em Portugal, do soneto, da canção e da sextina, além de ter feito composições em tercetos, em oitavas e em decassílabos.

Sá de Miranda inicia uma reforma das letras portuguesas, marcada por várias inovações, que viriam a desenvolver-se nos seguintes planos: ... introdução e progressiva adaptação à língua portuguesa de um novo metro (o decassílabo), de novas estruturas estróficas (o terceto, a oitava, o soneto), e de novos subgéneros líricos (a carta, a canção, a elegia e a écloga). Escreve a tragédia *Cleópatra (da qual pouco restou)* e poesias, várias "Cartas" em verso e uma delas oferecida ao amigo: o rei D. João III. É conhecido como o "arauto da Renascença literária em Portugal".... Imitou Terêncio e Plauto, tudo isto através de Ariosto. (COUTO, *op. cit.*, p.13)

Para Sá de Miranda, o poeta é mais que um vigia da natureza e dos bons costumes, deve denunciar abusos na sociedade, sua missão é sagrada, a poesia não deve ser atividade de ócio para intelectuais, mas um sacerdócio, à maneira de um profeta. Deve denunciar os abusos da Corte, afastar-se do luxo e de tudo que corrompe.

A obra de Sá de Miranda, que foi publicada em 1595, após a sua morte, exerceu enorme influência na produção literária que lhe sucedeu. Dentre alguns autores influenciados por seu legado pode-se citar: Pero Andrade de Caminha, Antônio Ferreira e Luís de Camões. Ainda sobre a biografia Mirandina, Deccio Carneiro cita alguns historiadores: T. Braga, Carolina Michaëlis de Vasconcellos e seus escritos sobre a obra deste mestre das letras portuguesas, em sua busca da preservação dos bons costumes e do alicerce da nova linguagem:

Em ordem chronologica, o primeiro e indiscutivelmente o mais valioso é a *Vida*, que acompanha a segunda edição das suas obras poeticas, datada de 1614. A *Vida*, em puro estylo quinhentista, de auctor anonymo, apresenta-se como collegida de pessoas fidedignas que o conhecerão—ao poeta—e tratarão e dos livros das gerações deste Reyno. (BRAGA, *op. cit.*, p.3)

“E tanto mais apreciável é a *Vida* que a sua veracidade se comprova facilmente pelas *Cartas*, verdadeira autobiographia do poeta” (BRAGA, *loc. cit.*).

Carneiro (*op. cit.*, p. 3) ainda a clara mais que Barbosa Machado supõe que esta obra “*Vida*” seja de Dom Gonçalo Coutinho, mas que não há subsídios suficientes para se comprovar esta hipótese. Sobre o historiador

Este o segundo trabalho de mór valia que temos sobre o grande poeta. Trabalho apreciavel e erudito, mas mais propriamente parte do estudo de uma escola litteraria, como é, que destinado a pôr em relevo, em toda a viveza de suas côres, a biographia de Sá de Miranda e o seu valor como philosopho e poeta. (BRAGA, *op. cit.*, p. 14)

Para Carneiro o mais importante trabalho sobre Sá de Miranda é o de Carolina Michaëlis de Vasconcellos:

‘Obra por igual notavel em erudição e em critica, a da ex.^{ma} sr.^a D. Carolina Michaëlis de Vasconcellos. Também a sua edição das Poesias de Francisco de Sá de Miranda, feita sobre cinco manuscriptos ineditos e todas as edições impressas, é a mais valiosa de todas, a mais importante’ (CARNEIRO, *op. cit.*, p. 4).

Carolina Michaëlis de Vasconcellos, a maior filóloga que Portugal conheceu em todos os tempos, para alguns historiadores.

2.4 Plauto e Ariosto: O Teatro e a Vida.

2.4.1 Plauto

O latim vulgar é um ramo indo-europeu, falado na região do Lácio e compreende um período literário, que se subdivide em arcaico e clássico. Do latim vulgar temos uma concepção a partir de inscrições, como os graffiti (escritos a carvão nas paredes de Pompéia), ou ainda das comédias de Plauto. (MELO, 1975, p. 92).

A comédia de costume ou comédia doméstica teve em Menandro um de seus expoentes; ela dura 22 séculos. “Diferente de Aristófanes que escrevia com rigor poético, fértil imaginação e discernimento político”. (GASSNER, *op. cit.*, p. 33)

Plauto (o dramaturgo romano de maior sucesso e reconhecimento em seu tempo) deve ter vivido na era republicana entre 254 e 184 A.C. Seu nome suscitou muitas hipóteses ao longo do processo histórico de definições e entendimento biográfico como Nunes Pinto esclarece:

Duckworth (1971) analisa o nome Plautus como vindo de Plotus, sugerindo que

consiste em uma opção em umbro à palavra que nomeia os atores dos mimos (...) sobre seu primeiro nome: "... até ...século XIX grafados como M.Ácio, e após a redescoberta do Palimpsesto Ambrosiano foi aceita a grafia T. Macio e a confusão passada 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 bobo, arquétipo da farsa atelana, baseado no exemplo já citado. (NUNES. 2013, p. 30)

Nasce na cidade de *Sarsina* (GASSNER, *op. cit.*, p. 110) e configurou-se como um dos mais importantes autores em língua latina-inspirado no trabalho de gregos como *Menandro* para compor suas peças, era filho de uma rica família de pecuaristas. (BENITE, 2010)

Foi ator, soldado e moleiro itinerante até os seus 45 anos; Decidiu ser dramaturgo e escreveu suas primeiras peças: *Addicytus e Saturio*; mas começou a ter audiência e um pouco de sucesso e largou os outros afazeres, pois “conhecia em primeira mão sua rude audiência”, apesar de estar fazendo arte grega de alto padrão; a “farsa folclórica grosseira e fácil (...) tomada dos vizinhos (...) etruscos (...)” foi o tipo de teatro no qual se aperfeiçoou. “A *Etrúria* seguiu o caminho habitual do ritual pára a arte”, os ritos de vegetação e fertilidade tinham representações dramáticas; os “Versos *Fesceninos*” forma que penetrou em Roma; talvez tenha sido por causa da cidade de *Fescênia* e pode ter dado origem à palavra “*fascinate*” no inglês, ou fascinar; as obscenidades levaram esta forma à supressão e ela “deixou forte marca ao lado das *saturae*, forma etrusca de comédia”, *Plauttus* ou “pés chatos”, *Maccus* ou palhaço. “sua produção (...) 130 peças (...) das quais restam vinte e uma (...) tendia a escrever perfunctoriamente (...)” (GASSNER, *op. cit.*, p. 110). Vinte e uma peças foram atribuídas a ele por Varrão, um trabalho filológico de autenticação que, por falta de material, até hoje não foi atualizada e, portanto, é tradicionalmente aceita.

A ambientação das peças plautinas mantém, em geral, as cidades, ruas e demais marcas tipicamente gregas. Contudo, características próprias da “romanidade” perpassam no desenrolar da trama que, embora majoritariamente seja uma representação imitada de seu modelo helênico, constitui ainda assim uma literatura fundamentalmente latina, conforme Ribeiro Jr. (1999, p. 100):

A personalidade e o comportamento dos personagens, o linguajar pitoresco, as situações cômicas e todos os artifícios cênicos, no entanto, eram puramente romanos, herdados diretamente de antigos elementos pré-literários da comédia latina: o fescenino, a satura, a atellana e o mimo.

Acerca das principais diferenças entre a comédia nova grega e a comédia latina, apoiamo-nos ainda em Ribeiro Jr (*op. cit.*, p. 105):

As refinadas comédias gregas, dirigidas a plateias helenísticas de classe média, caracterizavam-se pelo humor, pelas situações do dia-a-dia, pelos personagens-tipo e pela presença do amor romântico; arrancavam, sempre, emoções e muitos sorrisos da plateia. Os comediógrafos latinos, por outro lado, escreviam para as massas, buscavam nada menos que estrondosas gargalhadas. Testemunhos contemporâneos confirmam que, por volta de -200, as comédias que desfrutavam de maior popularidade eram as de Plauto.

Tendo escrito exclusivamente comédias, Plauto utilizou habilmente os arquétipos fundamentados pela Comédia Nova, que surgiu da transição da suposta Comédia Média para romper com a tradição aristofânica da Comédia Antiga, para tratar menos da política e da vida social e penetrar no individualismo e na vida particular. É assim que vemos, em Plauto, ambientes familiares, com personagens-tipo oscilando entre pai e mãe (*pater* e *materfamilias*), os filhos, o escravo etc.

Entendemos que a comédia seja uma representação muito mais fiel da realidade de uma época do que qualquer outro gênero teatral, por lidar justamente com o dia-a-dia, com o elemento da naturalidade, da retratação das pessoas à maneira como era interpretada, o modo de ser da época. Tal hipótese confirma-se ou ao menos se apoia no fato de que Plauto é hoje uma das mais importantes fontes para o estudo da língua latina corrente, pois, nas falas de seus personagens de classe social mais baixa, não está ausente o fator da adequação linguística, uma das engrenagens que possibilitam ao espectador plautino “penetrar” na obra, reconhecer não só a si mesmo, mas ao seu mundo e ao seu próprio contexto retratados no enredo.

Plauto tem importância por seus textos para a história da arte, bem como para a história da língua portuguesa; várias outras ciências devem saudar o gênio por ser vasta a fonte de seu legado nos vários campos humanos que se fundem no teatro. O teatro é mesmo um campo de interfaces; confirmando tal ideia, Beacham (2000, p. 12) nos diz: “As pessoas que se envolvem na história do teatro logo percebem que estudar um teatro é estudar toda a época em que ele existiu, visto que isso acende as luzes sobre a atividade teatral e porque, por outro lado, essa época é espelhada por ele”.

Toda a certeza das informações sobre Plauto é rejeitada por vários autores como estabelece as marcas de dúvida do campo semântico nas palavras de Nunes Pinto:

Dados biográficos nebulosos (...) muito pouco de conclusivo (...) a respeito da vida de Plauto (...) suposições desprovidas de critério científico (...) menos ainda conclusivo (...) hipóteses inventivas (...) desta forma nada de conclusivo (...) que absolutamente não são possíveis de confirmação (...) suposta origem umbra de Plauto (...) duvidoso rigor científico (...) falta de evidências. (NUNES, *op. cit.*, p. 29-32).

Ainda sobre o estudo filológico do latim vulgar, apontaríamos reflexão, para indícios de análises possíveis, frisando sempre que a discussão é ampla e está aberta à consulta, cabendo-nos apenas indicar caminhos:

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 do 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. (NUNES, *op. cit.*, p. 31-32).

Assim, poderíamos destacar a importância dos escritos plautinos nas obras de Camões e Abelaira (*Anfitrião/Amphitryo-a* visita de Júpiter a Alcmena disfarçado de seu marido o Anfitrião), *Shakespeare* (A sua “Comédia dos Erros” proveniente da influência de Menecmos/Menaechmi), Ariano Suassuna (*Aululária* ou *O Vaso de Ouro* que inspirou a sua “*O Santo e a Porca*”) e até Molière (*O Avarento/ da Aululária* também), entre outros; Foi alguém simples e “nem mesmo o sucesso de seus últimos anos conseguiu transformá-lo num polido cavalheiro ou *littérateur*”. (GASSNER, *op. cit.*, p. 114). O Humanismo renascentista deve muito à Grécia clássica e a Plauto também.

2.4.2 Ariosto

Ludovico Ariosto (1474-1533) foi um imitador italiano da era clássica e grande humanista, autor de cinco comédias, sendo um dos primeiros autores a compor comédias em prosa. Quando escreve sua primeira peça “*La Cassaria*” que foi representada como já o dissemos em 1508 pela primeira vez, não imita apenas textos latinos, baseia-se também no *Decamerão* de Boccaccio, autor consagrado da literatura italiana. Usa cento e oito citações de peças latinas-de dezoito peças de Plauto e de seis de Terêncio (SILVA, *op. cit.*, p. 86). Escreveu ainda “*I Suppositi*” (1509); “*Negromante*” (terminada em 1520); “*Gli Studenti*” (1520-1524 inacabada) e “*La Lena*” (1528), sua obra prima (DA SILVA, *idem*, p. 87); tinha a consciência de ser o inventor de um gênero: o de imitar autores clássicos. Foi poeta – épico, criou o famoso “*Orlando Furioso*”, mas foi fundamentalmente homem de teatro; sua obra *La Cassaria* é considerada o arquétipo do Renascimento que modela o teatro cômico que viria depois (SILVA, *op. cit.*, p. 87 a 93).

3 OS MENECSOS DE PLAUTO E OS ESTRANGEIROS DE SÁ DE MIRANDA – EM ABORDAGEM COMPARATIVA

Através de uma comparação entre elementos de *Os Menecmos*, de Plauto, e *Os Estrangeiros*, de Sá de Miranda, pretendemos estabelecer diferenças e aproximações na construção dos personagens, notadamente os escravos, bem como convergências e divergências nas motivações e nas características estruturais da peça, como, por exemplo, o espaço em que ela se constitui, perseguindo o que as marcam enquanto comédias. Este jogo de transição, ou de diálogo entre os modelos e suas reutilizações temáticas, está permeando a renascença e transformando o teatro e sua literatura. Nesta cena podemos imaginar os diálogos entre os diversos trabalhos, tendo como personagens principais Plauto, Ariosto, Terêncio e Menandro, este último, de quem se imita o modelo da comédia nova grega que suplantou a comédia antiga aristofânica, permeia o diálogo, e todos, capitaneados pelos estudos de Sá de Miranda experimentando a nova linguagem mesclada na cena portuguesa; são o caminho dos argumentos e o significado histórico que esta pesquisa tenta demonstrar.

A peça de Sá de Miranda é ambientada na Itália, na cidade de Palermo, Sicília, conforme se nota logo nas primeiras falas de Cassiano, Ato I, cena 1:

CAS. – Não andas tu nesses tratos. De Palermo não fugirás tu, mas de mim sim.

Percebemos marcas da "italianidade" na obra, devido às referências e descrições de cidades, traços da cultura local etc. Assim, no ato II, cena 1, no diálogo com Briobis isto está revelado:

BR. – E eu que achando-me na de Ravena, Chirinola, Vicença, Milão, que viesse assi a cair nas mãos d'ua moça: que te parece?

Tal ambientação pode se explicar a partir da própria biografia do autor, intimamente ligada ao renascimento italiano e à sua importação para Portugal. Ligada está também à importância da Itália como centro de formação e desenvolvimento do pensamento às voltas destes séculos. Muito embora não possamos simplesmente definir estes fatos como única razão para a escolha de ambiente, é inegável a relevância destas observações. Assim como Plauto imita Menandro utilizando-se da Grécia como ambientação de suas peças, Sá de Miranda se utiliza do espaço (Itália) de Ariosto de quem imita. (É preciso deixar claro que a

ideia de imitação não era a que se tem hoje no senso comum de que seria falta de criatividade. Esta ideia negativa deve estar ligada ao rigor nacionalista do pós-renascimento. Já dissemos que Aristóteles adverte na Poética quanto ao fato de o homem ser imitativo por natureza, quando ainda não se comunicava por palavras e queria advertir ao companheiro sobre a presença de animais imitava-o para poder comunicar que animal seria. Os gestos até hoje nos acompanham na comunicação como reforço comunicativo, é desta maneira que deve ser vista a imitação).

Mais adiante, na mesma cena e ato, Briobis revela o pensamento de que não há outra mulher igual àquela em toda a cidade, país nem mesmo no mundo, o que pode nos levar a crer a importância que tem a Itália no imaginário do autor, a singularidade do que de lá provém.

BR. – Não se pode errar, que não há outra em Palermo. Como em Palermo? Como em Palermo? Não há outra no mundo. Aqui a achei, aqui a perdi aqui me perdi.

No decorrer da peça, percebemos que características específicas do contexto italiano da época emergem no sentimento dos personagens, como na primeira cena do ato III, em que, em seu monólogo, Petrônio demonstra tristeza ao pensar na cidade de Pisa, então em conflitos com outra cidade italiana:

-Aquela tão antiga e tão nobre cidade de Pisa em que nasci, é como posta por terra, pois perdeu a sua liberdade, e os seus cidadãos espalhados pelo mundo antes que se verem servir aos Florentis seus inimigos.

Assim é que Petrônio personifica o provável sentimento de muitos italianos naturais de Pisa que, vendo sua cidade em decadência, procuram outras moradas e, saudosos, esperam ansiosamente a derrocada de seu inimigo compatriota.

Ato III Cena 1:

A mim coube-me em sorte este Palermo, onde me magoam estas lembranças muitos anos há. Mas que farei? Sempre assi hei-de andar gemendo? Ora quem viver verá também a Florença a

sua pancada, que quanto vai mais crescendo, tanto será mais cobiçada. É ainda através desta ambientação que Sá de Miranda insere na peça elementos críticos ao clero:

Ato III, Cena 5:

GUID. – Dir-te-ei o que pude saber. Em Serdenha achei um nosso paisano e conhecente este me contou que a vira despois em Florença e despois em Roma.

PET. – Em Roma! Ora a dá por perda de todo!

GUID. – Não sabes que as duas partes de Florença são passadas com este seu Papa a Roma?

PET. – Não me fales naqueles clérigos tão ricos e tão ociosos, que eu não cuido que Deus, com toda sua paciência, os possa sofrer muito tempo.

Por fim, como último exemplo da utilização consciente da ambientação, demonstramos que, através de um personagem com sagacidade e experiência, na cena 5 e Ato IV, Sá de Miranda demonstra conhecimento das especificidades de cada cidade italiana, quando ainda demonstra uma crítica à atividade dos poetas: o trabalho duro não permite o descanso, que se fique no ócio, enquanto os poetas são mais bonachões.

DEV. – Quando ele aqui veo ter de Pisa, não trazia aquela barriga, porque naquela sua terra acostumava-se então o ferro, e aqui agora costuma-se mais a pena.

Tendo em mente a função do escravo, o *servus callidus* de Plauto (EARLE, 2006), sabidamente aquele esperto que resolve os problemas e aparece com as soluções que jamais são encontradas por seus senhores, analisaremos este personagem tipo na obra de Plauto. Plauto que utiliza personagens-tipo oriundos da Comédia Nova Grega deixa transparecer diversos exemplos de utilizações de arquétipos que constituem a grande maioria das comédias greco-romanas fundamentadas na nova comédia grega. Assim, temos, na peça *Menecmos*, os escravos *Messenião*, de *Menecmo I*, e *Escovinha*, de *Sósicles* (*Menecmo II*). A relação entre estes escravos com seus senhores é consideravelmente distinta, pois, no caso de *Messenião*, reconhece servilmente seu senhor, enquanto *Escovinha* chega mesmo a prejudicar *Sósicles* quando lhe convém (estamos cômicos de que toda a confusão é causada pela chegada do gêmeo *Menecmo II* na cidade está causando esta reação de *Escovinha*), como podemos

observar nas seguintes passagens:

MENECSMO - Que os deuses o cubram de bênçãos, moço, quem quer que você seja. Não fora você, eu hoje não chegaria vivo ao pôr do sol.

MESSENIÃO – Pois bem, meu amo; se o senhor quer ser bom, caramba! Alforrieme. (Ato V, cena 8).

MESSENIÃO - Mas, meu patrono, eu lhe peço, continue a mandar em mim tanto quanto antes e, quando partir, irei consigo para casa (Ato V, cena 8).

Além disto, reconhece o porquê de sua obediência com evidente temor ao senhor:

MESSENIÃO - Não pode esquecer que prêmio dão os amos aos servos sem valor, aos indolentes, aos desonestos. Varadas, peias, moinhos, canseiras enormes, fome, a dureza do frio; esses, os prêmios da indolência; esse, o castigo que mais temo. Por isso, resolvi ser antes bom que mau (...) Por isso, cumpro as ordens de meu amo; observo-as sem erro nem revolta. Isso me traz proveito. (Ato V, Cena 7).

Já em Sá de Miranda, o escravo Cassiano demonstra um caráter sábio, de conselheiro, tutor e uma figura paternal para Amente. O pathos é confirmado: tão nobres são seus atos e tantas dores lhe trazem num devir constante digno do filosofar nietzscheano. Conforme podemos notar na seguinte passagem, quando Cassiano lamenta que deva à sua mansidão o fato de ter educado mal o mancebo:

CAS. – Mas tu que queres? Queres-te acabar de perder? Ó Amente, quão mal te ensinou a minha mansidão! (cena I Ato 1).

Nesta mesma cena, demonstra ter a consciência do dever de um ser honesto com sua missão, quando Cassiano diz “De me não poder mais ter às lágrimas, me saio cá pera fora”. O ethos da personagem leva a crer que a responsabilidade é uma de suas bandeiras, é escravo confiável. Aqui nesta cena, o ethos é realçado; focado na importância de sua presença, que seria altamente necessária como guardião e conselheiro, pois o próprio pai de Amente o

delegou para tal função:

CAS. – Agora te é a ti mais necessário o teu aio, que nunca.

AM. – Não me dirás que me queres?

CAS. – Guardar-te, que este é o meu cargo, como me encomendou teu pai.

AM. – De que me hás-de guardar?

CAS. – Da tua doudice, pois queres que to diga.

Revela a necessidade de cumprir funções que não são originalmente suas (cuidar dos filhos dos outros) e ainda inversão de valores que se instaurou, pois agora não há vestígio do “acatamento” que os jovens tinham com relação aos seus escravos; não há sinal do antigo receio destes em levantar os olhos para seus senhores. Agora, esta inversão provocou uma relação de conselheiro e tutor com pupilo.

! lá tomar cuidado de filhos alheos. Onde há isto de ir ter? Que se fez do acatamento que estes moços sóiam de ter a seusaios, que não somente lhe ousavam de levantar os olhos? Agora vedes em que mundo somos, que às vezes vos cumpre fazer que não vedes, e outras que não ouvis. A doudice não sabe ter meio.

Na cena 6 do Ato IV, Calídio assume uma postura de conselheiro e utiliza a psicologia para tentar tirar Amente da crise em que ameaça se jogar:

AM. – Tu vês a que termo eu sou chegado, segundo as novas que tu dũa parte e Devorante doutra me dais? Cuidei que tinha de ti algũa necessidade; mas pois as cousas assi vão, té a vida me sobeja: procura pola tua.

CAL. – Vós outros, mimosos, logo quereis morrer.

CAL. – Dir-to-ei. Façamos que não conhecemos teu pai, por mais Valenciano que fale.

3.1 Resumo da obra “Os Menecmos”

Na obra “Menecmos” percebermos a seguinte construção de enredo: um casal tem filhos gêmeos e, certo dia, o pai em uma viagem de negócios leva um dos gêmeos e acaba

perdendo este menino em uma confusão na rua-um tumulto na cidade; este menino é encontrado e adotado por um rico mercador de Epidamno; não aguentando o desgosto morre em seguida o pai do gêmeo de nome Menecmo; em homenagem ao irmão que havia se perdido, o avô dá ao filho que ficou o apelido de Menecmo nome daquele; quando crescem, Menecmo II, este que ficou sai pelo mundo procurando o irmão perdido até chegar à cidade de Epidamno; enganos ocorridos pelo aparecimento deles em um mesmo lugar e em momentos diferentes sem que tenham a consciência um da existência do outro permeiam a trama dando toque de humor aos atos (uma das formas de comicidade); com final feliz, dá-se o reencontro dos dois Menecmos.

3.2 Contexto Histórico

A situação político-econômico-social da época provocou influências nos acontecimentos e no pensamento de Portugal. Um dos reflexos na arte, notadamente a de Sá de Miranda é sua viagem à Itália que reflete bem o espírito português da época. É a saga do povo pioneiro em desbravar o mundo por suas necessidades prementes, a saber: a insuficiência em metais preciosos para a cunhagem de moeda, a falta de produtos agrícolas e de mão-de-obra junto com o desejo de expandir a fé cristã e a necessidade de novos mercados consumidores. Também as necessidades prementes do dr. Sá fizeram-no buscar o exílio voluntário de cinco anos na Itália: mudar as letras em Portugal, modificar estética do teatro Português e para o sangue ardentemente católico de Miranda a necessidade de mudar a “dignificação mental e moral do país”, donde pode-se perceber que as ”necessidades fazem o homem” assim como a um país, é como o dito popular; não foi diferente com ele, saiu em busca das novas linguagens e para mudar a história.

Fato interessante do contexto histórico é que este se insere na obra do autor de alguma maneira, e os textos, para o historiador, passam a ser instrumento de trabalho. Esta inserção na obra do autor da realidade histórica e a importância que os fatos vão alcançando no processo criativo imprimem um dialogismo entre realidade do processo, literatura, visão de mundo e o espaço em que está imerso o seu criador, mistura esta que pode revelar não só as fontes da alma criativa, mas os reflexos nesta mesma alma. Um exemplo disto está na comédia “*Os Vilhalpandos*”, no Prólogo, uma personagem, a “Fama”, faz alusão ao “cerco de Diu” como acontecimento muito recente, dando inclusive para historiadores uma pista sobre provável data de criação da peça. Na revista de compilação de teses da UERJ (GARCIA,

2006, p. 88) encontramos alusão a Portugal no texto de Gil Vicente no Auto da Lusitania “compondo um ‘efeito cascata’, uma origem mitológica para a terra lusitana, com a presença aparentemente contraditória da personagem ‘Todo-o-Mundo’”. Aqui a história seria um adorno da literatura, a literatura a realidade.

Algumas das diferenças entre a novidade imersa no Teatro clássico em confronto com o Teatro Vicentino são bem informadas por Aires do Couto (COUTO, 2004, p.1) quando afirma que antes de Sá a estética seguida era dos “autos” vicentinos, das peças populares e das redondilhas, agora é do que Miranda (que fazia parte de uma aristocracia culta que reagia contra o teatro medieval de Gil Vicente) vai tratando de se afastar. A comédia, que tratava da vida cotidiana, para ele era uma “pintura da vida comum”, e, portanto, deveria ser escrita em prosa, que é como é usada a língua no dia-a-dia, tirando o disfarce que se convencionara chamar “Farsas” o que sempre deveria ser chamado de “Comédia” (Arranhões das ideias opostas de escolas de criação, que sempre fazem os leitores, pesquisadores e historiadores saírem ganhando de alguma maneira com interessantes passagens e que, além disso, escondem atrás delas os seres humanos em essência). Os renascentistas tinham preocupação filológica inclusive, apesar de os trovadores fazerem associações entre palavras, a “precisão” agora, era outra, como nos mostra Milho Cordeiro (2006, p. 25):

A associação entre “comer” e comédia, pois não há uma raiz lexical a identificá-las, mas sim uma simples homonímia. Este tipo de associação, proporcionada pela figura da paranomásia é comum na poética trovadoresca. No entanto, os tempos eram outros e o Renascimento com um intenso labor filológico vem esclarecer do ponto de vista da fixação dos textos dos autores clássicos, bem como das etimologias das palavras, novas regras, com uma precisão notável. A etimologia de comédia não remete para comer, apesar da semelhança fonética. Sá de Miranda, tomando consciência de uma possível polémica literária consumada pelo seu teatro, pretende mostrar assim, com este sinal, a inadequada associação e salientar o discurso directo e claro da comédia.

“Os estrangeiros” e “Os vilhalpandos” são peças, como salienta Sá de Miranda no prólogo de “Os estrangeiros”, inspiradas também em Ariosto. Este imitou Plauto e *Terêncio* ao trabalhar na produção do “Renascimento italiano”, aliás, apreenderam muito da velha Grécia os latinos, os italianos e os portugueses que aderiram ao movimento, inclusive Gil Vicente e Camões, entre outros, graças ao trabalho precursor de Sá de Miranda. Curioso entender que “as peças de Sá de Miranda” (e foram apenas duas) acabam sendo consideradas “filhas da Grécia” para alguns autores:

São descendentes directas da comédia nova ateniense, cujo cultor mais destacado foi Menandro. São também, um produto influenciado pela produção artística latina de

Plauto e de Terêncio e, sobretudo, pelas comédias italianas de finais do *quatrocento*, princípios do *cinquecento*, em especial de Ariosto... (CORDEIRO, *op. cit.*, p.27)

Em Portugal, como já havíamos dito, nesta época (por volta dos anos trinta do XVI século D.C.) havia Gil Vicente com sua estética teatral revolucionária e bandeirante, definitivo. Porém, com a chegada de Sá de Miranda a Portugal, os contrastes naturalmente se deram. O que há é uma oposição natural entre teatro clássico à maneira greco-latina e o auto peninsular. Ainda para Milho Cordeiro, não é exatamente contra o teatro de Gil Vicente que Miranda se coloca, mas a favor de um novo modelo e que esteja bem clara a sua fonte de inspiração, sua forma de apresentação e o que pretende: “A comédia mirandina não é inteiramente contra a tradição dos autos peninsulares, porém, pretende afirmar-se como um género distinto, que procede de outra concepção do acto dramático e de exegese poética” (CORDEIRO, *loc. cit.*).

Um texto pode trazer a arte da realidade; o fio condutor das comédias mirandinas é a arte apreendida dos textos e da convivência com outros criadores da Espanha e da Itália, criando nesta poderosa mente a consciência crítica de ethos das personagens e o pano de fundo para criar e influenciar o teatro português daí para frente.

3.3 "Os Estrangeiros"

Analisaremos agora a obra “Os Estrangeiros”, escrita provavelmente entre os anos 1521 e 1526, cuja importância para a literatura portuguesa é notada especialmente pelo caráter de inovação impressa por Miranda à época em que trazia da Itália as influências dos textos de Ariosto e de outros renascentistas. Algumas novidades seriam: o texto em prosa e não em verso como nos autos vicentinos baseados na prática teatral do medievo; o nome do gênero que agora seria “comédia” e não auto; textos baseados em personagens greco-latinos imitados de Plauto e Terêncio; ambiente em outro país (Itália) que não Portugal; a presença dos costumes estrangeiros, até o nome da peça; equilíbrio virtuoso no personagem dito com menos preparo para esta característica: o escravo.

3.4 Resumo da Peça “Os Estrangeiros”

Amente é um Jovem considerado irresponsável por seu tutor, Cassiano. O jovem se apaixona alucinadamente por Lucrecia, uma linda jovem pela qual também se apaixonam:

Petrônio, um advogado mais maduro e Briobis, um soldado fanfarrão. Pronto aí já temos uma série de prováveis eventos sequenciais delineados para uma boa trama: uma jovem, três pretendentes (sendo um de mais idade, o outro um fanfarrão e o terceiro um jovem endoidecido, segundo seu tutor, e cego de paixão). Neste triângulo temos a pedra fundamental das ações e o ethos que cada personagem tipo assume na trama, notadamente para trazer ou fazer acontecer o riso e a crítica inerentes às suas funções neste tipo de abordagem textual. Como o nome da peça revela, ela é ambientada no estrangeiro (na Itália), dirigida a criticar a aristocracia italiana, inclusive o clero, afinal era sabida a intenção ao “papado” tida pelo Infante Dom Henrique, nobre português incentivador da peça.

3.5 De cena em cena: Um breve estudo de “Os Estrangeiros” de Sá de Miranda

A partir dos personagens e dos acontecimentos será feito um breve estudo de “Os Estrangeiros” de Sá de Miranda, os personagens da peça são:
(ele anuncia os personagens como “pessoas da comédia”)

A MENTE, *mancebo*.

ALDA, *moça de servir*.

DÓRIO, *casamenteiro*.

DEVORANTE, *truão*.

PETRÓNIO, *doutor*.

GUIDO, *mercador*.

VIDAL, *servidor*.

CASSIANO, *ato*.

AMBRÓSIA, *velha*.

BRIOBRIS, *soldado*.

CALÍDIO, *mancebo de serviço*.

SARGENTA, *mulher de serviço*.

GALBANO, *velho*.

REINALDO, *velho*.

A seguir, através da divisão de cenas e atos, vamos analisar algumas situações do teatro de Sá

de Miranda:

Ato I, cena 1:

Quando reclama de Amente logo no começo da peça, Cassiano queixa-se de perder seu tempo tentando educar Amente. Como um pai cobra ao filho, exige a moral e a retidão dos atos de Amente, vendo ser inútil seu desejo, decide olhar para si mesmo:

Amente e Cassiano:

Cassiano -Ora já que tu fazes o que não deves, deixa-me a mim fazer o que devo.

A força do tempo e do espaço em uma relação salta dos diálogos para o julgamento dos estados mentais apresentados pelos personagens nesta cena e por ambos com o caráter de limite. Basicamente, nos parece tratar da condição de cerceamento mútuo de liberdades dentro de suas relações; a obrigação de convivência meramente social poderia ser vista, a nosso ver, como uma forma de desgaste nos relacionamentos de quaisquer espécie e aqui a questão se impõe.

Ato I, cena 2:

Monólogo da personagem demonstrando conflitos interiores e, ao mesmo tempo, informa como chegou a esta condição de prisão:

Cassiano só:

-Agora vedes em que mundo somos, que às vezes vos cumpre fazer que não vedes, e outras que não ouvis

-Muitos escárnios, muitas mentiras, pouca verdade, menos vergonha!

A próxima cena comentada, apresenta noções históricas. Durante a época da confecção da peça, durante este tempo, dos fatos que se dão como nos alerta Earle (2006):

-Quanto há que partimos de Valença, íamos para Rodes, nosso amo quisera encostar este

filho àquela religião.

-Estando aqui esperando passagem, vieram novas do cerco. A paixão nasce da ociosidade e nela se mantém.

A cena também propõe uma definição filosófica sobre “o que seria a paixão?” para os espíritos, ditos “mais maduros” e “conscientes”: ociosidade ou falta de seriedade.

Ato I, cena 3:

Alda (moça de servir) e Ambrósia (velha / tia de Lucrecia)

Esta cena está carregada de “marcas de tempo”: “de oitenta anos que trago às costas”, tempo como peso da idade sobre o corpo. Apresenta o outro pretendente à Lucrecia: o Dr. Petrônio. A respeito do amor, Alda se mostra experiente: “mal é esse que todos carregamos”.

Alda– É o Doutor Petrônio tão rico!

Ambrósia– Bem o sei, mas tu dizes tão rico, e não dizes tão calvo.

Ato I, cena 4:

Cassiano só:

Fala sobre Dr.Petrônio ser mais velho e não aguentar casar c moça nova. Mais uma vez a presença da “marca temporal”:

-Mas deixemos a cada um fazer suas contas, e cuidar que as acerta.

Ato I, cena 5:

DÓRIO, casamenteiro. CASSIANO

Cassiano- Todavia o Francês rouba-te e convida-te, o Espanhol sempre quer senhorear.

Dório – Se a terra destes é como eles dizem, que buscam na nossa? Ó ilha tão abastada e tão rica por teu mal!

Cassiano – Para tratar tamanha e tão santa cousa como é o casamento, não se podia

escolher salvo pessoa das qualidades que deve de haver em ti.

Dório – Não polo eu merecer, mas faço todavia polo não desmerecer, um mancebo de que me dizem que tens cãrrego anda de todo posto em me matar.

Cassiano–Matar, ou como?

Das 5 cenas do ato I Cassiano (o escravo) está em todas

Dois monólogos interiores

Ato II, cena 1:

DEVORANTE, truão BRIOBRIS, soldado.

Personagem vai sendo apresentada: é um canastrão que fica se gabando de seus feitos:

Briobis– Não o digo por me gabar, mas quantas vezes me aconteceu não me darem somente vagar com requirimentos de cartas de amores, uns a um propósito, outros a outro?

Curiosa sua erudição:

Briobis– Os enganos, senhores da vontade, fazem o que querem de mim, e eu não quero acabar de entender o que entendo, e fico assi como em mares encruzilhados onde a força não esforça, nem governa o governalhe.

Nas ondas destas lágrimas que me levam assi na sua corrente, não tem estes meus olhos outro Norte, per que se rejam, senão os teus.

Outra:

-No meo dos desejos não acho cabo, no cabo não acho meios: tal aviamento acho para o meu desaviamento, e tal esperança pera o cabo da desesperação.

Apaixonado por Lucrecia:

Briobis– Não se pode errar, que não há outra em

Palermo. Como em Palermo? como em Palermo? Não há outra no mundo. Aqui a achei, aqui

a perdi, aqui me perdi.

Lucrécia para o soldado é:

Briobis– Os cabelos como fio de ouro, os olhos verdes que eschamejavam.

A admiração de Devorante e o convencimento de Briobis:

Devorante– És ùa fonte perenal de eloquência, nunca te acabarão de esgotar.

Briobis– Pois crê-me que não anda aqui um terço de mim.

Devorante no Ato II na cena 2:

Devorante -Quer contar suas mentiras, aparelho os ouvidos, encho-o de vaidade, e ele a mim, que não sou tão espiritual, enche-me disso que se vende na praça.

Nunca se viu tão roim mundo: o dizer bem das pessoas é cousa fria e ainda desprezível, o dizer mal é perigoso mais feroso e mais namorado de si mesmo que Narciso.

Venha donde vier, ganhasse-o como quisesse, sou pola ventura seu confessor?

Ato II, cena 3:

Volta da temática principal, a falta de juízo de Amente com frases moralizantes, cheias de alusões às virtudes e formas de bem agir (a virtude aristotelica).

Cassiano, só:

Ainda a respeito de Amente: o mais certo preso é quem guarda o preso

E sempre em tom moralizante vai tecendo o texto de filosofia, com ironia:

Não acabe de sair de seu siso, se isto se pode dizer por quem já não tem nenhum

Ato II, cena 4:

AMENTE, só:

Aqui a temática é o limite, do corpo preso às situações:

-Vendo-me livre de Cassiano, eis-me agora torno por mim mesmo à prisão.

Apresentação de novo personagem.

Mas é aquele Calídio?

Ato II, cena 5:

CALÍDIO. AMENTE:

Trazendo movimento à cena, tensão e novas preocupações:

Calídio – Olhai que peças: Doutor honrado e rico, os dedos cheos de anéis!

Amente – Pera mal vai este conto. Calídio! Calídio!

Calídio– E o negócio está em Bertrando, tão sesudo e tão pesado.

Aqui a técnica de aguçar a curiosidade do espectador:

Amente–Calídio, ouves-me? Vem cá, soubeste mais algüa nova?

E Calídio revelando-se uma personalidade feliz nesta harmonia com o novo das vidas alheias:

Calídio–Falei com Alda.

E fazendo o público ciente dos últimos acontecimentos

Calídio– Que o Doutor apertava muito o negócio.

Amente–E de Lucrecia?

Calídio– Que não trazia rosto de contente.

Opinião sobre as mulheres:

Calídio–Já sabes que cousas são mulheres.

Amente– E tu já sabes que se não faz em casa senão o que elas mandam.

Calídio– Mal pecado!

Uso do tempo como indicativo de tensão:

Calídio– Que pressa é esta tua, e mais para casa, donde sempre foges?

AM. – Para que queres saber mais das minhas desaventuras?

Ato II, cena 6:

DEVORANTE. CALÍDIO:

O encontro de Devorante com Calídio é denso. Não há diálogo, apesar da insistência de Calídio. A sensação de curiosidade e resposta para a pergunta “algo vai acontecer?”

Devorante termina assim a cena:

Devorante–Se és quebrado, ou se és inteiro, que assi vás aos foles dando, dás à cabeça escornando, se és touro, ou velho sindeiro? Eras pera alfeloeiro, que vai cascavéis tocando. Bem sei que foste apalpando, mas não és bom chocarreiro.

Ato II, cena 7:**Devorante e Briobis:**

Depois de falar com Calídio, a cena parece ser na rua, Devorante encontra Briobris, ocorre um diálogo metafórico a respeito do que o povo está falando na rua:

Devorante– Sabes que então disseram todos?

Briobis– Quê, por tua vida?

Devorante – Que se apalpara o usso com o leão.

Briobis– Ah! Ah! Ah! Ora nunca vi melhor dito de povo.

Devorante– Assi diz o povo que nunca viu melhor feito de um homem só.

Ato III cena 1:**Petrônio, doutor:**

Petrônio fazendo os cálculos do que a velhice traz, quer saber se valeu a pena o que viveu e planeja o que ainda resta por viver:

E senão em balde embranqueci sobre os livros: Patria est ubicum que bene est.2 O bom jogador emenda o lanço mau quanto pode co saber, por que não farei o mesmo?

Atento à realidade sobre as consequências de se viver em outra terra (a pátria é onde se está bem) e os planos do casamento.

-Fez-me o mau lanço estrangeiro a estes, eu me lhe farei natural co as boas obras, co a mansidão e co saber e mais se acabamos este casamento como cuidado.

O casamento visto pelo seu lado como um acordo de companhia:

-Quanto a casar por amores, e mais nesta idade, digo nela os outros todos vão deseparando, ou visto como prisão: ‘Quantas contas tenho nesta vida feitas que me agora cumpre de riscar! O casamento, a que tantas vezes chamei cativo acostumado,

tomo agora a ver que é cousa santíssima e necessária’.

Seu texto é permeado de expressões em latim, sempre com tom moralizante:

-Tempus edax rerum, tuque o invidiosa vetustas, omnia consumitis (Tempo devorador das coisas, e tu, ó coisa velhice, tudo consumes) (Ovídio, Metamorfoses, XV, 234).

-‘Patria est ubicum que bene’ (A Pátria é onde se está bem), ‘Est mater rerum’, (A experiência é a mãe das coisas-ao comentar sobre a experiência), ‘et de apicibus iuris’ (E outras subtilezas do direito).

É muito séria a relação do texto com a causa social e suas desigualdades

-Aqui me deram dote honrado com Lucrecia, e logo defronte em África compram as mulheres quem as quer!

No Ato III, cena 22:

Sargenta, mulher de serviço:

A força dos escravos no texto mirandinos é assaz realçada nesta passagem com sargenta (nome forte, que mistura disciplina e ordenança em si como marcas do mundo formal):

Sargenta– Duas sortes de homens há no mundo que se possam servir, ou muito parvos, ou muito namorados, e ainda os namorados tem grande ventagem. Quanto tempo há que sirvo meu amo sem um vestido, nem uia boa palavra, que custa menos.

Petronio– Que dar de língua! Grão caso este das mulheres.

SAR. – Vem o velho e namora-se: logo fui vestida e privada.

Valorizando o cômico, mesmo perto da filosofia;

Petronio– E mais, segundo o Filósofo, no casamento o homem há-de ter boa vantagem de anos à mulher.

Sargenta– Muito releva o que quer o Filósofo para o que elas querem. A fama de Devorante é mesmo de fofoqueiro, porém não deixa de ser uma estratégia de aquecimento da narrativa

Petronio-*Mas aqui temos Devorante. Acolhe-te, Sargenta, que este sempre anda em espreita para levar novas duns para outros.*

***a deseito da dívida que nos cercava, de que Devorante pudesse ser para nós até a esta data um personagem ou masculino ou feminino, pelo nome de dupla significação genérica possível, optamos a partir daqui por considerá-lo do sexo masculino pelo uso do dêitico “este” nesta passagem.

Ato I cena 3:

Devorante e Petronio

(estamos adotando este nome obedecendo ao Português falado na época e não a forma adotada no Português do Brasil de hoje, a qual deveria ser grafada com acento circunflexo no <ô> de //Petrônio//, personagem da peça).

Devorante: *queria haver brigas. Bem dizem que fome e frio..., mas o frio é vento. Esperarei quanto frio há em Alemanha; com esta capa safada não me fale ninguém em fome.*

Ato I cena 1:

O humor está ligado ao campo semântico de comida ou está nas metáforas.

Devorante-*E eu cada dia e cada hora. Vamo-nos a jantar, ficar-nos-á tempo para os negócios.*

Briobis-*Não o hão inda de ter prestes. Eu vou a dar pressa, e terei cuidado do teu mantimento; tu tem cuidado do meu.*

Ato I cena 2:

Elogio de Devorante aos galegos:

Devorante-*Muito bem me dizem dos Galegos, e tem razão, que nunca em ai falam, segundo me dizem, senão em comer e beber.*

Ato II, cena 1:

Brincando com ditados:

Devorante– *Que aramá lá fui! Cuidei de atalhar e rodeei; após estes virão os fritos, e depois os assados.*

Ato III, cena 3:

Do personagem culto, o doutor, e a ironia que usa com os “títulos” de mulheres sem estudo:

Petronio– *Espantas-te? Pois nota mais que cabendo nas mulheres tão altos títulos, como é Condessas, Duquesas, Rainhas, Imperatrizes, etc., mas doutoras isso não, por mais letras que tenham.*

Devorante– *E essas não tem espírito?*

Petronio– *Subtiliter Devorante; mas respondendo breviter, declaro-me, que o do espirito que disse, procede negative, non affirmative.*

Devorante– *Todavia a mulher do cavaleiro, tão pouco se chama cavaleira, nem escudeira a do escudeiro.*

Petronio– *Porque não são Amazonas que tragam armas e escudo; e por isso logo das nossas disse, por mais letras que saibam.*

Devorante (personagens com função de servos, mas com ares sábios):

-Que palavras de cortesia não obrigam. Nunca tais direitos vistes.

Parece interessante perceber que de seus escritos surja o velho tom de sabedoria dos filósofos, sem esquecer a veia poética que faz fluir de seus diálogos e monólogos belos versos, dando aos “atos” um ar em certos momentos bíblico, em outros, pastoral. Além do sentido moralizante próprio do estilo de Miranda. Citações que mostram erudição e estas marcas, através de Petrônio (**cena 3, Ato III**):

Petronio– *Assi podemos dizer co aquele nosso grande Justiniano: Noctes ducimus insomnes 5, etc.*

Devorante– *Pois desse vosso Justiniano não sei que eu já ouvi dizer.*

Na cena 4 do mesmo Ato (III), em Petronio, assim nos parece, escondido está o Eu-lírico, o poeta e o Filósofo:

-E na tua mulher, por quem deixamos os pais e as mães, ali nos desampara tudo, e só a morte pode ser boa. -Pelo qual estive tanto tempo solteiro.

Ainda na mesma cena, há uma citação dos diversos campos do conhecimento e explicações convincentes de que está no “Direito” o ouro do *curriculum* humano, além da “Filosofia” já antes citada determinar a diferença entre se investir no tesouro carnal e no da alma:

-‘Vim aqui com sós as letras, de que me a fortuna não pode roubar: co elas me remediei, que a estes nossos direitos não se lhes pode negar o senhorio de todas as outras ciências. Os Teólogos jazem por todos esses mosteiros mendicantes, como se eles chamam. Filósofos já passaram, mal avindos uns cos outros, com suas barbas e gravidade. Poetas tudo põem em flores, polo fruto não espereis. Os Oradores nós os tiramos das suas vezes. Os Astrólogos sempre tratam do porvir, de que eles nem ninguém sabe pouco nem muito. Físicos ganham bem de comer, porém é co ourinho na mão. Artistas debatem sempre sobre a lã da porca, e antre todos estes não há um homem de negócio. Somente o Jurisconsulto é o que pode tratar e rematar dúvidas de substância’.

Ato III, cena 4:

A personalidade de Petronio não é fundada apenas nos diálogos ou nas ações que o envolvem quando o assunto é o casamento; (assunto este, que trata da principal, ou única temática, dos quais os diálogos dos escravos e servos em geral são ligados a ele); para ele é criada uma capa: um erudito demonstrando que a profundidade do ser humano está além de se resumir apenas na saga de estar velho e ter, portanto, seus conflitos interiores baseados nas agruras do corpo. Está com sua vida apoiada em um princípio espiritual e filosófico de força e poder do pensamento; o eu - lírico do autor parece, a nosso ver, conseguir deixar bem clara esta opção pela experiência de vida do “velho” marcada nos diálogos ou em questões superiores com as quais consegue lidar com rara habilidade; experiência dos anos e sabedoria são marcas latentes da personagem:

-Vim aqui com sós as letras, de que me a fortuna não pode roubar...

Ato III, cena 5:

GUIDO, Mercador e PETRONIO

Pela primeira vez alusão ao nome da peça e da importância do mar

Petronio—*Um estrangeiro vejo. Quero ver se traz novas.*

Guido- (que também é irmão de Petronio por quem o mesmo aguardava a chegada)

Este mar tamanho, tão bravo, tão mudável, tão espantoso, quem ousou primeiramente de acometer?

Petronio— *Qui descendunt mare in navibus, viderunt opera eius salmo 106.*

Em tempos de guerra, a mulher é vista como algo raro:

Petronio— Daqui por diante busque-a quem quiser.

Guido— Porquê?

Petronio— Porque as mulheres não hão-de andar muitos caminhos, que são ùa perigosa mercadoria: quebram como vidro.

Este encontro se deu provavelmente no espaço específico, mais acertadamente na rua

Ato IV, cena 1:

A cena muda para Cassiano perto de casa

CASSIANO, só:

-De me não poder mais ter às lágrimas, me saio cá pera fora.

Na interpretação do texto poderíamos entender que há algo aqui, alguma coisa acontecendo, a

cena mescla sentimento; rir e chorar; é dramática; digna de tema musical triste. O tutor abalado pela sina de seu tutelado; de viver da dor do amor. Entrando no campo semântico, temos as locuções ou palavras que remetem à antítese e à ações, o clima é tenso:

às lágrimas, (...) entrou desatinadamente, (...) dissimulei, (...) riu, recolheu-se à câmara, (...) lamentações (...) não no pude sofrer mais, (...) fugindo à minha fraqueza, (...) chore à sua vontade, e desabafará, que a sangria destes males tais, são lágrimas, (...) chorar muito, tornará a rir.

Ato IV, cena 2:

CASSIANO E CALÍDIO:

Cassiano e Calídio Diálogo ofensivo em metáforas:

Calídio– *Aparta, aparta, que provo estes meus pés para quanto são. Quero ver o que tenho neles, nas pressas se conhecem os amigos. Guarda de diante, guarda, que vai sobre aposta.*

Cassiano– *Isto passa já de doudice e deve ser vinho.*

Calídio– *Não se me ponha ninguém diante, se não quer saber como encontro.*

Cassiano– *Ora nunca vi bêbado tão desenvolvido dos pés; quero-o chamar; Calídio! Calídio!*

Calídio– *Aquele é Cassiano, assi somos neste mundo, e eu buscava Amente.*

Cassiano– *O doudo, que te mingua para tirares pedras à gente?*

Calídio– *E disso que me mingua me pesa.*

Cassiano – *Porquê?*

Calídio– *Não sabes tu aquele dito tão verdadeiro: que o homem ou havia de ser Rei ou doudo?*

Cassiano– *Pois quanto à de doudo, eu te asseguro.*

Dois servos, uma cena inteira, a já referida simpatia mirandina pelos menos abastados na cadeia humana, como o era na comunidade romana.

Ato IV, cena 3:

Como tinha de ser com a personalidade de escravo não muito confiável, sempre em disputa com o escravo equilibrado, Cassiano:

CALÍDIO SÓ-

Ai, mimosos, criados em vossos apetites, que em fim vem a ser o que não quereis crer, nem ouvir: então esmorecer! Mas pai e filho são. Conhece bem sua fama:

Bons pés tenho e arzoada língua, do mais (como dizem) sobre a terra anda o haver.

Ato IV, cena 4:**CALÍDIO E AMENTE**

Falando sobre Galbano, o pai de Amente, diálogo bastante interessante e engraçado, repousa na dialética:

Calídio— Tu e eu, Amente, somos os mortos, que ele vivo é e são.

Amente— Isso é bem.

Calídio— E dentro em Palermo.

Amente— Isso é mal.

Calídio – Não vês quão perto estava o mal do bem?

E Calídio prepara a entrada do novo personagem com uma questão forte de dupla consequência:

Calídio—Teu pai bem o conheces, há-de trazer suas contas repartidas em duas partes não iguais, convém a saber: a ti reprender-te, e a mim castigar-me.

-Conclusão do capítulo 3:

Assim, podemos observar que no texto de Sá de Miranda, muitas questões importantes são levantadas; seja através de técnicas teatrais ou de diálogos resultantes de seus estudos filosóficos imprimidos ao ethos das personagens; em geral, características que dialogam com a realidade: “monólogo interior”, a “voz do povo”, questões ligadas à passagem do tempo, à natureza do amor (considerado às vezes como um mal “que todos carregamos”), casamento, valores morais, poder da eloquência, virtudes (formas do bem agir), a cumplicidade com o público, metáforas relacionais, relação do texto com a causa social, a força do escravo, humor relacionado à comida, presença da linguagem popular e a ironia. Tudo isso dá à peça a marca de “aprofundamento” na apresentação das temáticas e a impressão de descoberta, sempre a nosso ver, do eu - lírico do autor (este caráter poético, filosófico e erudito na fala dos personagens parecem-se com a atitude pessoal do autor perante sua própria vida) que oferece não só novos caminhos de coerência nas atitudes como lição, como também, a imitação na busca “plautina” pela audiência; todos esses elementos fazem parte do universo da comédia “Os Estrangeiros” de Sá de Miranda, diretamente influenciada pela comédia de Plauto, mas que faz saltar “um sabor” de erudição no popular.

4 O RISO E A COMÉDIA

O que causaria esta vontade de rir neste animal que é único nesta habilidade, pelo menos no que tange a aumentar ou diminuir esta vontade, de acordo com suas tendências ou estudos no outro de sua espécie causando-lhe formas diferenciadas de reações? Mas o que há de poético no riso da comédia? Na Poética (Capítulo 4), Aristóteles, atribui a origem da poesia a duas causas; são duas causas naturais desde a infância: a) uma diferença ocorre entre o homem e o animal, dada uma aptidão peculiar ou instintiva no homem em imitar; daí, o homem adquire conhecimento, isto é, pela imitação e b) sentem prazer quando imitam. Em seguida, Aristóteles define a comédia como imitação de homens inferiores, envolvidos em certos tipos de vícios ridículos:

“... está numa parte risível...” (Poét. 5, 33) Conclui que risível é o feio ou o defeito sem dor e sem dano.

4.1 Personagem–Tipo: O personagem da comédia

No período pré-clássico encontramos os personagens-tipo: “... Segundo Elder (1968) temos escravos, mulheres, jovens, parasitas, cozinheiros e velhos como principais classes representativas destes personagens-tipo...”. (NUNES, *op. cit.*, p. 46). A etimologia de “tipo” confirma uma marca que uma figura humana em seu convívio e a partir destas interações maiores a criação da força no estabelecimento dos arquétipos e estereótipos. Nunes comenta:

Inúmeras são as tentativas de diferenciar o personagem tipo do arquétipo ou estereótipo, 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(...)”. “(...) 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. (NUNES, *op. cit.*, p. 46).

4.2 O Riso e o Cômico para Henri Bergson

Ao optarmos por Bergson (1859/1941) para apoiar parâmetros de obtenção de comicidade, estamos optando por uma referência consolidada por alguns autores, por exemplo, Luiz F.B. Neves afirmou o seguinte sobre a literatura do humor e seus teorizadores:

O riso, a piada, o jogo, a comicidade em suas várias formas não são, positivamente, analisadas com frequência pela literatura referente ao social. A frequência das análises é tão baixa que, se excetuarmos Bergson, Freud e Huizinga, teremos de fazer um razoável esforço para estabelecer uma bibliografia relevante sobre esses temas. (VLER, 1974, p. 35)

Apesar de usarmos estas obras mais recentes para tentar uma axiologia, dada a nossa admiração pelos autores e suas respectivas criações, estamos tentando entender e demonstrar o gênio em definições descritas séculos mais tarde. Um interessante instrumento é definido por Bergson como mecanismos de obtenção de comicidade em (*ibidem*, p. 22). “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”, 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.

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.

c) Acerca da comicidade das palavras, distinguindo inicialmente o riso que “a linguagem exprime e o que ela cria”, 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.

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”. 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.

Marçal Versiani em precioso texto para a revista vozes (1974) “o significado do cômico e do riso na obra de Bérghson” pretende amiar o código genético do cômico e justifica-se: “...como diz Henri Bergson...determinar seus processos de fabricação...”. Não lhe interessa o método dedutivo em processos semiológicos do tipo: o cômico leva ao riso. Para ele, dentre vários filósofos - Kant, Spencer, Dumont, Lipps e Kraepelin-, Bergson é o que responde mais claramente à pergunta: Por que o cômico leva ao riso? Porque “...o homem é o único animal que ri e é o único animal ridículo... se ou outros animais nos fazem rir será porque levam alguma marca ou semelhança humana...”; Tentaremos uma correlação analítica entre Versiani e Pinto- sendo a primeira citação de Versiani: 1) o fato de que ao ser produzido no contato pode tornar o riso intraduzível: “...o riso é social...uma função social..”, encaixa na comicidade de palavras(c) da classificação de Nunes (2013); 2) o modelo fixo, não vivo, mutante de ser humano é engraçado quando imitado: “...rimos-nos de uma imitação porque nos conduzem ao modelo imitado”, encaixa na comicidade de palavras (a) da classificação de Nunes (op. cit.); 3) “...rimos-nos todas as vezes que uma pessoa nos dá a impressão de coisa...”, encaixa na comicidade de palavras (a) da classificação de Nunes Pinto (ibidem); 4) “...toda língua tem frases feitas...o cômico não está na frase feita...atualiza-se quando a frase sai automaticamente...”: “...o teu...proclamava...graças a Deus...”, encaixa na comicidade de palavras(c) da classificação de Nunes (ibidem); 5) o cômico de caráter-encaixa na comicidade de palavras(d) da classificação de Nunes (2013)- “...é o caráter insociável...” (VLER, *op. cit.*, p. 17-21) & (NUNES, *op. cit.*).

O efeito da comicidade produzida pelos autores estudados, isto é, Plauto e Sá de Miranda, pode ser revelado nos gestos e atitudes dos seus personagens, ou nas situações propostas, ou ainda nos jogos produzidos pelas palavras. O riso se faz presente em ambos os autores aproximando-os o “caráter popular” desta natureza.

4.3 O Riso e o Modelo renascentista

O reaparecimento da comédia clássica no início do século XVI está intimamente ligado ao movimento renovador do Renascimento e à orientação erudita que procurava imitar os modelos literários da Antiguidade greco-latina: de um modo mais directo os autores latinos Plauto e Terêncio. “(...)” Quando tudo parece perdido, surge, como que por milagre, um golpe de teatro que resolve a situação. O desfecho da intriga não contém geralmente qualquer surpresa: se os encantos de uma escrava se revelam irresistíveis, as circunstâncias conjugam-se, através de peripécias mais ou menos complicadas, para que se dê o reconhecimento e identificação da sua origem, que a revela uma cidadã de nascimento livre. Por vezes chega-se mesmo à conclusão de que a moça é prima do seu pretendente ou, noutros casos, descobre-se que o rival rico é, afinal, o irmão da sua amada. Como se vê, o esquema tradicional da história dramática é bastante convencional e, no final, tudo acaba bem.” (COUTO, 2004, p. 13).

Aires do Couto comenta o início da reforma na literatura portuguesa introduzida por Sá de Miranda:

Ao regressar de Itália, o ambiente cultural que Sá de Miranda encontrou em Portugal era ainda o expresso pelas trovas do Cancioneiro Geral de Garcia de Resende, no qual pontificava o génio de Gil Vicente, um ambiente que, embora italianizado nos hábitos e práticas da corte, ainda não tinha acolhido nenhuma das inovações culturais difundidas pela Itália, obrigando, por isso, a uma adaptação gradual a essas mesmas inovações. É, pois, com estas condicionantes que, logo depois do seu regresso, Sá de Miranda inicia uma reforma das letras portuguesas, marcada por várias inovações, que viriam a desenvolver-se nos seguintes planos: introdução da comédia clássica em prosa; introdução e progressiva adaptação à língua portuguesa de um novo metro (o decassílabo), de novas estruturas estróficas (o terceto, a oitava, o soneto), e de novos subgéneros líricos (a carta, a canção, a elegia e a écloga). (*ibidem*, p. 15)

Aires do Couto (2004, p. 20) reconhece ser de Sá de Miranda a criação da primeira comédia no estilo clássico em Portugal:

“É, pois, a Sá de Miranda que se deve a primeira comédia em estilo clássico em Portugal, é ele que, no âmbito do teatro, vai lutar contra o gosto então dominante dos autos e procurar impor o seu propósito renovador. Todas as suas tentativas neste capítulo são de inspiração clássica e renascentista, e é nas suas duas comédias que o poeta, como crítico de costumes, se mostra mais radical e desabrido.”

Aires do Couto esclarece e nomeia a comédia que introduziu o estilo clássico, “Os estrangeiros”: “A sua primeira comédia em prosa, escrita logo a seguir ao seu regresso de Itália, provavelmente entre 1526 e 1528, intitula-se Os Estrangeiros e foi publicada, pela primeira vez, em Coimbra, em 1559.” (COUTO, 2004)

Desta maneira reconhecemos a importância de Sá de Miranda como renovador das letras portuguesas e criador de um diálogo especial com a comédia latina através de Plauto e o

caráter popular de seu humor.

São precisamente as influências clássicas na comédia de Sá de Miranda que estamos procurando estabelecer ao longo deste estudo. Nesse sentido vamos retomar a carta que precede a comédia “Os Estrangeiros”, dirigida ao seu amigo e protetor – o Cardeal D. Henrique –, pois, como veremos, nela, Sá de Miranda deixa claro o seu desejo de restaurar um teatro diferente do teatro dos autos, uma comédia clássica. Mas vejamos, agora integralmente, as palavras do dramaturgo (o próprio, em texto na introdução da peça), nas quais reconhece a influência de Plauto e Terêncio:

No que V. A. manda, que se pode dizer mais? A comédia qual é, tal vai, aldeã e mal ataviada. Esta só lembrança lhe fiz à partida, que se não desculpasse de querer às vezes arremedar Plauto e Terêncio, porque em outras partes lhe fora grande louvor, e se mais também lhe acoimassem a pessoa de um Doutor, como tomada de Ludovico Ariosto, que lhes pusesse diante os três advogados de Terêncio, dos quais um nega, outro afirma, o terceiro duvida, como inda cada dia acontece: assi que dêz aquele tempo vem já o furto. Não se enganem c’o nome de Doutor, novo, bárbaro e presuntuoso, como são muitos títulos, assi dos escritores, como das obras de nossos tempos, tam diferentes do comedimento dos passados, como foi o de Filósofo dado por Pitágoras. Túlio com que ameaçava já seu amigo Trebácio, tamanho jurisconsulto, senão com as graças de Labério? E Horácio com quantas de suas graças passa um sermão c’o mesmo Trebácio? A Comédia, tam estimada nos tempos antigos, que al disseram aqueles grandes engenhos que era, senão uma pintura da vida comum? À dos Príncipes se repartiu a Tragédia. Todos estes, e outros muitos inconvenientes eu passava levemente; o mais que arreceava eram más interpretações a cada passo, às quais quem pode fugir, se té os hereges quantos são também trazem a Sagrada Escritura em sua ajuda interpretando mal, e o diabo também. A isto tudo houvera algum remédio, que era o do fogo; mas ao mandado de V. A. que farei salvo obedecer? e pedir-lhe que empare estes Estrangeiros como fazem os grandes Príncipes, e de cujo emparo somente confiam os que vão por terras alhea salvo perdão; este pelo provérbio grego é devido no começo das cousas. Nosso Senhor sua vida e real estado, etc. (PROJECTO VERCIAL, 2001, p. 33).

Sá de Miranda começou a sua carta com a declaração de que a sua comédia é “aldeã e mal ataviada”, reflectindo deste modo não só a habitual modéstia do autor, mas talvez também “uma objectiva consciência do valor intrínseco do seu texto”. “Saliente-se que Sá de Miranda dá à sua peça o nome de “comédia”, uma designação que se contrapõe à denominação nacional de auto, mas classifica-a, humildemente, de “aldeã”, deixando transparecer, deste modo, a consciência de que outra coisa não poderia ser feita, pelo menos naquele momento, num país onde, como o próprio Sá de Miranda refere no prólogo de Os Estrangeiros, teatro era sinónimo de auto ou, quando muito, de entremez.” (COUTO, *op. cit.*).

Desse modo, Sá de Miranda comenta ainda que indirectamente o caráter popular e inovador de sua comédia “Os Estrangeiros” inspirada no humor clássico latino.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do número de dissertações de mestrado e teses de doutorado em cujo *corpus* se inclui peças de Plauto, geralmente em diálogos com outros trabalhos mais recentes, é inegável que este é um campo de pesquisa em constante expansão. Além dos trabalhos de pós-graduação, é importante ainda ressaltar que não apenas os trabalhos plautinos vêm sendo reexaminados de acordo com a bibliografia consagrada acerca da teoria do teatro, mas novos autores e novas perspectivas teóricas vêm se abrindo ao longo do século XX para atualizar os estudos da Antiguidade, que não mais se encontram presos nos limites do tradicional. O estudo meramente linguístico, expandindo sua dimensão através do conhecimento da cultura e ainda mais especificamente da plateia com a qual se comunica. Para embasar tal ideia, recorremos a uma das mais recentes dissertações de mestrado publicadas pelo Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, de Alvarez (2008, p. 14):

Percebemos um movimento nos estudos das peças plautinas em relação às metodologias de análise, tal que poderíamos sugerir três estágios, da seguinte maneira: um primeiro momento em que o texto, filologicamente, ainda era muito mais importante e se sobrepunha como elemento principal (a que chamamos “filológico”); um segundo momento, marcado pela inserção da cultura e de elementos como público e época, quando os estudos da comédia plautina ganham uma abrangência literária não experimentada antes (“crítico”); e, por último, um terceiro momento, atual, por que passamos hoje, quando a dimensão do teatro e da audiência parece ter sido realmente entendida (“teatral” ou “metateatral”).

O legado de Sá de Miranda, de inestimável valor para a compreensão do teatro português, não só em sua época como na modernidade, vem sendo explorado criticamente. A fim de contribuir para a superação destas lacunas, acreditamos que este trabalho pôde estabelecer diálogo entre duas visões distintas de comediografia, a partir especialmente de dados biográficos que revelam a cultura de época de Sá de Miranda e de Plauto e se refletem na criação do humor latino no autor português.

Questões a parte, vamos às individualidades (Forças e poderes muito pessoais na música e no teatro, tanto dos autores como de atores foram sendo percebidas ao longo da história. A individualidade é algo generalizante, mas as marcas individuais dos protagonistas das grandes escolas artísticas são como digitais que deixam em suas obras fáceis vestígios de genialidade).

Estas variações, como os graus do branco, são modalidades individuantes das quais o infinito e o finito constituem precisamente as intensidades singulares. Do ponto de vista de sua própria neutralidade, o ser unívoco não implica, pois, somente formas qualitativas ou atributos distintos, eles mesmos unívocos, mas se reporta e os reporta a fatores intensivos ou graus individualizantes que variam seu modo sem modificá-lhe a essência enquanto ser. (DELEUZE, 2000, p.48).

É por isso que é particular a atitude destes pensadores da palavra em ação, ou em relação. No caso de Sá de Miranda, alguns críticos não entendem suas comédias, porque compondo as comédias, causou estranhamento aos examinadores (porque um poeta tão sério, um modelador da moral dos quinhentos em Portugal faria comédias com tantas temáticas fugidias das suas posições mais sérias).

Os críticos de Sá de Miranda nunca compreenderam bem as duas comédias, *Os Estrangeiros* e *Os Vilhalpandos*, porque parecem ocupar um mundo bem diferente do da poesia séria e satírica que constitui a parte mais bem conhecida da sua obra. (EARLE, *op. cit.*, p. 13).

Sá de Miranda foi único, por isso uno e inovador, fazendo um teatro popular assim como Plauto. Este, em uma tomada de posição bastante consciente da importância da relação do teatro com a plateia, mudava o prólogo das peças na tentativa de criar uma maior interação com a mesma, uma vez que estas encenações aconteciam no meio dos jogos sem possuir, desta forma, o status de principal foco do evento. Assim, através da interação com a plateia e com o prólogo- a colocação dos temas antes do começo em si das encenações- ia conseguindo atenção e comunicação real com os que assistiam às comédias.

Tendo em consideração a influência do teatro de Plauto para toda a constituição da comédia ocidental, utilizamos a obra “*Menecmos*” do comediógrafo romano para estabelecer comparações com “*Os Estrangeiros*” de Sá de Miranda, de modo a efetuar aproximações e reflexões críticas acerca de ambos. A *imitatio* renascentista está mesmo impregnada de tal ambientação estrangeira: dos personagens tipo permeando a feitura de Sá de Miranda, das personagens com nome de sentido semiológico conhecido em seu contexto social (*Amentemente, sem mente; Devorante, comilão*), e, portanto, de fácil associação para a audiência e para que neste reconhecimento rápido tenha-se a certeza de atingir o efeito desejado, o cômico, o prólogo onde a apresentação de Plauto nos jogos tentava atrair a atenção e até a interação com a plateia ao perguntar se eles queriam isto ou aquilo, a ambientação, enfim todas estas características plautinas estão presentes na obra “*Os Estrangeiros*”, além da contribuição do Mestre italiano Ariosto, aliás, Sá de Miranda retira o Dr. Petrônio de Terêncio

e avisa mesmo no prólogo que imitará Ariosto.

Com as técnicas pertinentes, Sá de Miranda e Plauto podem ser considerados, a nosso ver, artistas transformadores, criativos e dignos de admiração. Poder manusear seus trabalhos, buscando elementos comparativos, e ainda dialogar teoricamente com eles através do estudo do cômico, por exemplo, possui grande relevância, ainda para nós. Visto daqui, algumas questões nos intrigam, destacamos uma: - Como Plauto com sua arte pôde controlar as massas que eram a sua audiência, na maioria das vezes, pelo que pudemos perceber, sem estarem localizadas em ambiente próprio para apresentações teatrais e sem o devido preparo enquanto audiência? Este apelo, esta força da cultura popular dialogando com a audiência, buscando a interação através de elementos comuns da vida diária está presente na obra de Sá de Miranda, seguindo o modelo que Plauto estrutura em seu texto.

Esperamos ter contribuído de alguma maneira para o estudo do contexto histórico de ambos os autores, agregando informações em um só texto, ou procurando responder a questão: como este contexto interferiu na produção artística? Em Sá de Miranda, através de Ariosto e em Plauto, sob a influência de Menandro. Em ambos, as principais fontes de inspiração partem do processo da *imitatio*. Para isso, muito nos ajudou a observância dos conteúdos e estruturas que cada um deles utilizou ou que fizeram parte dos próprios contextos em que estavam imersos.

É importante ressaltar que quando Ariosto diz que é sua “nova” comédia, quer dizer que nunca foi encenada e é um texto que apesar de ter um modelo, é inédito quanto ao jogo de palavras, situações e nomes de personagens (SILVA, 2009). Algo novo se produziu na produção renascentista de revalorização da era clássica.

O jogo entre erudito e popular foi um dos pólos por nós provocados nestas páginas, até pela relevância histórica de embates sobre uma maior ou menor importância histórica do artista mais informal ou do mais formal; o que se cristaliza, esta é nossa conclusão, é o trabalho e a influência das ideias ultrapassam tal questão; Sobre a erudição mirandina, citamos o Professor Earle. O professor Thomas Earle (Professor Catedrático de Estudos Portugueses da Universidade de Oxford) ministra aulas de literatura, segundo verifiquei em sua página na web, neste momento, no instante em que escrevemos este trabalho afirma sobre a erudição Sá de Miranda. “Sá de Miranda lia e reagia aos autos vicentinos, à comédia humanística espanhola, e às comédias romanas de Plauto e de Terêncio e do seu imitador italiano, Ariosto (...)”. O professor informa-nos que Sá de Miranda lia obras de todos os

movimentos literários, não fechava os olhos para nada que não fosse humano e por isso deveria ser um grande humanista também. “No entanto, em ambas as comédias existem personagens bem delineadas, especialmente os parasitas ou alcoviteiros, obrigados a servir vários donos, com cujas vidas difíceis o poeta mostrava ter uma grande simpatia.”. Estamos ressaltando a admiração pela erudição que o aproximou da cultura popular, pelos atos capazes de tornar uma vida útil aos outros, pela força de uma mente que ousou tentar o novo e pela sua alegria em transformar-se no que se é. Único e com a capacidade de renúncia incomum, pois disse não para a pragmática vida palaciana. Isto não o torna melhor e sim diferente (uno) e o que instigou nossa curiosidade foram estes detalhes da história que tentamos desvendar. O viés que nos empolga ao debruçarmos sobre o legado mirandino é o da arte, que faz com que seus escritos sejam eternos.

Ainda com relação ao uso das técnicas na dramaturgia, acreditamos que, na prática, o experimento de uma habilidade adquirida por muitos anos de dedicação e estudo somados à seriedade com que estes dramaturgos encararam suas vidas (suas paixões profissionais e seus desafios) deixaram-nos a certeza de que o conhecimento científico de uma técnica é fundamental para qualquer área de produção artística.

Não poderíamos deixar de expressar que ao fim desta jornada um entendimento começou a se processar: o de que o teatro é a vida, e que por ter esta característica, como a religião, poderíamos concluir que a sua atividade deveria ser considerada “um reencontro do homem com Deus”.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **HOMO SACER o Poder Soberano e a Vida Nua**. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ALVAREZ, Beethoven Barreto. **Considerações Sobre as Interrogativas no Amphitruo de Plauto**. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

ARISTOTELES. **Poética, ética a Nicômaco e Tópicos**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

_____. **Ética a Nicômaco**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. Trad. Izidron Blikstein. São Paulo: Ed. Cultrix, 1964.

BEACHAM, R. C. **The Roman Theatre and Its Audience**. Cambridge: Harvard UP, 2000.

BENITE, Joaquim-direção. RMBP-PNO [19--]. **Cadernos [Periódico]: revista de teatro**, Portugal, p. 78-792, 2010.

BERGSON, Henri. **O Riso**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

BRAGA, Theophilo. **Historia do theatro portuguez**. Porto: Porto Editora 1870.

BRITO, I.M. Estruturas Narrativas do Jogo Teatral. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 5., 2008, Belo Horizonte. **Anais**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

CARNEIRO, Décio. **Sá de Miranda e sua obra**. Lisboa: Lisboa Editora, 1895.

CORDEIRO, Adriano Milho. A comédia na literatura portuguesa do renascimento. **Artciência**, ano 1, n.3, 2006.

COUTO, Aires do. **As comédias de Sá de Miranda, arremedos de Plauto e Terêncio**. Arquivo em PDF, 2004.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso**. Coord.da trad. Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2004.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Portugal: Rés-Editora, 2001.

_____. **Diferença e repetição**. Tradução Luiz Orlandi Roberto Machado, 2000.

DIMSDALE, M. S. **A History of Latin Literature**. London: William Heinemann, 1915.

DUBY, Georges. **Da Europa feudal à Renascença**. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DUCKWORTH, G.E. **The Nature of Roman comedy**: a study in popular entertainment. New Jersey: Princetown University Press. 1952.

_____. **The Nature of Roman comedy**. New Jersey: Princetown University Press, 1971.

DUMESNIL, René. **Histoire illustrée du Théâtre Lyrique**. Paris: Librairie Plon, 1953.

EARLE, Thomas. Uma nova leitura das comédias de Sá de Miranda. **Floema**, ano 2, n. 4, p. 11-36, jul./dez. 2006.

FERNANDES, Dominguez. **Vida, as obras do Doctor Francisco de Saa de Miranda**. Manuscrito da Biblioteca da Universidade de Toronto apresentado por Antonio Gomes da Rocha Madahil. Lisboa: [s.n.], 1614.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **O Dicionário da Língua Portuguesa**. 2. ed. Curitiba: Ed. Positivo, 2008.

FORSTER, E. M. **Aspects of the novel**. New York: Harvest Books, 1954.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. 8. ed. rev. Trad. Salma Tannus Muchail, col.tópicos, le mots et le choses. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Nietzsche, Freud, Marx, Teatrum Philosophum, anagrama**. Trad. Jorge L. Barreto. [S.l.: s.n.], 1997.

FREUD, Sigmund. **Os pensadores**. Seleção de textos: Jayme Salomão, tradução: José Octávio de Aguiar Abreu. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**. Rio de Janeiro: ABEGraph. 1981.

GARCIA, Flávio. **Copilaçam de estudos vicentinos**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.

GARDINALLI, Eugênio Filho. **A comédia Erudita em Portugal: Sá de Miranda**. 2009. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

GASSNER, J. **Mestres do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GRIMAL, Pierre. **A mitologia grega**. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

_____. **A civilização romana**. Lisboa: Edições 70, 1988. (Série Lugar da História).

HABINEK, T. **The politics of Latin Literature**: writing, identity and empire in Ancient Rome. New Jersey: Princeton University Press, 1998.

HARTNOLL, P. **The theatre, a concise history**. Singapura: Thames and Hudson, 1998.

HOMERO. **A Odisséia**: a história de Ulisses em forma de narrativa. Trad. e adaptação de Fernando C. Araújo Gomes. Rio de Janeiro: Tecnoprint Gráfica, 1965.

- _____. **Ilíada**. Adaptação de Diana Stewart. Trad. Gilberto Domingos do Nascimento. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1981.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: José Olympio, 2001.
- HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- _____. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.
- _____. **Homo Ludens**. 4. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- MAGALDI, Sábato. **Moderna dramaturgia brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- MARCHESE, A; FORRADELLAS, J. **Diccionario de retórica, crítica y terminologia literaria**. Barcelona: Editorial Ariel, 1986.
- MARTINS, P. **Literatura Latina**. Curitiba: IESDE Brasil, 2009.
- MELO, Gladstone Chaves de. **Investigações Filológicas**. Rio de Janeiro: Grifo/MEC, 1975.
- MIRANDA, Francisco Sá de. **Os estrangeiros**. Projecto Vercial, 2001. Disponível em: <www.ipn.pt/literatura>. Acesso em: jan. 2014.
- MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 1974.
- MOORE, T. J. **The theater of Plautus: playing to the audience**. Austin: Texas UP, 1998.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. **História do teatro português**. Lisboa: Portugália, 1962.
- PLAUTO. **Anfitrião**. Introdução, tradução do latim e notas de Carlos Alberto Louro Fonseca. Lisboa: Edições 70, 1993.
- PRADO, Décio de Almeida. A Personagem no Teatro. In: MELLO E SOUZA, Antonio Candido et al. **A personagem de ficção**. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- REBELLO, L.F. **O Primitivo Teatro Português (M.E.I.C.)**. [S.l.]: Bertrand V. N., 1977.
- REMÉDIOS, J. Mendes dos. As comédias de Sá de Miranda. **Revista da Universidade de Coimbra**, Coimbra, v.10, p. 1038-1076, 1933.
- RIBEIRO JUNIOR, Wilson Alves. Do sorriso Grego à Gargalhada Romana. In: **PLAUTO, O Soldado Fanfarrão**. Trad. J.D. Dezotti. Araraquara: FCLAr-UNESP, 1999.
- SARAIVA, A. J.; LOPES, Oscar. **História da literatura portuguesa**. Porto: Porto Editora, 1955.
- SARAIVA, F. R. dos Santos. **Novíssimo dicionário latino-português**. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Livraria Garnier, 1993.
- SILVA, Martha Francisca Maldonado Baena da. **A Comedia Clássica de Sá de Miranda e o Diálogo Intertextual com seus Paradigmas Literários**. São Paulo: USP, 2006.

SILVA, Nahim Santos Carvalho. **Eunuchus de Terêncio**: estudo e tradução. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

VLER, Frei Frederico José Leopoldo (Coord). **Revista de cultura vozes**-registrado no D.C.D.L.P. da D.P..F.sob nº.741p.208/73. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1974.

ANEXO A - Análise de ‘Os Menecmos’ segundo Amós Coelho

Plauto, num prólogo em forma de acróstico, se apresenta à plateia e dá o argumento da peça, o que é uma estratégia peculiarmente sua, de comunicação: uma *captatio benevolentiae*. Era uma vez um pai de gêmeos (CHEVALIER e GHEERBRANDT, 1994: GÊMEOS e DUPLO - respectivamente) 8 parecidíssimos e, como um deles se perdeu do pai, durante uma viagem por Tarento, por descuido, caiu em mãos de um mercador, que se apossou da criança de sete anos. O pai se desesperou e veio a falecer de desgosto, aí mesmo, em Tarento. O avô que guardava o outro neto em Siracusa, por amor ao sequestrado, deu o mesmo nome, que é, inclusive, o seu também (*et ipsus eodem est avos vocatus nomine, e o próprio avô se chama por este nome* – v. 44), ao que ficou com ele em sua casa: *illius nomen indit illi qui domi est, / 6 que o povo não aprecia o que nós chamamos de as conveniências teatrais. A arte delicada que consiste em preparar as situações e em ligar as cenas não é seu propósito (quer dizer, de Plauto): frequentemente os personagens entram ou saem sem motivo aparente, e o desenlace é quase sempre brusco.*

7 “Lexia” é um termo introduzido por B. Pottier: é a manifestação singular de unidade léxica em um discurso. 8 O simbolismo dos gêmeos *nos introduz nos mundos contrários polares: masculino-feminino, trevas-luz, sujeito-objeto, interior-exterior... A arte representa, em todas as culturas, animais em duplicata, serpentes, dragões, pássaros, leões, ursos etc. Não se trata de uma simples preocupação de ornamentação, nem é o indício de influência maniqueísta. Os animais representados têm, todos, uma dupla polaridade simbólica, benéfica e maléfica (...)*

Menaechmo, idem quod alteri nomen fuit; passou a chamar o nome dele àquele, que ficou em casa, Menecmo, porque tem do outro o mesmo nome. (v. 42-43)

Por trás do aparente alerta de um possível engano de interpretação do espectador no decorrer da ação dramática, Plauto, na verdade, dá ênfase ao seu *leitmotiv*, quer dizer, o *fio condutor de sua enunciação* e alerta que ora há de ficar em Epidano, onde atualmente vive o gêmeo sequestrado, para melhor narrar a história. Propõe fazer um favor a alguém da platéia, caso precise de algo de lá, pode pedir sem cerimônia: *sed ita ut det unde curari id possit sibi,* (v. 53) *mas de tal modo que dê possibilidade de isto ser cuidado com o seu próprio recurso.* Na feliz tradução de Jaime Bruna, que foi com consulta ao manuscrito, temos o seguinte: *Se não me der dinheiro, o negócio vai por água abaixo; se der, vai mais abaixo ainda.* Sua expressão corresponde ao v. 54: *nam nisi qui argentum dederit, nugas egerit; (literalmente), pois a não ser que alguém venha a dar algum dinheiro, nada terá conseguido.* O raptor é um senhor rico, que não tinha filhos e adotou como tal o raptado. Sóicles, isto é, o Menecmo de Siracusa, viajou para Epidano para resgatar o seu irmão gêmeo. Além do prólogo e indicação de personagens e o cenário, temos ao todo cinco atos com 23 cenas. E se tomarmos umas poucas “lexias” barthesianas do discurso plautino, depois das que ocorreram no prólogo, incluindo a última acima, cheia de simpática irreverência sobre o fato de fazer um favor aos que assistiam à peça, teremos possibilidade de contrapor as cenas, cheias de equívocos e mal-entendidos para provocar o riso, entre personagens tão idênticas, mas interiormente tão opostas não só no psiquismo, ou seja, na alma, mas também na identidade.

E tudo porque o liame de serem irmãos gêmeos fica oculto para as personagens, mas não para a plateia, o que é um jogo, ou melhor, truque, manipulado pelo Poeta. Os historiadores do teatro denominam “ilusão”⁹: a relação entre o espectador e o que ocorre nas cenas dramáticas. No caso das peças de Plauto, o espectador sabe tudo e as personagens não

sabem de nada. Essa é uma troca de ponto de vista em que a “narrativa”, tão bem manejada por Plauto, acontece na forma de narratários, ou melhor, dos que recebem a “mensagem narrativa” dentro da própria peça, como um artifício de “metatexto” (alguns preferem dizer “metateatro”). É a troca do “dono” do foco narrativo. É claro, no teatro não há propriamente um narrador. A relação é plateia e ação dramática – mas Plauto corta esse fio comunicativo e busca várias formas de contato, que denominamos mais acima de “captatio benevolentiae”. Por exemplo, na Cena II (Menecmo e Escivunha), do Ato I: O personagem Menecmo censura a esposa e a ameaça. Tudo como estratégia para poder escapar. E nesta escapada, comenta num aparte, ou seja, só a plateia ouve o que ele fala, embora diga em voz alta e clara:

*Euax, iurgio hercle tandem uxorem abegi ab ianua.
ubi sunt amatores mariti? dona quid cessant mihi
conferre omnes congratulantes, quia pugnavi fortiter?
hanc modo uxori intus pallam surrupui, ad scortum fero.
sic hoc decet, dari facete verba custodi catae. (51- 55)*
Ótimo, com a briga, por Hércules, enfim afastei a minha mulher da porta.
(à platéia)

*Em que momento os maridos são libertinos? Por que todos retardam em oferecer presentes a mim em congratulação pelo que lutei corajosamente?
Esta manta (mostra-a, sob o manto) há pouco, dentro de casa, furtei de minha mulher e vou levar para minha amante.*

Assim se procede, com jeito, enredar com palavras à vigilante esperta.
Nesta Cena II, Escovinha faz um à parte, dizendo para a plateia que ele fingia estar zangado com esposa...

Plauto dialoga com a platéia diretamente, mas como ocorre em alguns prólogos seus, como no prólogo de Anfitrião que admite até a interferência do espectador. Depois de pedir à platéia boa vontade, quer dizer, silêncio e bastante atenção como justiça pelo ele, o deus Mercúrio, lhe oferece de vantagens, anuncia que se trata de uma tragédia. Nota, contudo, a contrariedade pelo fato de ser peça trágica. Veja:

*quid? contraxistis frontem, quia tragoediam
dixi futuram hanc? deus sum, commutavero.
eandem hanc, si voltis, faciam ex tragoedia
comoedia ut sit omnibus isdem vorsibus. 55*

*9 Há ilusão teatral quando tomamos por real e verdadeiro o que não passa de uma ficção, a saber, a criação artística de um mundo de referência que se dá como um mundo possível, que seria o nosso. A ilusão está ligada ao “efeito do real” produzido pelo palco: ela se baseia no reconhecimento psicológico e ideológico de fenômenos já familiares ao espectador.
utrum sit an non voltis? sed ego stultior, quasi nesciam vos velle, qui divos siem.
teneo quid animi vestri super hac re siet:*

*faciam ut commixta sit: <sit> tragicomoedia.
nam me perpetuo facere ut sit comoedia, 60
reges quo veniant et di, non par arbitror.
quid igitur? quoniam hic servos quoque partes habet,
faciam sit, proinde ut dixi, tragicomoedia. (58 -63)*
*o que aconteceu? Franzistes o semblante, porque eu disse
que a peça havia de ser uma tragédia? Sou deus, poderei*

mudá-la agora, se desejardes, trocarei de tragédia para comédia sem que se mude estes mesmos versos. 55

Por acaso vós quereis, ou não? Mas que bobagem, Como se eu não soubesse o que vós quereis, eu que sou deus. Conheço o que existe no vosso íntimo sobre este assunto: Farei que seja (uma peça) mista: seja uma tragicomédia. Pois não julgo justo, onde existam reis e deuses, Que seja sem interrupção uma comédia. 60 Então o quê? Porque há nela passagens também com escravos, Farei que seja uma tragicomédia, assim como (já) disse. }

In Menaechmi, na passagem logo acima, este receptor é hipotético, pois não poderá responder jamais ao personagem Menecmo. Ele é fictício. Não é o ouvinte, ali na sua frente: o espectador presente na platéia. Para conseguir mais um exemplo mais claro, vejamos uma passagem ainda no Ato I, primeiramente na Cena I:

PENICVLVS (que, metaforicamente, significa vassourinha ou escovinha)
*Iuventus nomen fecit Peniculo mihi,
 ideo quia mensam, quando edo, detergeo. (1-2)
 A rapaziada me chama de Escovinha,
 Porque, quando como, limpo a mesa.*

Só que, em Plauto, que só apareceu como narrador quando se dirigiu ao público-espectador apenas no prólogo e, ainda assim, retirou o maior proveito possível da atenção do espectadores, pois que a presença no palco teatral já despoja a figura do narrador, ou seja, já vemos o desenrolar dos fatos.

Além dos apartes, o cômico latino dispõe em cenas a turbulência do equívoco que se origina da terrível semelhança do par gêmeo e seus respectivos escravos. A Cena II e III se destinam ao que Menecmo (“Verdadeiro”) desejava: presentear Erócia com o manto. Esta há de preparar-lhe um jantar. Aí é que o Escovinha entra. É interessante a construção do equívoco, porque Menecmo II e seu servo Messenião encontram primeiramente Cilindro, de volta do mercado com os apetrechos do jantar. Por trás do riso há toda espécie de considerações sobre a condição feminina, a prepotência masculina, a situação dos escravos, o gosto humano de levar vantagem em tudo etc.

O Ato I, com três cenas, como já se disse, é um preparatório para os equívocos que ocorrerão no Ato II. Na ação dramática, o Poeta ainda injeta a ajuda da etimologia que já vem no nome da personagem em muitas de suas peças ou ele constrói na hora como nesta, da própria peça, e a ambiguidade que deveria confundir a plateia, ao contrário, dá lucidez e anima o riso. Assim, há o parasita Escovinha, *Peniculus parasitus* (por metáfora, escova)¹⁰, e como ele afirma:

*Peniculus Iuventus nomen fecit Peniculo mihi,
 ideo quia mensam, quando edo, detergeo, o nome Peniculus Iuventus vem de pequena escova para mim, porque eu varro a mesa, quando como. (77-78)* Menecmo de Epídano furta um manto da esposa e o dá à amante Erócia. Na Cena III o diálogo entre Erócia e Menecmo de Epidano, (tradução de Erotium Meretrix, Erócia Prostituta) cria elementos para equívocos das cenas futuras, porque ela não sabe com quem fala, mas pensa que sabe, como é no Ato II, cena III:

Men. *Quicum haec mulier loquitur? Ee. Equidem tecum. 281*

(Sósicles/ Menecmo II) (sem ser à parte falando para Messenião, servo deste): Com quem fala essa mulher?

(Erócia): Ora, com você.

Um erro é este da Cena II (Menecmo II e Messenião em diálogo com Cilindro [cozinheiro de Erócia]):

MEN. II *Non hercle vero. CIL. Vbi convivae ceteri? 196*

MEN. II *Quos tu convivas quaeris? CIL. Parasitum tuom.*

10 Peniculus, i, m.: (dim. de penis) extremidade de cauda de alguns animais que servia de escovinha; escova; vassoura.

MEN. II *Não, por Hércules, de fato (não sei quem é você). CIL. Onde estão os outros convidados?*

MEN. II *Quais convidados procuras? CIL. Teu parasita. (...)*

CIL. *Peniculum.*

MESS. *Peniculum eccum in vidulo salvom fero.*

CIL. *Escovinha.*

MESS. *A escovinha. Eis aqui trago salva na bolsa.*

Ou seja, um fala de uma coisa, o outro de outra, como no diálogo entre Menecmo II e Meesenião com Erócia:

ER. *Cur igitur me tibi iussisti coquere dudum prandium? (300)*

MEN.II *Egone te iussi coquere?*

ER. *Por que mandaste que eu cozinhasse um jantar?*

MEN.II *Eu te mandei cozinhar?!*

O manto furtado há de acabar (Ato II), por erro, na mão do outro, Sósicles (o gêmeo de Siracusa):

Cena III (Erócia com Menecmo II e Messenião) (Ato II) – Nesta passagem abaixo o engano se acentua mais ainda:

MEN.II *Nescio quem, mulier, alium hominem, non me quaeritas.*

ER. *Non ego te novi Menaechmum, Moscho prognatum patre,*

qui Syracusis perhibere natus esse in Sicilia, 320

ubi rex Agathocles regnator fuit et iterum Phintia,

tertium Liparo, qui in morte regnum Hieroni tradidit,

nunc Hiero est? MEN.II Haud falsa, mulier, praedicas. MESS. Pro Iuppiter,

num istaec mulier illinc venit, quae te novit tam cate? 324

MEN.II (Decerto) *não é a mim que procuras. Não sei, mulher, quem é o outro homem.*

ER. *Então, eu não te conheci como Menecmo, filho de Mosco,*

Que foi, segundo se cita, nascido em Siracusa, na Sicília,

onde reinou Agátocles e em seguida Píntias e

por terceiro Liparão, ao morrer, deixou o trono a Hierão, que agora reina?

MEN.II *Mulher, falas tudo muito bem. MESS. Por Júpiter, acaso esta mulher, que te*

conhece tão bem, veio de lá?

(Ato IV) – Cena I (Matrona e Escovinha)

MAT. *Egone hic me patiar frustra in matrimonio,*

ubi vir compilet clanculum quidquid domist

atque ea ad amicam deferat? PEN. Quin tu taces? 465

MAT. *Então eu sofrerei tamanha frustração no meu casamento,*

Enquanto meu marido às ocultas roubou coisas do lar

E as desviou para sua amante? PEN. E ainda mais, tu calas?465

(...)MAT. Quid ego nunc cum illoc agam? 472

PEN. Idem quod semper: male habeas; sic censeo.

(...)MAT. O que eu agora farei diante dele?

PEN. O que sempre fez: trate-o mal; assim penso.

Cena III (Menecmo e Erócia)(ainda Ato IV)

MEN.I Immo edepol pallam illam, amabo te, quam tibi dudum dedi, mihi eam redde. uxor rescivit rem omnem, ut factum est, ordine. 595 ego tibi redimam bis tanto pluris pallam, quam voles.

ER. Tibi dedi equidem illam, ad phrygionem ut ferres, paulo prius, et illud spinter, ut ad aurificem ferres, ut fieret novom.

MEN.I Ao contrário, por Pólux. Por favor, devolva para mim aquele manto, que te dei há pouco e te amarei (sempre). Minha esposa descobriu tudo que se passou em todos os detalhes. Eu te comparei outro com o dobro do valor, (do jeito) como quiseres.

ER. Ora, eu te entreguei, para que levasses para “oficina: de bordado e de ourives” com aquele bracelete, para que se fizessem renovados.

William Shakespeare se inspirou nesta peça e intitulou sua comédia de *The Comedy of Errors*. A *Comédia dos Erros*, onde também podemos fazer levantamento de situações humanas que fazem o espectador rir, mas reconhecer na aparente leveza do discurso o lado cruel da ação humana, embutida e permanente numa tradição preconceituosa e caduca. É o tema do duplo na arte, como reflexo de um espelho, cuja polaridade é benéfica e maléfica. É desse modo que as perturbações do eu vêm à tona através do riso, num humor que revela estádios primitivos, primários, trogloditas e marchetados na força da tradição. O desdobramento final deixa a platéia bem humorada: a vida vale a pena ser vivida. Então, há libertação de escravos, reconciliações acontecem. Tudo à maneira aristotélica, que se pode ler em Menandro (342 a 291 a.c.).

ANEXO B - Teatro-Interfaces

Pretendemos com este anexo defender e clarear algumas posições importantes, a nosso ver, com relação ao poder que se apresenta nas relações internas de um processo de formação; com o apoio metodológico de Deleuze e seu livro “Nietzsche e a Filosofia”, capítulo sobre o “eterno retorno” fazemos apoiar nossos argumentos interpretativos. Apresentaremos um resumo sobre a formação do teatro e pretendemos ainda encontrar tais e tais forças em diálogo com o eterno retorno deleuziano focado em Nietzsche nas peças de nossa pesquisa- macro (Menecmos de Plauto e Os Estrangeiros de Plauto). Através dos textos a que fomos tendo acesso construímos um entendimento, este não pretende ser de maneira nenhuma absoluto, muito menos tem a pretensão de ser correto, apenas procura apontar para caminhos que se formaram na tentativa de interpretar Deleuze, principalmente e outros; se é que podemos interpretar analisar e esclarecer questões “magnânimas”, com a seriedade, a capacidade e o poder de síntese que seriam necessários para tal risco explicativo que se quer esclarecedor.

Teatro-Interfaces

“Filosofia e Psicanálise”

“Literatura, Informática, Mídia, Contra regraria”: O Teatro

Filosofia- Breve mostra de nosso entendimento deleuzo-nietzscheano

Para Deleuze quando Spinoza disse: “... Nem mesmo sabemos o que pode um corpo...” (Deleuze, 2003) abriu as portas das ciências: do homem frente à natureza, frente ao conhecimento; o corpo e suas potencialidades, a natureza e a razão. Hoje temos a natureza comandando os homens na maior parte do tempo, mas já podemos dizer que há um controle maior do corpo humano e suas potencialidades graças a essas reflexões seculares; aqui interessa-nos também estas análises com a veia do teatro e da literatura, porque o domínio da mente e do corpo supõe, podemos crer ampliar o domínio estético, visionário e tecnológico. Freud foca na interação humana e seus torpes motivos a revolução tecnológica: “... que o homem adquiriu com o fim de controlar as forças da natureza e extrair a riqueza desta para satisfação das necessidades humanas...” (FREUD. 1978: pág.88). Ainda para Deleuze “o nihilismo ou a vontade de nada, signo da vitória da reação” é parte constitutiva da reação e o reativo parece ser constitutivo do homem; constituído pela reação, pela força da negação-

reativa-que separa a força positiva daquilo que ela pode: “Não constatamos apenas a existência de forças reactivas, por todo o lado constatamos o seu triunfo. Para que triunfam elas? Pela vontade de nada, graças à afinidade da reacção com a negação é ela que constitui o devir-reactivo das forças”. (Deleuze, 1976). Reiteremos, procurando a forma clara que, para Deleuze, assim nos parece, as forças reativas triunfam sobre as forças ativas, partindo do princípio comum de que reativo esteja ligado ao que podemos entender como negativo e que positivo estaria ligado, como pensamos, ao conceito de ação, ativo, portanto, que se separa daquilo que pode através do devir reativo. “as forças reativas triunfam; triunfam ao contrário, porque separando a força activa daquilo que ela pode, entregam-na à vontade de nada”. E refletindo: “É por isso que as figuras do triunfo das forças reactivas (ressentimento, má consciência, ideal ascético) constituem em primeiro lugar as formas do niilismo...”. Falamos distraidamente de algo muito importante para Deleuze quando questiona a existência de um devir apenas reativo: “do (devir) reativo parecer ser constitutivo do homem”, neste texto, acima, mencionamos esta ideia; a questão (fundamental) ao nosso entender é: “... não será porque o homem é essencialmente reativo.” (Deleuze, 1962); ai está a questão fundamental para nós; o fato de ser o homem essencialmente reativo.

-Teatro, Psicanálise & Filosofia

Michel Foucault em seu livro "As Palavras e as Coisas" chama a atenção para o efeito no homem ou mais precisamente em sua história da evolução literária: “... Com a literatura, com o retorno da exegese e a preocupação da formalização, com a constituição de uma filologia, em suma, com o reaparecimento da linguagem num pulular múltiplo, a ordem do pensamento clássico pode doravante apagar-se”. (FOUCAULT. 1995, pág. 58). Como organizar lá na origem até a natureza de um movimento em palavras, em coisas? O teatro unido à literatura, ao texto, hoje é uma coisa só; fazer teatro hoje é criar um texto e representá-lo, o duplo em uma figura única: “... No renascimento, a organização é diferente e muito mais complexa; ela é ternária, já que apela para o domínio formal das marcas, para o conteúdo que se acha por elas assinalado e para as similitudes que ligam as marcas às coisas designadas; porém, como a semelhança é tanto a forma dos signos quanto seu conteúdo, os três elementos distintos dessa distribuição se resolvem numa figura única...” (Foucault, op.c., pág.56). Se lá na origem precisamos organizar até a natureza ou encontrar explicações, com certeza isto pode não ser tarefa fácil e profetisa: “... que supõe uma organização geral da natureza, que admite uma possibilidade de análise bastante radical para descobrir o elemento

ou a origem...". Representar um momento eterniza o teatro, educando: "... Representar é tornar presente, e tornar presente, actualizar ou universalizar o presente, é um dos modos de atingir e conceber a essência da teatralidade...". (FOUCAULT, 1995. Pág. 58).

Enfim o material do literato, do dramaturgo é algo de misterioso; falamos da linha tênue entre o que é e o que tenta ser o que foi; algo está por trás da criação; talvez a interface com a psicologia esteja nesta assertiva, pois, segundo Freud, a Psicologia como qualquer outra ciência possui "algo" por trás de seu objeto de estudo. "Há mesmo tal coisa que escapa de nossa capacidade perceptiva sensorial do real" (FREUD, 1978. Pág.238). Na fábula temos a mentira, no senso comum iludir é viver o mundo encantado. A ilusão pode ter sido uma das primeiras ideias de se realizar a literatura oralmente e inconscientemente, até porque a consciência do inconsciente nos é assaz jovem para vangloriarmos de um domínio que ainda não temos. Assim podemos contar histórias que estão criadas no inconsciente. Sempre e inconscientemente, ou não, diremos algo que não corresponde à verdade da informação. A linguagem nos possibilita falar sem dizer. O real está no imaginário "a realidade sempre permanecerá sendo incognoscível" (FREUD, 1978. Pág.238, linha 20). Mentira e verdade se encontram porque são material do literato o fingir e a realidade; mas entre o inconsciente e o consciente a história pode revelar seu dono; quando Freud fala que "há algo no inconsciente que poderemos nunca saber do outro se não houver alguém capacitado a investigar" talvez se tenha lhe escapado a literatura; ela pode revelar seu criador em algum momento. Para a Psicanálise, a verdade está no inconsciente e é ele (o inconsciente) que precisamos entender e codificar. Também, para ele será a arte uma droga perigosa ao artista se este não controla instintos guiados pela sede da felicidade; para ele (Freud), o artista está em fuga da realidade crendo poder viver feliz: "Outra técnica para afastar o sofrimento reside no emprego dos deslocamentos de libido (...) quando isso acontece, o destino pouco pode fazer contra nós (...), por exemplo, a satisfação do artista em criar (...) não proporciona uma proteção completa contra o sofrimento... a satisfação é obtida através de ilusões,... sem que se verifique permissão para que a discrepância entre elas e a realidade interfira na sua fruição... a região onde essas ilusões se originam é a vida da imaginação (..) a suave narcose a que a arte nos induz, não faz mais do que ocasionar um afastamento passageiro das necessidades vitais..." (FREUD, 1978. Págs.143/144). *

Observador atento, Foucault alerta para a bagunça do real a partir do século XIX, diálogo com o passado de gerações futuras; deveríamos estar mais atentos às linguagens da natureza, dos rostos, dos caminhos que se cruzam: "já que temos vindo a pensar, precisamente a partir do século XIX, que os gestos mudos, as enfermidades e todo o tumulto que nos rodeia

podem, igualmente, falar-nos, e (...) escutar essa linguagem, tratando de surpreender sob as palavras um discurso que seria mais essencial” (FOUCAULT, 1999. Pág.7).

* Não é postulado nosso o tratamento a artistas, ou concordar, nem mesmo discordar, mas entender mais à fundo com a ajuda do gênio do pensamento no século XX onde e como poderia a psicanálise abrir (lógico está, a interpretação nossa) suas portas a novas discussões.

Ao responder a pergunta: - Como explorar mais as histórias e não depender só de performances ao vivo como as do teatro? O homem criou, graças a Gutemberg, uma saída comercial: Surgiu o livro! Companheiro da literatura ou seria a própria em possibilidade de manuseio, o bom e velho livro está ai até hoje. Inspirando bons sentimentos, educando ou despertando a rebeldia, o livro esconde todas as causas e efeito de quem o lê; entre o fato e a criação; entre a verdade e a mentira e confirmando tal assertiva poderia estar o que Baroni comentou e Michel Foucault afirmou ser verdade: "Nietzsche, na sua interpretação, trata de analisar os bons sentimentos e manifestar o que na realidade escondem (assim é na Genealogia da Moral). Freud, com a psicanálise vai desvendar o que é o conteúdo latente; e neste caso também a interpretação terá consequências bastante catastróficas para os bons sentimentos. Por fim, Marx atacará a boa consciência da burguesia para mostrar o que há no fundo dela” (FOUCAULT. 1997. Págs. 28 &29). Comércio, livro, bons sentimentos, trabalho, mentira, relações de trabalho. Literatura, teatro e a história. Houve um aumento do interesse da burguesia: surgiu a indústria, a televisão, o rádio e a mídia impressa de massa.

Mas o teatro precisava de divulgação para lucros e para poder de comércio, ou para a dedicação total de toda uma geração de homens em vida (o ator, o diretor, os, o autor, contrarregra etc.). Havia campo para quem amava e tinha visão. Seria (e foi) importante a divulgação e conseqüente ampliação do mercado de trabalho. A chegada da (s) mídia (s) como um instrumento foi processo muito árduo e ainda o é para os protagonistas desta ferramenta que pode transformar um ator de novelas, por exemplo, em um ser socialmente literário, se assim podemos chamar os novos ídolos da televisão, ou seja, em um dado momento todos verão o ator como se ele fosse o personagem que viveu na televisão. Matheus Solano para muitos é homossexual, devido a um personagem gay que protagonizou em 2013 na novela "Amor à Vida", da rede globo de televisão. Sem saber ou viver um dia de realidade a partir de sua inserção no mundo real como um ser irreal, será o ator um astro da mega-vida global: mudança dos tempos do teatro. Felicidade para uns que sonham com essa vida, mas para quem vive o papel na vida real fica a dúvida. Freud em seu “O Mal-estar na Civilização” adverte quanto à dor de viver. O homem viveria nessa busca constante de afastar a dor, de ser feliz. A infelicidade se faz muito mais fácil de ser alcançada. Simples: “o sofrimento nos

ameaça a partir de três direções: de nosso próprio corpo, condenado à decadência e à dissolução, e que nem mesmo pode dispensar sofrimento e a ansiedade como sinais de advertência; do mundo externo, que pode voltar-se contra nós com forças de destruição esmagadoras e impiedosas; e, finalmente, de nossos relacionamentos com outros homens” (FREUD. 1978. Pág.141). Processo árduo (este de estruturar a(s) mídia(s)) para quem visualizou, projetou e ousou executar antes de sua efetivação na realidade da vida comum, pois isso era loucura, aliás, Freud, neste mesmo texto, afirma que o processo de infelicidade pode levar à loucura, mas quem ousa nas artes e nas ciências pode estar a salvo desta mesma loucura (paradoxo psicanalítico). (FREUD. 1978. Pág.141.) Loucura como tudo na vida e na arte, até deixar de ser. Estamos caminhando entre a realidade e a ficção. Entre a verdade e ilusão. Entre o fato e a sua inspiração; este fato (o da chegada da(s) mídia(s)) causa confusão e já estamos de volta ao que acreditamos ter ajudado a criar a arte literária: - a ilusão. Ela parece ter inspirado o teatro, o cinema, a televisão, tudo o que ao longo do tempo se inseriu ao velho humano ato (de viver, de mentir). No “Futuro de uma Ilusão” Freud refere-se à “coerção” e “a renúncia ao instinto”, como sérias vilãs humanas: “Fica-se com a impressão de que a civilização é algo que foi imposto a uma maioria resistente por uma minoria que compreendeu como obter a posse e dos meios de poder e coerção” (FREUD. 1978). Tudo era nada e nada parece ter virado tudo, a tecnologia chegou. Toda a tecnologia está hoje a serviço da mídia (mas a mídia não é mentirosa? Perguntamo-nos) e toda a tecnologia é verdadeira, tem que ser de verdade sob pena de não ser eficaz. Sem tecnologia eficaz a ilusão será sua barreira mais natural, pois ilude quem diz ter algo que não possui. É preciso grifar a linguagem do consciente para poder falar de algo que está no inconsciente (parafreando Freud). Mas, para o homem viver do amor é bom, apesar de sofrer. “é que nunca nos achamos tão indefesos contra o sofrimento como quando amamos” (FREUD. 1978. Pág.145). Os homens da expressão amavam suas ideias, aqueles que queriam expressá-las para muitas pessoas ao mesmo tempo ou que gostariam de explorar essa mesma expressão para a massa “parece necessário que sejam independentes dela pela posse dos meios de poder a sua disposição” (FREUD. 1978. Pág.89), não importa em que ordem, social necessidade ou lugar, os homens a serviço da expressão sofreram para tornar a grandiosidade da expressão realidade possível, factível. Era árduo sonhar com o caminho de se querer dar grandeza à expressão dos grandiosos exemplares humanos do teatro (falo dos justos). Houve que se entender sobre a necessidade das matérias coirmãs na busca pela grande mostra expressiva. Interface parece ter chegado primeiro às práticas sociais de comércio. "Show" pareceu ser o verbo anglo para a intercessão das matérias na inter-relação. Uma mostra de teatro precisa da ideia romana

espacial para a audiência, mas da amplificação "einsteiniana" por assim dizer não pôde fugir, nem do ingresso para a profissionalização e megalomania romântica e da contra regraria não deveria ser menor a fuga sob pena de desconcentração do ator, o fim da cena.

Com a "Direção" de teatro tornou-se mais coeso o início, o meio e o fim. Talvez por dimensionar para onde se devesse levar o texto, o roteiro, os cumes dos ideais destes novos "filósofos" sensíveis ao senso comum das regras sociais de qualquer canto onde haja vida humana: os autores. Estava dada a largada para a perfeita harmonia entre literatura e teatro. A curiosidade pelas ações e acontecimentos alheios como forma de aprendizado e saciedade diária da sede humana pelo outro e suas particularidades expostas. Porque vimos alguém se perdendo no meio de uma situação qualquer e devolvemos ao mundo a fábula em determinada fase do percurso humano. Era uma forma de tentar fazer a vida sem erros. A fábula tentava dar equilíbrio aristotélico ao ser vivente que a encontrasse e assim foi no início do conto, do teatro - em seus gêneros-, do livro e das pesquisas, o equilíbrio, como na vida, era o que se procurava.

Mas a Tecnologia chegou e ainda por cima criou empregos, carreiras, funções paralelas sem as quais talvez não pudéssemos colocar em prática uma peça nos moldes de hoje. Sim o teatro, os grandes teatros, o som, as luzes. Sem a tecnologia, como poderíamos imaginar ou dominar a informática que nos completa enquanto seres sós no dia-a-dia? Tacada final ela nos arrebatou enquanto homens, enquanto seres, enquanto níveis a vencer, enquanto limites dos quais não mais precisaram ser vencidos. Sim muitas oportunidades de trabalhos, mas que também acabou com centenas de outras.

Teatro, música, aplausos, fama, glória, ator, corpo e poder. Aqui nos surpreende o encontro com Nietzsche e Deleuze. A consciência, apenas como um sintoma de um largo processo vital do corpo e só dele, não do espírito "Talvez se trate apenas do corpo em todo o movimento do espírito" (Nietzsche e a filosofia, Deleuze, Porto, pág.62). Se a ação e a reação são base da teoria científica, para Deleuze a consciência é reativa "é por isso que não sabemos o que pode um corpo" (Nietzsche e a filosofia, Deleuze, Porto, pág.65) e reafirma nas funções: memória, hábito, nutrição, reprodução e adaptação, todas são reativas. A princípio, dito assim, nada mudou. Não! Tudo mudou! É que a ciência, para ele, passa a ter a visão reativa também, quando tudo que vê, o faz pelo lado inferior. Problema sem paridade para Nietzsche, descobrir especificidades nas forças reativas e Deleuze segue investigando: "o verdadeiro problema consiste na descoberta das forças reactivas, sem as quais as próprias reacções não seriam forças" (texto com tradução portuguesa de Portugal).

Teatro, Psicanálise & Filosofia

Michel Foucault em seu livro "As Palavras e as Coisas" chama a atenção para o efeito no homem ou mais precisamente em sua história da evolução literária: "... Com a literatura, com o retorno da exegese e a preocupação da formalização, com a constituição de uma filologia, em suma, com o reaparecimento da linguagem num pulular múltiplo, a ordem do pensamento clássico pode doravante apagar-se". (FOUCAULT. 1999. Pág. 58). Como organizar lá na origem até a natureza de um movimento em palavras, em coisas? O teatro unido à literatura, ao texto, hoje é uma coisa só; fazer teatro hoje é criar um texto e representá-lo, o duplo em uma figura única: "... No renascimento, a organização é diferente e muito mais complexa; ela é ternária, já que apela para o domínio formal das marcas, para o conteúdo que se acha por elas assinalado e para as similitudes que ligam as marcas às coisas designadas; porém, como a semelhança é tanto a forma dos signos quanto seu conteúdo, os três elementos distintos dessa distribuição se resolvem numa figura única..." (FOUCAULT. op.cit. Pág.56). Se lá na origem precisamos organizar até a natureza ou encontrar explicações, com certeza isto pode não ser tarefa fácil e profetisa: "...que supõe uma organização geral da natureza, que admite uma possibilidade de análise bastante radical para descobrir o elemento ou a origem...". Representar um momento eterniza o teatro, educando: "... Representar é tornar presente, e tornar presente, actualizar ou universalizar o presente, é um dos modos de atingir e conceber a essência da teatralidade...". (FOUCAULT, idem. Pág. 58).

Para Deleuze quando Spinoza disse: "... Nem mesmo sabemos o que pode um corpo..." (DELEUZE. 2003) abriu as portas das ciências: do homem frente à natureza, frente ao conhecimento; o corpo e suas potencialidades, a natureza e a razão. Hoje temos a natureza comandando os homens na maior parte do tempo, mas já podemos dizer que há um controle maior do corpo humano e suas potencialidades graças a essas reflexões seculares; aqui nos interessa também estas análises com a veia do teatro, da literatura porque o domínio da mente e do corpo supõe, podemos crer ampliar o domínio estético, visionário e tecnológico. Freud fala sobre a revolução tecnológica: "... que o homem adquiriu com o fim de controlar as forças da natureza e extrair a riqueza desta para satisfação das necessidades humanas..." (FREUD. 1978. Pág.88). Ainda para Deleuze (o nihilismo ou a vontade de nada, signo da vitória da reação) o reativo parece ser constitutivo do homem; constituído pela reação, pela força da negação-reativa-que separa a força positiva daquilo que ela pode e comenta: "... Não constatamos apenas a existência de forças reactivas, por todo o lado constatamos o seu

triunfo. Para que triunfam elas? Pela vontade de nada, graças à afinidade da reacção com a negação é ela que constitui o devir-reactivo das forças...” (DELEUZE. 2001). Reiteremos, procurando a forma clara que, para Deleuze, assim nos parece, as forças reativas triunfam sobre as forças ativas, partindo do princípio comum de que reativo esteja ligado ao que podemos entender como negativo e que positivo estaria ligado, como pensamos, ao conceito de ação, ativo, portanto, que se separa daquilo que pode através do devir reativo. “... as forças reativas triunfam; triunfam ao contrário, porque separando a força activa daquilo que ela pode, entregam-na à vontade de nada (...). É por isso que as figuras do triunfo das forças reactivas (ressentimento, má consciência, ideal ascético) constituem em primeiro lugar as formas do niilismo...” (DELEUZE. 2001). Falamos distraidamente de algo muito importante para Deleuze quando questiona a existência de um devir apenas reativo (“... do (devir) reativo parecer ser constitutivo do homem...”-neste texto, acima, mencionamos esta ideia.); a questão (fundamental) ao nosso entender é: “... não será porque o homem é essencialmente reativo...” (DELEUZE, 2001); ai está a questão fundamental para nós; o fato de ser o homem essencialmente reativo.

Enfim o material do literato, do dramaturgo é algo de misterioso; falamos da linha tênue entre o que é e o que tenta ser o que foi; algo está por trás da criação; talvez a interface com a psicologia esteja nesta assertiva, pois, segundo Freud, a Psicologia como qualquer outra ciência possui “algo“ por trás de seu objeto de estudo. “... Há mesmo tal coisa que escapa de nossa capacidade perceptiva sensória do real...” (FREUD. 1978. Pág.238). Na fábula temos a mentira, no senso comum iludir é viver o mundo encantado. A ilusão pode ter sido uma das primeiras ideias de se realizar a literatura oralmente e inconscientemente, até porque a consciência do inconsciente nos é assaz jovem para vangloriarmos de um domínio que ainda não temos. Assim podemos contar histórias que estão criadas no inconsciente. Sempre e inconscientemente, ou não, diremos algo que não corresponde à verdade da informação. A linguagem nos possibilita falar sem dizer. O real está no imaginário “... a realidade sempre permanecerá sendo incognoscível...” (FREUD. 1978. Pág.238. linha 20). Mentira e verdade se encontram porque são material do literato o fingir e a realidade; mas entre o inconsciente e o consciente a história pode revelar seu dono; quando Freud fala que “há algo no inconsciente que poderemos nunca saber do outro se não houver alguém capacitado a investigar” talvez se tenha lhe escapado a literatura; ela pode revelar seu criador em algum momento. Para a Psicanálise, a verdade está no inconsciente e é ele (o inconsciente) que precisamos entender e codificar. Também, para ele será a arte uma droga perigosa ao artista se este não controla instintos guiados pela sede da felicidade; para ele (Freud), o artista

está em fuga da realidade crendo poder viver feliz: “... Outra técnica para afastar o sofrimento reside no emprego dos deslocamentos de libido... quando isso acontece, o destino pouco pode fazer contra nós... por exemplo, a satisfação do artista em criar... não proporciona uma proteção completa contra o sofrimento... a satisfação é obtida através de ilusões,... sem que se verifique permissão para que a discrepância entre elas e a realidade interfira na sua fruição... a região onde essas ilusões se originam é a vida da imaginação... a suave narcose a que a arte nos induz, não faz mais do que ocasionar um afastamento passageiro das necessidades vitais...” (FREUD. Idem. Págs.143/144.). *

Algumas questões talvez fiquem para trabalhos futuros:

Seria a prevenção, ao que se referia Nietzsche? A ciência ao tratar os mecanicismos do corpo para daí partir para suas conclusões estaria sempre ligada às reações por esta mesma razão? Seria tratar o inconsciente a proposta Nietzscheana? Então seria aí que poderíamos situar a psicanálise? Questões filosóficas.

Em uma eterna “wondering” solitária deve viver todo aquele que se aventura na criação. E mais, hoje algum jovem está escrevendo sem conhecer a história da literatura sobre seus contemporâneos, não há dúvida. Certamente faz isso sem ter o menor compromisso com a teoria em si; pode estar falando de fato ocorrido, uma confusão em seu prédio, já que no século XVI, Sá de Miranda não poderia morar em apartamento com síndico, mas hoje sim; a proximidade de gente pode dar ao criador inspiração e fatos do cotidiano estão mais explícitos nas mídias ou na vizinhança; a confusão do vizinho de cima é texto agora; escrito perdeu seu vínculo com a realidade. Está-se tentando explicar a natureza das histórias que podem ter-se dado por aí. Porque a confusão nos é sempre interessante como humanos e curiosos (exemplo: como uma fofoca que nos põe a par dos fatos curiosos de outros personagens de nossa vida); falamos aqui sobre criar uma história, escrevê-la e não dizer ao sujeito protagonista da inspiração, sua participação nesta mesma história, agora escrita. Observação do autor curioso e atento; na verdade todos estão atentos, mas poucos ao ato de escrever ou descrever o real para as gerações futuras; sim porque estará este texto fatalmente impregnado de realidades impossíveis aos olhos atentos do futuro; observador atento, Foucault alerta para a bagunça do real a partir do século XIX, diálogo com o passado de gerações futuras; deveríamos estar mais atentos às linguagens da natureza, dos rostos, dos caminhos que se cruzam: “...já que temos vindo a pensar, precisamente a partir do século XIX, que os gestos mudos, as enfermidades e todo o tumulto que nos rodeia pode, igualmente, falar-nos, e,...escutar essa linguagem, tratando de surpreender sob as palavras um discurso que seria mais essencial....”.(FOUCAULT. 1997. Pág. 7).

* Não é postulado nosso o tratamento a artistas, ou concordar, nem mesmo discordar, mas entender mais à fundo com a ajuda do gênio do pensamento no século XX onde e como poderia a psicanálise abrir (lógico está, a interpretação nossa) suas portas a novas discussões.

Ao responder a pergunta como explorar mais as histórias e não depender só de performances ao vivo como as do teatro? Oh homem criou, graças a Gutemberg, uma saída comercial: Surgiu o livro! Companheiro da literatura ou seria a própria em possibilidade de manuseio, o bom e velho livro está ai até hoje. Inspirando bons sentimentos, educando ou despertando a rebeldia, o livro esconde todas as causas e efeitos de quem o s lê; entre o fato e a criação; entre a verdade e a mentira e confirmando tal assertiva poderia estar o que Baroni comentou e Michel Foucault afirmou ser verdade: "...Nietzsche , na sua interpretação, trata de analisar os bons sentimentos e manifestar o que na realidade escondem (assim é na Genealogia da Moral). Freud, com a psicanálise vai desvendar o que é o conteúdo latente; e neste caso também a interpretação terá consequências bastante catastróficas para os bons sentimentos. Por fim, Marx atacará a boa consciência da burguesia para mostrar o que há no fundo dela..."(FOUCAULT. 1997. Págs. 28 &29). Comércio, livro, bons sentimentos, trabalho, mentira, relações de trabalho. Literatura, teatro e a história. Houve um aumento do interesse da burguesia: surgiu a indústria, a televisão, o rádio e a mídia impressa de massa.

Mas o teatro precisava de divulgação para lucros e para poder de comércio, ou para a dedicação total de toda uma geração de homens em vida (o ator, o diretor, os, o autor, contrarregra etc). Havia campo para quem amava e tinha visão. Seria (e foi) importante a divulgação e conseqüente ampliação do mercado de trabalho. A chegada da (s) mídia (s) como um instrumento foi processo muito árduo e ainda o é para os protagonistas desta ferramenta que pode transformar um ator de novelas, por exemplo, em um ser socialmente literário, se assim podemos chamar os novos ídolos da televisão, ou seja, em um dado momento todos o verão como sendo o personagem que viveu na televisão. Matheus Solano para muitos é homossexual, revido a um personagem gay que protagonizou em "Amor à Vida" novela da rede globo de televisão. Sem saber ou viver um dia de realidade a partir de sua inserção no mundo real como um ser irreal, serás um ator da mega vida global: mudança dos tempos do teatro. Felicidade para uns que sonham com essa vida, mas para quem vive o papel na vida real fica a dúvida. Freud em seu "O Mal-estar na Civilização" adverte quanto à dor de viver. O homem viveria nessa busca constante de afastar a dor, de ser feliz. A infelicidade se faz muito mais fácil de ser alcançada. Simples: "...o sofrimento nos ameaça a partir de três direções: de nosso próprio corpo, condenado à decadência e à dissolução, e que nem mesmo pode dispensar sofrimento e a ansiedade como sinais de advertência; do mundo externo, que pode voltar-se contra nós com forças de destruição esmagadoras e impiedosas; e,

finalmente, de nossos relacionamentos com outros homens...”. ”(FREUD. 1978). Processo árduo (este de estruturar a(s) mídia(s)) para quem visualizou, projetou e ousou executar antes de sua efetivação na realidade da vida comum, pois isso era loucura, aliás, Freud, neste mesmo texto, afirma que o processo de infelicidade pode levar à loucura, mas quem ousa nas artes e nas ciências pode estar a salvo desta mesma loucura (paradoxo psicanalítico). (FREUD. idem. Pág.141) Loucura como tudo na vida e na arte, até deixar de ser. Estamos caminhando entre a realidade e a ficção. Entre a verdade e ilusão, entre o fato e a sua inspiração; este fato (o da chegada da(s) mídia(s)) causa confusão e já estamos de volta ao que acreditamos ter ajudado a criar a arte literária (a ilusão) e que parece ter inspirado o teatro, o cinema, a televisão, tudo o que ao longo do tempo se inseriu ao velho humano ato (de viver, de mentir). No “Futuro de uma Ilusão” Freud refere-se à “coerção” e “a renúncia ao instinto”, como sérias vilãs humanas: “...Fica-se com a impressão de que a civilização é algo que foi imposto a uma maioria resistente por uma minoria que compreendeu como obter a posse e dos meios de poder e coerção...” (FREUD, idem. 1978. Pág. 88). Tudo era nada e nada parece ter virado tudo, a tecnologia chegou. Toda a tecnologia está hoje a serviço da mídia (mas a mídia não é mentirosa? Perguntamo-nos) e toda a tecnologia é verdadeira, tem que ser de verdade sob pena de não ser eficaz. Sem tecnologia eficaz a ilusão será sua barreira mais natural, pois ilude quem diz ter algo que não possui. É preciso grifar a linguagem do consciente para poder falar de algo que está no inconsciente (parafraseando Freud). Mas, para o homem viver do amor é bom, apesar de sofrer. ”.é que nunca nos achamos tão indefesos contra o sofrimento como quando amamos...”(FREUD.1978. Pág. 45). Os homens da expressão amavam suas ideias, aqueles que queriam expressá-las para muitas pessoas ao mesmo tempo ou que gostariam de explorar essa mesma expressão para a massa (“parece necessário que sejam independentes dela pela posse dos meios de poder a sua disposição....”)(FREUD. 1978. Pág. 89), não importa em que ordem, social necessidade ou lugar, os homens a serviço da expressão sofreram para tornar a grandiosidade da expressão realidade possível, factível. Era árduo sonhar com o caminho de se querer dar grandeza à expressão dos grandiosos exemplares humanos do teatro (falo dos justos). Houve que se entender sobre a necessidade das matérias coirmãs na busca pela grande mostra expressiva. Interface parece ter chegado primeiro às práticas sociais de comércio. "Show" pareceu ser o verbo anglo para a intercessão das matérias na inter-relação. Uma mostra de teatro precisa da ideia romana espacial para a audiência, mas da amplificação "Einsteiniana" por assim dizer não pôde fugir, nem do ingresso para a profissionalização e megalomania romântica e da contrarregria não deveria ser menor a fuga sob pena de desconcentração do ator, o fim da cena.

Com a "Direção" de teatro tornou-se mais coeso o início, o meio e o fim. Talvez por dimensionar para onde se devesse levar o texto, o roteiro, os cumes dos ideais destes novos "filósofos" sensíveis ao senso comum das regras sociais de qualquer canto onde haja vida humana, os autores. Estava dada a largada para a perfeita harmonia entre literatura e teatro. A curiosidade pelas ações e acontecimentos alheios como forma de aprendizado e saciedade diária da sede humana pelo outro e suas particularidades expostas. Porque vimos alguém se perdendo no meio de uma situação qualquer e devolvemos ao mundo a fábula em determinada fase do percurso humano. Era uma forma de tentar fazer a vida sem erros. A fábula tentava dar equilíbrio aristotélico ao ser vivente que a encontrasse e assim foi no início do conto, do teatro - em seus gêneros-, do livro e das pesquisas, o equilíbrio, como na vida, era o que se procurava.

Mas a Tecnologia chegou e ainda por cima criou empregos, carreiras, funções paralelas sem as quais talvez não pudéssemos colocar em prática uma peça nos moldes de hoje. Sim o teatro, os grandes teatros, o som, as luzes. Sem a tecnologia, como poderíamos imaginar ou dominar a informática que nos completa enquanto seres sós no dia-a-dia? Tacada final ela nos arrebatou enquanto homens, enquanto seres, enquanto níveis a vencer, enquanto limites dos quais não mais precisaram ser vencidos. Sim muitas oportunidades de trabalhos, mas que também acabou com centenas de outras.

Teatro, música, aplausos, fama, glória, ator, corpo e poder. Aqui nos surpreende o encontro com Nietzsche e Deleuze. A consciência, apenas como um sintoma de um largo processo vital do corpo e só dele, não do espírito "...<<Talvez se trate apenas do corpo em todo o movimento do espírito>>..." (DELEUZE. 2001. Pág. 62). Se a ação e a reação são base da teoria científica, para Deleuze a consciência é reativa "... é por isso que não sabemos o que pode um corpo..." (DELEUZE. 2001. Pág. 65) e reafirma nas funções: memória, hábito, nutrição, reprodução e adaptação, todas são reativas. A princípio, dito assim, nada mudou. Não! Tudo mudou! É que a ciência, para ele, passa a ter a visão reativa também, quando tudo que vê, o faz pelo lado inferior. Problema sem paridade para Nietzsche, descobrir especificidades nas forças reativas e Deleuze segue investigando: "... o verdadeiro problema consiste na descoberta das forças reactivas, sem as quais as próprias reacções não seriam forças..." (texto com tradução portuguesa de Portugal).

ANEXO C - Peças: “Menecmos” de Plauto e “Os Estrangeiros” de Sá de Miranda

Questões à parte, vamos às individualidades: Forças e poderes muito pessoais na música e no teatro, tanto dos autores como de atores foram sendo percebidas ao longo da história. A individualidade é algo generalizante, mas as marcas individuais dos protagonistas das grandes escolas artísticas são como digitais que deixam em suas obras fáceis vestígios de genialidade.

Estas variações, como os graus do branco, são modalidades individuantes das quais o infinito e o finito constituem precisamente as intensidades singulares. Do ponto de vista de sua própria neutralidade, o ser unívoco não implica, pois, somente formas qualitativas ou atributos distintos, eles mesmos unívocos, mas se reporta e os reporta a fatores intensivos ou graus individualizantes que variam seu modo sem modificar-lhe a essência enquanto ser (DELEUZE. 2000. Pag.48).

É por isso que, para nós, é particularmente singular a atitude destes pensadores da palavra em ação ou em relação: Plauto e Sá de Miranda. No caso de Sá de Miranda, alguns críticos não entendem suas comédias. Porque comendo poesia era modelador de atitudes, já com a comédia causou estranhamento aos seus examinadores: porque um poeta tão sério, um modelador da moral dos quinhentos em Portugal faria comédias com tantas temáticas fugidias das suas posições mais sérias?* Mesmo assim Sá de Miranda pelo alcance e valor de toda a sua obra tornou-se único, uno, assim como Plauto. Este, em uma tomada de posição bastante esperta, muda o prólogo das peças, pois como estas eram encenadas no meio dos jogos, elas não eram consideradas o foco principal do evento, lutava contra o espaço físico; além de lutar contra o ambiente, lutava também contra a falta de educação da plateia, mas através da interação com esta e com a consequente colocação dos temas antes do começo em si das encenações, chamou a participação da massa e foi conseguindo atenção e sucesso para suas peças. Plauto foi muito conhecido, famoso em seu tempo com suas peças.

* “Os críticos de Sá de Miranda nunca compreenderam bem as duas comédias, Os Estrangeiros e Os Vilhalpandos, porque parecem ocupar um mundo bem diferente do da poesia séria e satírica que constitui a parte mais bem conhecida da sua obra” (EARLE, 2006, pág.13)

Contextualização: Análise de personagens de Os Estrangeiros

Personagens: Os Estrangeiros

A MENTE, mancebo; ALDA, moça de servir; DÓRIO, casamenteiro; DEVORANTE, truão; PETRÓNIO, doutor; GUIDO, mercador; VIDAL, servidor; CASSIANO, escravo;.

AMBRÓSIA, velha; BRIOBRIS, soldado; CALÍDIO, mancebo de serviço. SARGENTA, mulher de serviço; GALBANO, velho. REINALDO, velho.

Comparativamente algumas coincidências, técnicas, cenas, constituições de situações e ou de personagens

“**Os Estrangeiros**”: esta peça foi feita nos moldes clássicos, ou seja: possui personagens tipo, os diálogos em si da peça são em prosa (que é como se fala) e não mais em verso como nos autos de Gil Vicente e usa-se a técnica da imitativo, técnica que Aristóteles já havia teorizado quando fala da mimese na Poética (Plauto imitou Menandro, o pai da comédia grega, imitava as situações de cena, adequando aos costumes romanos causando riso e diversão na audiência). O prólogo foi uma inovação do renascimento e consistia em chamar a atenção do público e, no caso de Sá de Miranda, a peça ensinava o que era comédia (inclusive brincou com a formação da palavra, dizendo que não era algo para comer – **comédia**). Gostaríamos de reafirmar posição quanto a questões históricas. Uma delas é a “fúria nacionalista” capitaneada principalmente por Teóphilo Braga (ver História do Teatro Português) não se agradou da ideia mirandina e seus ecos parecem chegar ao nosso tempo, pela total ausência de referência (e, a nosso ver, justíssima seria a reverência) a Sá de Miranda no Brasil, por exemplo, nos livros de gramática ou de história geral como o introdutor do renascimento, do verso decassílabo, do soneto (e conseqüentemente com ecos por aqui), além de outras inovações históricas nas letras clássicas portuguesas em Portugal. Alguns historiadores até consideram Gil Vicente renascentista, e sim Gil Vicente usou a nova técnica, mas o verdadeiro arauto do renascimento foi Sá de Miranda, inclusive do teatro com as peças “Os Estrangeiros” e “Os Vilhalpandos”.

Os Estrangeiros: (resumo)

Amente é um Jovem considerado irresponsável por seu tutor, Cassiano. O jovem se apaixona alucinadamente por Lucrécia, uma linda jovem pela qual também se apaixonam: Petrônio, um advogado mais maduro e Briobis, um soldado fanfarrão. Pronto aí já temos uma série de prováveis eventos sequenciais delineados para uma boa trama: uma jovem, três pretendentes (sendo um de mais idade, o outro um fanfarrão e o terceiro um jovem endoidecido, segundo seu tutor, e cego de paixão). Neste triangulo temos a pedra fundamental das ações e o ethos que cada personagem tipo assume na trama, notadamente para trazer ou fazer acontecer o riso

e a crítica inerentes às suas funções deste tipo de abordagem textual. Como o nome da peça revela, ela é ambientada no estrangeiro, dirigida a criticar a aristocracia italiana, inclusive o clero, afinal era sabida a intenção ao “papado” tida pelo Infante Dom Henrique, nobre português incentivador da peça.

Coincidência: “Os Estrangeiros” tem início com os personagens Amente (senhor) e Cassiano (escravo) e Cassiano, em monólogo interior, na próxima cena. (senhor e escravo)

- Menecmos tem início com Cepillo (escravo) em monólogo interior e, na cena seguinte, diálogo entre Menecmo e Cepillo (senhor e escravo).

Na cena dois Cassiano está só e em desabafo revelando a trama e posições mentais das personagens. “em que mundo somos, que às vezes cumpre fazer que não vedes, e outras que não ouvis”. Tudo pintado ao sabor aristotélico da virtude, desabafo calado: “a doudice não sabe ter meio”, desabafo sobre um tempo difícil, com consequências graves, uma decepção(?): “muitos escárnios, muitas mentiras, pouca verdade, menos vergonha!”. O peso das ações e as decepções tornavam clara a preocupação da época com a virtude e o equilíbrio na sociedade, principalmente para Sá de Miranda, um moralizador que sai até da cena da corte, para que seus costumes não se misturem com outros de menor valor edificante, em sua opinião. Assim, deixa que outros talentos, de outros artistas aflorem dentro das paredes palacianas condenadas pelo seu rigor moralista.

Análise de alguns procedimentos técnicos com a ótica deleuziana

Da antonímia cativo/fuga vai sendo construído o diálogo por oposições. Ser menino é estar em uma prisão para quem anseia a liberdade da maturidade; a personagem vai sendo moldada ao sabor da sensação e do apelo ao que se pode entender como juventude; perder/ganhar, remédio/doença, proteção/abandono, prisão/fuga, este é o corpus da trama.

Na discussão deleuziana, podemos inferir que o corpo para Deleuze pode ter sua característica ligada à ação, e o ativo é poder, “Apropriar-se, apoderar-se, subjugar, dominar são as características da força ativa”. Na construção do argumento, cremos, um paradoxo se dá: normalmente o que se vê é Amente (o dito senhor), se dar conta de seu cativo: “Já vens após mim, Cassiano? Que me queres? Por vida se pode haver um tão pesado cativo?” é o domínio do escravo pelo amo? E é exatamente na figura do escravo que, para nós repousa a virtude. Ela se apresenta, como Aristoteles definiu na “Ética a Nicomaco” (a virtude), o equilíbrio da ação; logo após, Cassiano pondera: “cativerio chamas tu ao teu remédio?”

pondera com equilíbrio (é a característica da personagem), a virtude se confirma: "Assi fazeis vós outros a tudo, mudais os nomes"; em seguida um duelo: "eu, Amente, eu sou o cativo, que me trazes sempre após ti por onde queres". Eis a incoerência dos atos e pensamentos do jovem (uma crítica à juventude da época, para nós) parece sobressaltar nas ponderações felizes do eu-lírico do autor na voz do escravo; Em seguida, o equilíbrio da personagem continua sendo a base de sua construção; surge naturalmente por exemplo, quando coloca a culpa na sua calma a "doudice" do menino Amente: "...quão mal te ensinou a minha mansidão....", ou pela sua falta de atitude, de vigor enérgico na criação-educação de Amente (Demente-a associação do nome da personagem com o verdadeiro significado da palavra também é uma característica marcante neste tipo de texto); é filosófico o texto no tom grave e bíblico: "Ora já que tu fazes o que não deves, deixa-me a mim fazer o que devo".

(Esta leitura de alguns trechos da peça / tentativa de enquadramento nos conceitos de Nietzsche foi feita em outubro 2013).

Menecmo: resumo

Personagens: Menecmos

Escovinha- escravo; Erótica- Prostituta; "Menecmo" I; Menecmo II; Messenião-escravo;

Alguma cenas e a genealogia (Humor sempre puxado pela ironia)

Ato I, cena quatro Erótica e o Escravo:

A respeito de quantas pessoas iam comer em sua casa, Erotio responde a seu escravo que seriam dois, mas que com a presença de Cépilo, o escravo de Menecmo:

"Então são dez porque o esfomeado vale por oito"

*"... Deleuze apresenta a dicotomia nobreza/escravidão e o que se esconde nela (...) falar de nobreza (...) esconder sua baixeza..." (DELEUZE, 2001. pág.84) quando usa da ironia com o escravo, Erotio quer ressaltar sua nobreza, apesar de ser a "outra" (...) -**texto em itálico por tratar-se de tema já proposto em trabalho anterior nosso.***

Escovinha ironiza a Menecmo I por acusa de Erótica:

Menecmo I: por quatro mil comprei há um ano para minha mulher".

Escovinha: Quatro mil que se foram ao diabo, afinal de contas.(porwue estava dando o casaco de sua mulher para a prostituta,)PAG.14

Escovinha ironiza Erótica quando Menecmio I entrega o casaco para ela:

Erótico: "esta deveria ser a conduta de todos os amantes, pelo menos os bons" Rapidamente

Escovinha responde: “ao menos os que estão querendo lançar-se á ruina”.

Qualquer coisa que Erotio falasse seria yuasado contra ela e vice-versa opara o que escovinha dissesse para a prostituta. Sim e não. Em Deleuze encontramos análise relevante sobre o sim e sobre o não: “está já possuída pelo espírito negativo” (2001, pág.85). Segundo ele, o sim pode ser não “Uma imagem invertida da origem (...) o que é //sim// do ponto de vista das forças activas torna-se //não// do ponto de vista das forças reactivas, o que é afirmação de si torna-se negação do outro” (DELEUZE. 2001. Pág.85). Pensar na “genealogia das forças” após a leitura de Deleuze nos leva a refletir como até então não fazíamos: a inversão da imagem torna o conceito antagônico e os contrários se fazem.

“Guarda o teu pranto e vem no encanto de
encontrar no amor razão maior pro meu cantar”

Ceres Acioli.