



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

Sáran Vasque de Oliveira

**De Amphitruo a Enfatriões: a recriação camoniana da comédia  
paliata de Plauto**

Rio de Janeiro  
2015

Sáran Vasque de Oliveira

**De Amphitruo a Enfatriões: a recriação camoniana da comédia paliata de  
Plauto**



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

Orientador: Prof. Dr. Iremar Maciel de Brito

Rio de Janeiro

2015

## ERRATA

OLIVEIRA, Sáran Vasque de. *De Amphitruo a Enfatriões: a recriação camoniana da comédia paliata de Plauto*. 2015. 87 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Folha	Linha	Onde se lê	Leia-se
17	31	Montagner (2004) o teatro era tido como uma competição	Montagner (2004), o teatro era tido como uma competição
20	10	<i>Motoriae e statariae e mixtae.</i>	<i>Motoriae, statariae e mixtae.</i>
33	20-21	nem sempre, eles foram pensados e entendidos de um mesmo modo.	nem sempre, eles foram pensados e entendidos de um mesmo modo (ALVES; SANTOS, 2012.)
37	26	conforme conjectura Frye:	conforme conjectura CORREIA (2014). Frye explica:
37	27	A estrutura da Comédia Nova grega	A estrutura do enredo da Comédia Nova Grega
39	2	principalmente no que diz respeito ao texto teatral.	principalmente no que diz respeito ao texto teatral (SILVA, 2012).
40	4	poderá se tornar objeto de riso e ser vitimada pelo ridículo.	poderá se tornar objeto de riso e ser vitimada pelo ridículo (STHIEL, 2007).
40	12	então, que somente as manifestações humanas são passíveis de riso.	então, conforme SILVA (2012), que somente as manifestações humanas são passíveis de riso.
40	19	criação do cômico vinculado exclusivamente aos seres humanos, Versiani afirma:	criação do cômico vinculado exclusivamente aos seres humanos (SILVA, 2012), Versiani afirma:
41	24-25	de maneira a delimitar e esclarecer a sua proposta teórica sobre a produção do cômico, acrescenta:	de maneira a delimitar e esclarecer a sua proposta teórica sobre a produção do cômico, conforme reitera Silva (2012), acrescenta:
42	37	Fórmula típica do quiproquó	Formulação que tipifica o quiproquó
45	10-11	“o espectador não gosta de uma alma feita de pedaços justapostos	“o espectador não gosta de uma alma feita de pedaços justapostos”
45	12-13	“o defeito não transparece tanto de ações, quanto de atitudes, gestos, palavras	“o defeito não transparece tanto de ações, quanto de atitudes, gestos, palavras”
45	15	Segundo Bergson, podemos entender que a comédia se define	Segundo Versiani, podemos entender que a comédia se define
45	19-20	a sanção e a correção social por meio do riso (SILVA, 2012).	a sanção e a correção social por meio do riso (SILVA, 2012; VERSIANI, 1974).
47	21-22	dá à comédia um elevado e refinado tom de humor	dão à comédia um elevado e refinado tom de humor

58	9-10	ultrapassar e superar os valores estéticos dessa época.	ultrapassar e superar os valores estéticos dessa época (PACHECO, 2008).
58	13	Para Lima (2012, p. 2)	Para MACHADO (2008, p. 2)
58	16-18	“É justamente a destruição do ideal renascentista de equilíbrio que se evidencia nesse período” (LIMA, 2012, p. 3).	“É justamente a destruição do ideal renascentista de equilíbrio que se evidencia nesse período” (MACHADO, 2008, p. 3).
58	40	Camões encheu as garrafas antigas com novo vinho.	Camões encheu as garrafas antigas com vinho novo.
61	31	que camões escreveu suas comédias	que Camões escreveu suas comédias
63	31-32	sabe-se que foram em enorme quantidade no século XVI.	sabe-se que foram em enorme quantidade no século XVII.
86	4	LIMA, Machado. <i>Maneirismo em Camões: uma linguagem em crise</i>	Machado, Lino. <i>Maneirismo em Camões: uma linguagem em crise.</i>

Considerar as seguintes referências que foram utilizadas nesta dissertação de mestrado e não incluídas no capítulo intitulado "Referências Bibliográficas":

ARISTÓTELES. *Arte poética*. Rio de Janeiro: Martin Claret, [20--].

BRITO, Iremar Maciel de. A Recriação do mito de anfitrião no Teatro Barroco Português de Antônio José da Silva. *O Marrare*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 9-21, 2006.

\_\_\_\_\_. A memória da comédia romana na criação do jogo do personagem picaresco. In: CONGRESSO DA ABRACE, 7., 2012, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: [s.n.], 2012.

CORREIA, Damares Barbosa. *O mercador de Plauto: estudo e tradução*. Dissertação (mestrado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <[http://www.teses.usp.br/teses/.../DISSERTACAO\\_DAMARES\\_BARBOSA\\_CORREIA.pdf](http://www.teses.usp.br/teses/.../DISSERTACAO_DAMARES_BARBOSA_CORREIA.pdf)>. Acesso em: 19 jul. 2014.

GROSS, Ingrid. O duplo em Anfitrião, de Plauto e Um deus dormiu lá em casa, de Guilherme Figueiredo. *Cadernos do CNLF*, Rio de Janeiro, v.14, n. 2, t. 2, p. 1272-1288, 2010. Disponível em: <[http://www.filologia.org.br/xiv\\_cnlf/tomo\\_2/1272-1287.pdf](http://www.filologia.org.br/xiv_cnlf/tomo_2/1272-1287.pdf)>. Acesso em: 29 dez. 2014

PACHECO, Nina Barbieri. *A linguagem em Plauto, Camões e Abelaira: uma análise das falas de personagens e da estrutura dramática*. 2008. 84 f. Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, 2008.

RUBIÃO, LAURA LUSTOSA. *Lacan leitor de comédias: contribuições a uma ética do bem-dizer*. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

SOARES, Maria Luísa de Castro. Do Amphitruo de Plauto ao auto dos Anfitriões de Camões: pragmatismo e originalidade. *Humanitas*, n. 63, p. 451-471, 2011. Disponível em: <[http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas63/25\\_MLCS.pdf](http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas63/25_MLCS.pdf)>. Acesso em: 23 nov. 2014.

SOUZA, Laert Ribeiro de. *A Mitologia e o Papel do Escravo no 'Amphitryon', de Plauto*. Principia, Rio de Janeiro, 2006.

STHIEL, Neusa. A. *O riso como denúncia social*. Artigo final do Programa PDE. 2007. Disponível em: <[http://www.gestaoescolar.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/producoes\\_pde/artigo\\_neusa\\_anklam\\_stiehl.pdf](http://www.gestaoescolar.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/producoes_pde/artigo_neusa_anklam_stiehl.pdf)>. Acesso em: 19 jul. 2013.

VASCONCELLOS, Edvar. *A recriação da comédia paliata de Plauto na literatura dramática portuguesa: um estudo comparativo entre os Anfitriões, de Camões e de Antônio José da Silva*. 2013. 119 f. Dissertação (mestrado) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/ BIBLIOTECA CEHB

O48 Oliveira, Sáran Vasque de.  
De Amphitruo a Enfatriões: a recriação camoniana da comédia paliata de Plauto / Sáran Vasque de Oliveira. – 2015.  
87 f.

Orientador: Iremar Maciel de Brito.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Camões, Luis de, 1524?-1580 - Crítica e interpretação - Teses. 2. Plauto, 254a.C.-184a.C. - Crítica e interpretação - Teses. 3. Plauto, 254a.C.-184a.C. Anfitrião – Teses. 4. Comédia - História e crítica – Teses. 5. Teatro latino (Comédia) - História e crítica – Teses. 6. Teatro português (Comédia) - História e crítica – 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

Sáran Vasque de Oliveira

**De Amphitruo a Enfatriões: a recriação camoniana da comédia paliata de Plauto**

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 31 de março de 2015.

Banca Examinadora:

---

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

---

Prof. Dr. Amós Coêlho da Silva  
Instituto de Letras – UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Maria Cristina Souza Brito  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2015

## DEDICATÓRIA

*Mi matri*  
(À minha querida mãe)

## **AGRADECIMENTOS**

A Jofran, Sandra, Verônica e Káren, pela presença, carinho, amor e apoio constantes.

À vovó Irene e família.

Ao meu orientador, professor Iremar, pelos encontros, pelas leituras e pelas indicações fundamentais para a elaboração deste texto.

Ao estimado e amigo professor Amós Coêlho, pela atenção e sabedoria emprestadas a mim.

À doce e querida professora Tania Camara.

Aos queridos Claudia, Tânia e Thiago, pela presença desde os primeiros até os últimos momentos nesta pesquisa.

Aos caros amigos Dani, Leo, Brunno, Nany, Thaís, Thamiris e Carol, que tornam a vida mais agradável.

E ao muito querido Roberto Bozzetti. Sempre.

## RESUMO

OLIVEIRA, Sáran Vasque de. *De Amphitruo a Enfatriões*: a recriação camoniana da comédia paliata de Plauto. 2015. 87 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Luís de Camões buscou na comédia romana da Antiguidade elementos estruturais para a construção de seu teatro renascentista. Dirigiu-se, sobretudo, ao texto *Amphitruo* (Anfitrião), de Plauto, uma comédia paliata romana, que serve de modelo, até os dias atuais, para muitos escritores. Deste modo, este trabalho tem por escopo analisar o diálogo que se pode entrever entre o Anfitrião camoniano e o plautino, tendo como base a construção das estruturas da comicidade. Pretende-se, ainda, analisar, a partir de passagens dessas duas peças, a visão humorística de cada autor sobre o espaço-temporal e o cotidiano em que cada um se insere.

Palavras-chave: Comédia. Anfitrião. Plauto. Luís de Camões.

## ABSTRACT

OLIVEIRA, Sáran Vasque de. *Amphitruo of the Enfatriões*: the Camões recreation of palliata comedy of Plautus. 2015. 87 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Luís de Camões sought in Roman comedy of the antiquity the structural elements to build your the Renaissance theater. He directed, primarily, to Amphitruo (Anfitrião), by Plautus, the Roman paliata comedy, which serves as a model for this day, for many writers. Thus, this work has the purpose to analyze the dialogue that can be glimpsed between the Anfitrião, by Camões, and the plautino, based on the construction of the comic structures. The aim is also to analyze, from passages of these two parts, the humorous view of each author on the space-time and the daily life in which each operates.

Keywords: Comedy. Anfitrião. Plauto. Luís de Camões.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	08
1	<b>O TEATRO ROMANO E A COMÉDIA PALIATA</b> .....	12
1.1	<b>Do alvorecer do teatro romano</b> .....	12
1.2	<b>Os elementos da comédia paliata</b> .....	14
1.3	<b>As comédias paliatas de Plauto</b> .....	21
2	<b>O ANFITRIÃO ROMANO DE PLAUTO</b> .....	24
2.1	<b>A sociedade romana à época de Plauto: o contexto histórico subjacente à peça <i>Amphitruo</i></b> .....	24
2.2	<b>Da herança grega à romanização em <i>Anfitrião</i></b> .....	27
2.3	<b>A estrutura da comédia Anfitrião</b> .....	31
3	<b>DO RISO COMO COMPONENTE FUNDADOR DA COMÉDIA</b> .....	33
3.1	<b>O riso e o cômico no contexto teatral</b> .....	38
4	<b>A COMICIDADE NO ANFITRIÃO PLAUTINO</b> .....	46
5	<b>O TEATRO RENASCENTISTA DE CAMÕES</b> .....	57
5.1	<b>A recriação camoniana da comédia paliata plautina</b> .....	59
5.2	<b>A comicidade no Anfitrião camoniano</b> .....	64
6	<b>DO ANFITRIÃO ROMANO AO RENASCENTISTA: ENCONTROS E DESENCONTROS</b> .....	74
	<b>CONCLUSÕES</b> .....	81
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	84

## INTRODUÇÃO

A comédia romana da Antiguidade, ou, ainda, Comédia Paliata, cujo nome deriva do *pallium* grego - espécie de vestimenta utilizada, na Grécia, para apresentação de espetáculos teatrais-, embora considerada um gênero teatral menor, se comparada à tragédia, foi intensamente incorporada à civilização romana. Nessa comédia, os escritores latinos conservavam, por vezes, a tradição, os espaços, os mitos e até mesmo muitos personagens apresentavam nomes helênicos. Ela recria, então, a partir de assuntos do cotidiano grego, enredos que refletem hábitos da vida romana.

Muitos autores, ao longo dos séculos III e II a. C., notavelmente influenciados pelos moldes helênicos, compuseram tragédias e comédias. É nesse contexto que os comediógrafos latinos Tito Mácio Plauto e Públio Terêncio Afer estabeleceram esse gênero dramático denominado *comoedia palliata*, cujas estruturas humorísticas, centradas nas críticas de situações do cotidiano, influenciaram os mais variados meios de comunicação, divertindo milhares de pessoas até os dias atuais. Todavia, somente a partir do Renascimento, as obras desses dois expoentes da comédia latina passaram a ser retomadas e recriadas.

A comédia romana da Antiguidade, apesar de ter sido fortemente influenciada pelas tradições helênicas, apresenta uma originalidade incontestável. Plauto foi um dos maiores expoentes desse tipo de comédia, cuja obra, constantemente revisitada, perpassou os mais variados textos, de Camões a Guilherme de Figueiredo. Suas comédias, geralmente com o intuito de provocar o riso, notórias e apresentadas à sua época - aproximadamente entre 254? e 184? a. C. – diversas vezes traduzidas, serviram de inspiração para muitos escritores.

Em *Anfitrião*, uma de suas comédias, Plauto cria um enredo sobre a lenda mitológica do nascimento do herói Hércules, em que Júpiter, ao se apaixonar por Alcmena, esposa de Anfitrião, transfigura-se no ausente marido para quem arranjara, de propósito, uma guerra, a fim de afastá-lo dos domínios do lar e, disfarçado como tal, a engravida. Alcmena gera, ao mesmo tempo, um filho de Júpiter, Hércules; e um filho de Anfitrião, Íficles. Intrigado com a suposta infidelidade da esposa, Anfitrião a acusa de tê-lo traído, mas Júpiter a inocenta, assumindo a culpa e desfazendo o mal-entendido.

A peça gira em torno do conflito de identidades, uma vez que Mercúrio sugere a Júpiter que se transfigure em Anfitrião, ao passo que ele se transforma em Sósia, criado do marido de Alcmena.

Essa comédia plautina tem como finalidade explorar o humor de acontecimentos do cotidiano e dos costumes romanos. Vários são os elementos utilizados para as construções de estruturas humorísticas: as personagens, a linguagem e as situações são elaboradas como um recurso cômico, são criadas especialmente com o intuito de produzir o riso.

Todo o humor que envolve a comédia se deve ao fato de Plauto criar repetições ou duplicações de personagens, geradores de equívocos e quiproquós. Assim, o humor se instaura na peça à medida que essas situações vão sendo criadas.

Dessa maneira, esse comediógrafo latino consegue construir uma obra que serve como modelo de referência para escritores como Molière, John Dryden, Augusto Abelaira, Luís de Camões e outros mais. Para nós, nesta pesquisa, só nos interessa este último, Camões.

Camões escreveu teatro à maneira vicentina e clássica. O teatro camoniano não teve tamanho reconhecimento se comparado à sua obra lírica e à sua bem sucedida epopéia nacionalista, *Os Lusíadas*. Entretanto, vem sendo redescoberto, discutido e, aos poucos, estudado.

Sua peça intitulada *Auto dos Enfatriões* (Anfitrião) apresenta, além das influências vicentinas, a inspiração renascentista, aproveitando Camões, portanto, todos os recursos que conhecia para escrever ao seu modo.

Nesse texto escrito em meados do século XVI, no Renascimento, inserido, então, no contexto de retomada da poética clássica, o escritor lusitano faz alusão à peça plautina, *Anfitrião*, como é percebido de imediato pelo título de seu auto. Do mesmo modo que Plauto, ele apresenta como enredo a temática que se refere à lenda mitológica do nascimento de Hércules. No entanto, Camões não apenas imita a comédia plautina; ela a recria, acrescentando elementos da vida cortesã e da cultura portuguesa renascentista.

Imerso na cultura portuguesa de meados do século XVI, o escritor português reflete na sua literatura aspectos tipicamente da época em que vive, articulados à visão humanística do mundo. Ele faz referências a regiões, lugares, costumes, povos, obras, escritores, todos contemporâneos à sua época.

Para ele, a retomada da mitologia serve apenas como pretexto para destacar o humor, o lado cômico que ele pretende contar, dentro do pensamento humanista e do contexto histórico em que o auto fora escrito.

Com a criação de personagens como Feliseu e Calisto, inexistentes na peça plautina, Camões insere “trovas” populares com o objetivo de ironizar a maneira cortesã dos poetas de sua época. Contudo, não deixa de fazer referências à poesia culta renascentista (Petrarca, por exemplo).

Dentro dessa perspectiva, a nossa pesquisa objetiva fazer uma análise e um estudo que faça dialogar a visão de Plauto sobre o cotidiano, os hábitos e os costumes da vida romana com a visão de Camões sobre o cotidiano, os hábitos e costumes da vida cortesã portuguesa e que aponte os mecanismos utilizados, cada qual ao seu modo, capazes de gerar o riso.

Pretendemos, desta maneira, estabelecer um diálogo comparativo entre o escritor latino e o escritor português, de maneira a considerar a identidade humorística no *Anfitrião* plautino e na sua recriação produzida por Camões. Pretendemos, ainda, destacar as semelhanças e diferenças dessas duas peças teatrais, considerando o período literário e o momento histórico-cultural em que cada comédia se insere, uma vez que estando compreendidas em um espaço-temporal distinto, cada texto passa a conceber e a possibilitar significados diferentes, próprios da sociedade e dos conceitos circundantes.

O estudo da comicidade teatral, que tem sua origem na *Poética* do filósofo Aristóteles, vem provocando, ao longo do tempo, inúmeras polêmicas. Em sua *Poética*, Aristóteles define alguns elementos fundamentais da comédia grega, que serviram como ponto de partida para reflexões posteriores a respeito dos elementos característicos pertencentes ao sistema cômico. Ele conjectura que a comédia é a imitação dos maus costumes, de ações inferiores, e da vida cotidiana do homem comum. Mesmo restando apenas algumas passagens dispersas sobre a comicidade teatral, já que uma parte desse livro se perdeu, Aristóteles influencia todo o pensamento acerca do cômico, desde a Antiguidade até os dias atuais, assim como influenciou o filósofo Bergson.

Deste modo, as comédias aqui elencadas serão analisadas sob a ótica das teorias de Bergson sobre o cômico, em seu livro *O riso*, bem como de teóricos estudiosos do teatro plautino e camoniano. Será demonstrado, ainda, de que modo a comicidade se impõe, revela-se e atua na sequência dessas obras. Será também

apresentado como ocorre a retomada do humor entre personagens distintas, mas que podem apresentar perfis, muitas vezes, consonantes.

Em relação aos fins da pesquisa, o método adotado por nós, em nossa dissertação, é do tipo descritivo-explicativo, através do qual serão apresentadas as etapas de construção e as condições prevalentes para a formação da comicidade. Para Vergara ([20--], p.16), o método descritivo caracteriza-se por ser “aquele que expõe características de determinada população ou determinado fenômeno. Pode também estabelecer correlações entre variáveis e definir sua natureza. Não tem compromisso de explicar os fenômenos que descreve.” E a investigação explicativa “é aquela cujo principal objetivo é tornar inteligível, é justificar os motivos de alguma coisa. Visa, portanto, esclarecer quais fatores contribuem, de alguma forma, para a ocorrência de determinado fenômeno. Pressupõe pesquisa descritiva como base para suas explicações.” (VERGARA, [20--], p. 16-17).

Como *corpus* da nossa pesquisa, utilizaremos a comédia *Anfitrião*, de Plauto e a comédia *Auto dos Enfatriões*, de Camões, já que esta, pautada nos elementos fundamentais do texto romano original, é uma recriação daquela e trata da mesma lenda mitológica do nascimento de Hércules.

## 1 O TEATRO ROMANO E A COMÉDIA PALIATA

### 1. 1 Do alvorecer do teatro romano

A história do teatro remonta muitos séculos a.C. O modelo que dele temos hoje tem sua origem na antiga Grécia, com uma trajetória que perpassa muitos lugares e culturas distintas. Foi por volta de 534 a.C., na Grécia, com a criação de concursos trágicos, que o teatro fora instituído para Pisístrato, tirano da Antiga Atenas, cujo governo transcorreu entre os anos 546 a. C e 527 a. C.

O teatro, na Grécia Antiga, consolidou-se em virtude das manifestações que homenageavam Dionísio, o deus do vinho. Nesse período, destacaram-se três autores da tragédia, a saber: Ésquilo, identificado como o verdadeiro autor da tragédia, cuja peça *Os Persas* apresenta muitas informações sobre esse momento da história grega; Sófocles, que com uma inovadora concepção de teatro apresenta, em suas obras, personagens da realeza e da nobreza, como em *Édipo Rei*; e Eurípedes, o mais jovem entre os três, que trata em suas peças das inquietações da alma humana, como em *As Troianas*. Nesse mesmo período, destacava-se, também, Aristófanes como o maior expoente da comédia antiga.

No que diz respeito ao teatro romano, destacam-se os escritores Plauto, Terêncio e Sêneca, cujas peças seguem a tradição helênica. É a partir do século III a. C. que se iniciam as representações teatrais em Roma: traduzidas e adaptadas para o latim, as tragédias e as comédias gregas ganham destaque e são encenadas.

A respeito das primeiras manifestações do teatro romano, Cardoso diz que

Embora sejam relativamente poucas as informações que temos sobre a existência de formas embrionárias de teatro, em Roma, no período ainda considerado pré-literário, não se pode afirmar que o romano só tenha tido contato com as atividades dramáticas a partir do estreitamento de suas relações com a Grécia. É certo que as manifestações literárias de um teatro culto, representadas pelas comédias e pelas tragédias, começaram a surgir em Roma na segunda metade do século III a.C., como imitação da arte helênica. (CARDOSO, 2013, p. 23).

Todavia, para a autora, antes mesmo do século III a. C. não somente os romanos, mas também os povos mediterrâneos de uma maneira geral, desenvolveram artes embrionárias da representação cênica que se manifestavam, especialmente, em atividades de cunhos religiosos.

Assim, talvez a primeira manifestação do teatro romano, a *satura*, tenha surgido quando jovens romanos, por meio de danças, brincadeiras e cantos satíricos imitaram os dançarinos etruscos que estiveram em Roma no ano de 364 a. C, conforme Cardoso (2013, p.24), “a fim de realizarem, a pedido das autoridades, uma cerimônia propiciatória”. À essa época, alastrava-se, em Roma, uma epidemia e, como os cônsules romanos não sabiam o que fazer para dar fim a tal surto, instituíram os jogos cênicos no intuito de invocar a proteção dos deuses. Nesse contexto, os romanos passaram a imitar os etruscos, uma vez que estes, a pedido dos cônsules, foram convidados a fazer uma apresentação de danças gestuais.

Em relação à criação dramática literária romana, entre a segunda metade do século III a.C. e a primeira metade do século II a.C., Roma precisou entrar em contato com, segundo Cardoso, as farsas tarentinas, com a comédia siciliana, com o mimo e com as comédias gregas da chamada Comédia Nova. Sobre as farsas tarentinas, a autora diz que essas são “paródias obscenas representadas por atores mascarados, das quais a pintura em vasos nos dá uma ideia” (CARDOSO, 2013, p. 25).

O ano de 240 a. C. é apontado como o da primeira representação cênica em Roma, uma vez que, imediatamente após a vitória romana sobre os cartagineses, na Primeira Guerra Púnica, tornou-se possível assistir a uma peça representada em língua latina. Para que os romanos pudessem ver o espetáculo teatral em latim, foi necessário que

os edis responsáveis pelo espetáculo encomendassem a Lívio Andronico – que traduzira anteriormente a *Odisseia*- a tradução de um texto dramático a ser representado durante a realização de “Jogos” comemorativos. Não se sabe qual foi o texto traduzido, nem ao menos a que gênero dramático se pretendia. Sabe-se, porém, que a peça foi coroada de êxito e que o poeta, transformando-se num verdadeiro homem de teatro, passou a acumular funções de ator, diretor de cena e autor e traduziu (ou adaptou, talvez), a partir desse momento, vários outros textos gregos trágicos e cômicos. (CARDOSO, 2013, p. 25).

Assim como Cardoso, Gonçalves (2009) afirma que no despontar do período literário romano, iniciado a partir da tradução para o latim da *Odisseia*, realizada pelo

ex-escravo Lívio Andronico, a chamada Comédia Nova desenvolveu-se em Roma. Durante esse período – séculos III e II a. C, escritores como Lívio, Ênio e Névio, cujas existências conhecemos somente em virtude dos fragmentos de seus textos e de referências feitas a eles por escritores de suas mesmas épocas e de épocas subsequentes, escreveram, influenciados pelos modelos gregos, seus poemas épicos, suas tragédias e suas comédias (GONÇALVES, 2009, p. 117).

Ao longo desse período de forte crescimento da literatura grega traduzida e/ou adaptada para o latim, os *ludi scaenici* – espetáculos públicos de caráter religioso e cívico - conseguiram, através do financiamento do Estado, espaço para as representações teatrais, conforme assegura Gonçalves:

O período viu o crescimento da popularidade da literatura grega reescrita em latim, e os festivais públicos de caráter cívico e religioso, os *ludi* em honra fúnebre ou a deuses específicos e que aconteciam anualmente, tinham espaços para apresentações dramáticas financiadas pelo Estado. (GONÇALVES, 2009, p. 117).

Foi nesse contexto que os escritores Tito Mácio Plauto e Públio Terêncio Afer exibiram as suas comédias que muito contribuíram para a formação da *comoedia palliata*, uma das modalidades que compõem o gênero dramático da Comédia Nova romana.

## 1.2 Os elementos da comédia paliata

Sobre a comédia paliata, Cardoso sustenta que

as histórias desenroladas nas comédias latinas se passam, em geral, em cidades da Grécia; as personagens têm nomes gregos e as próprias roupas utilizadas pelos atores imitavam as vestes helênicas. Daí o qualitativo de paliata (*palliata*) conferido a tal espécie de comédia: o pálio (*pallium*), usado pelos atores principais, era uma espécie de manto, muito comum na Grécia. (CARDOSO, 2013, p. 27).

Assim, como o nome sugere, a comédia paliata mantinha as vestimentas helênicas, bem como as personagens, os costumes e os cenários eram recriados e baseados nos moldes gregos: “A comédia paliata, como o próprio nome diz, mantinha os trajés gregos (...) tanto o ambiente grego, os costumes gregos, como –

tende-se em muitos casos a crer – os enredos espelhavam-se nos modelos gregos” (GONÇALVES, 2009, p. 117).

Entretanto, cabe ressaltar que, além da influência grega, os povos etruscos contribuíram para a formação do teatro romano. Sobre a Etrúria, Cardoso (2013) afirma que ela era muita habituada tanto ao teatro quanto às danças e às representações mágico-religiosas. Muitas figurações coreográficas foram achadas em afrescos de túmulos etruscos. Conforme a autora (p. 24), os vocábulos máscara (*persona*) e histrio (histrião, ator) que foram incorporados à língua latina, são, possivelmente, de origem etrusca.

A respeito, também, da influência dessa matriz itálica, Silva (2009) acrescenta que o teatro latino se apoderou, ainda, de certos elementos cênicos da civilização etrusca:

No período pré-literário, os romanos já tinham manifestações protocênicas de origem estrangeira, principalmente etrusca e osca, mas também recebiam indiretamente influências da Magna Grécia, por intermédio das duas primeiras. Tito Lívio (VII, 2), em seu relato sobre a origem do teatro em Roma, conta que, para os primeiros *ludi scaenici*, foram levados a Roma atores etruscos que ‘sem palavras em versos e sem mímica para substituir as palavras, (...) dançando ao ritmo da flauta, faziam à moda etrusca movimentos que não eram destituídos de graça’. Assim, as primeiras manifestações tidas como cênicas em Roma consistiam tão somente em dança. Continuando o seu relato, Tito Lívio conta que os jovens passaram a imitar os dançarinos etruscos, mas improvisando entre si gracejos em versos grosseiros. (...) Ao lado dos versos fesceninos, que eram cantados por jovens cidadãos romanos, desenvolveu-se em Roma também um gênero protodramático executado por atores profissionais, a *satura*. A denominação é tardia, aparecendo pela primeira vez em Tito Lívio para designar a miscelânea musical derivada das danças etruscas e dos versos fesceninos em uma forma mais bem elaborada. (SILVA, 2009, p. 9).

Podemos verificar, então, que o teatro romano se espelha, de maneira criativa, tanto nos teatros gregos, quanto nos etruscos.

Quanto à estrutura, o teatro era precário, se comparado ao grego, uma vez que neste já havia monumentos arquitetônicos esculpidos em pedra, enquanto naquele, eram usados, ainda, os palcos de madeira - foi somente em 55 a. C. que Pompeu, general e político romano, ergueu o primeiro teatro latino de construção definitiva. Assim, mesmo o espetáculo teatral romano apresentando uma forma rígida, as apresentações teatrais aconteciam durante o dia e os cenários eram simples: o teatro inicialmente era construído em madeira e, depois do festejo, acabava por ser demolido (BRITO, 1999).

Diferentemente do grego, que concebe o teatro como uma representação da vida, uma imitação (*mímesis*), ou representação da realidade, cabendo a cada espectador seu determinado julgamento, no teatro latino o que prevalecia era o espetáculo lúdico, inserindo-se, assim, em um contexto dos jogos, *ludi*. Aqui, o público atenta-se ao movimento dos personagens, ao estilo da música, da linguagem, da dança, do ritmo e não está em busca de uma verdade, de uma representação da realidade (MONTAGNER, 2004). Assim, o teatro latino

não representa, antes apresenta algo sobre o palco para o prazer e o esquecimento do público espectador. Trata-se de um público que observa os movimentos das personagens e ouve suas palavras não em busca de uma verdade, mas em virtude da música, do ritmo, da dança. Canto, sentidos e sons organizam-se em função do prazer de jogar com as palavras. É o lúdico que prevalece. Aí está, pois, a grande diferença do teatro latino em face do teatro grego: é um espetáculo lúdico. Insere-se no contexto dos jogos, *ludi*. Os romanos o conheciam como *ludi scaenici*, jogos de palco. Como espetáculo (*spec-*, olhar atentamente, observar, examinar) é para ser visto. Se é um espetáculo lúdico, deve ser examinado sob este aspecto. Precisa ser explicado segundo o contexto dos jogos, incluso como *otium*, lazer, mas também como marca de uma civilização (MONTAGNER, 2004, p. 1).

No período em que Plauto e Terêncio escreveram suas peças – séculos III e II a. C., havia ciclos de festividades que envolviam as representações cênicas: os *Ludi Magalenses*, em abril, realizados em honra à esposa de Saturno, Cibele; os *Ludi Apollinares*, em julho, realizados em honra a Apolo; os *Ludi Romani*, em setembro, celebrados em honra a Júpiter; os *Ludi Plebeii*, em novembro, celebrados em comemoração à vitória da plebe.

Além destes conjuntos de festejos, que obedeciam a um determinado momento da vida romana, havia as representações cênicas extraordinárias, oferecidas em momentos não determinados, tal como afirma Bustamante:

Além dos *ludi solemnes* prescritos no calendário religioso, havia os *ludi votivi* ou extraordinários, que eram oferecidos em épocas não determinadas, de uma única vez, sendo organizados pelo Estado ou por particulares, em tese com anuência e sob vigilância das autoridades. Subdividiam-se em *ludi votivi* propriamente ditos, oferecidos ao povo em cumprimento do voto de um magistrado em um momento difícil e de perigo iminente para a segurança do Estado (guerra, fome, peste...); *ludi funebres*, celebrados pelos parentes próximos do morto por ocasião dos funerais (raramente no aniversário da morte), visando garantir a paz para alma na outra vida; *ludi triumphales*, dedicados ao povo pelos generais vencedores de uma guerra ou uma batalha decisiva, em cumprimento de um voto anteriormente formulado; e *ludi deticatorii*, solenidade presidida pelo censor ou pretor

urbano para inauguração de um templo ou monumento público (BUSTAMANTE, 2004, p. 3).

Da mesma maneira, para Montagner (2004), os quatro tipos de espetáculos que marcam a vida cívica romana são:

- espetáculo do poder: formado por atores magistrados que necessitavam mostrar fisicamente seu poder, despertando nos espectadores poder e admiração;
- espetáculo dos poderosos, dos homens ilustres, das famílias prestigiosas e nobres: representado pelos funerais de um magistrado;
- espetáculo da religião: representado por sacerdotes que realizavam uma cerimônia e, tendo o sacrifício como seu ato fundamental; espectadores e atores participavam do espetáculo;
- espetáculo da palavra: os magistrados, através da palavra, convenciam seus eleitores e podiam governar.

É dentro desse contexto de espetáculos que os jogos se inseriam, a fim de promover uma ruptura na vida cívica romana (MONTAGNER, 2004). Cabe ressaltar que o teatro em Roma encontrava-se ligado ao Estado, uma vez que os jogos, *ludi*, estavam imersos nas comemorações oficiais e religiosas da cidade.

Foi durante os séculos III e II a.C., que o teatro romano, devido ao seu desenvolvimento e maturidade, obteve a aceitação popular. Segundo Brito, com a descoberta do teatro grego, no século III a. C.,

os romanos aprenderam suas sofisticadas técnicas de encenação, bem como tomaram conhecimento de todo um conjunto de intrigas trágicas, cômicas e parodística. A partir daí, foram chamados de poetas helenistas aqueles que trabalhavam com temas gregos, estabelecendo uma rígida distinção entre a tragédia e a comédia. Esses poetas buscavam desenvolver o tema com uma certa lógica e davam à língua falada no palco um aspecto mais literário. (BRITO, 1999, p. 22).

Na tradição grega, conforme Montagner (2004) o teatro era tido como uma competição, já que as tragédias eram sempre representadas nos concursos. Diante de um juiz e de espectadores, atores se apresentavam de modo a tentar ganhar a competição, como explica Junito Brandão:

No final dos concursos dramáticos realizava-se o julgamento, quer dizer, a classificação final dos concorrentes: poetas, coregos e protagonistas. Essa classificação era pronunciada por um júri. Pelo Conselho de Quinhentos, assistido dos coregos interessados, era redigida uma lista completa de juizes, com igual número de cada uma das dez tribos. Os nomes eram

depositados em dez urnas. Quando se iniciavam os espetáculos, o arconte extraía de cada urna um nome, ficando assim escolhidos os dez juízes. Terminadas as representações, emitiam eles seus votos. Tirava-se novamente a sorte, reduzindo os sufrágios a cinco, que constituíam o veredicto final. (BRANDÃO, 1980, p. 121).

Em contrapartida, em Roma, o teatro, os jogos não representavam competições, mas apenas exhibições dos jogadores e outros mais que buscavam, principalmente, um espetáculo lúdico.

Quanto à funcionalidade do teatro romano, de tal modo como as demais modalidades de espetáculos realizados em Roma, o teatro possuía certo tipo de função religiosa, conforme afirma Silva (2009). Diante desse aspecto, os romanos utilizavam os originais gregos para prestigiar seus próprios deuses.

Entretanto, é relevante dizer que, mesmo tendo o teatro plautino se inspirado, fundamentalmente, no teatro grego, que, a fim de caracterizar as personagens, usava máscaras em seus espetáculos, a comédia latina, especificamente a de Plauto, suprimiu o seu uso. De maneira a valorizar a expressão fisionômica das personagens, os atores se apresentavam com o rosto maquilhado e utilizavam perucas que, pela cor, distinguem a idade e a condição social de cada personagem. Segundo Brito,

o teatro romano só passou a usar máscara como artifício cênico numa época posterior à idade de ouro da paliata. A sua utilização data de finais do século I a. C. Mas, no princípio, a máscara foi muito rejeitada por um público acostumado a ver as expressões faciais dos atores. No entanto, além de caracterizar o personagem, a máscara tinha uma outra função cênica extremamente importante. A grande dimensão dos teatros dificultava muito a projeção da voz do ator no espaço. A máscara então surgiu como uma necessidade técnica, pois possuía uma boca muito aberta que servia para projetar melhor a voz do ator. Isso veio facilitar a compreensão do texto por parte do público, que acabou se acostumando à novidade. (BRITO, 1999, p. 24-25).

Quanto ao figurino dos atores, a vestimenta e os acessórios variavam conforme o tipo de espetáculo representado. Um tipo de túnica sacerdotal era adotado quando, na tragédia, tratava-se de assunto grego. Uma toga larga era usada quando se tratava de assuntos romanos na tragédia, conhecida como *praetexta*. Na comédia de assunto grego, se o ator usasse um manto comprido com pontas, tratava-se de mercador de escravos; se usasse traje amarelo e mal feito, tratava-se de uma cortesã; se vestisse um manto militar, tratava-se de um soldado fanfarrão. No que diz respeito à estrutura de organização do teatro romano, havia

um chefe da companhia, um administrador, um coreógrafo- encarregado da *mise-en-scène*- e os respectivos atores, como explica Brito (1999).

Quanto à estrutura, as comédias romanas são semelhantes às comédias gregas, entretanto, não apresentam coro, como afirma Junito Brandão:

A comédia latina de Plauto e Terêncio, calcada na NEA grega, nem mesmo coro possui, dividindo-se internamente em *diuerbia*, diálogos recitados pelos atores, e *cantica*, as partes cantadas pelos mesmos ou por eles mimadas, enquanto um cantor se ocupava do texto musicado. (BRANDÃO, 1980, p. 117).

De acordo com Silva (2009) e Brito (1999), um componente inédito da *palliata*, que parece não existir em nenhuma das facetas da comédia grega é o *canticum*, um momento do espetáculo cantado e acompanhado por dança. Por não possuírem coros, as comédias latinas apresentam cantadas (*cantica*), cujos versos se adéquam à melodia e partes faladas (*diuerbia*), normalmente em metros iâmbicos. Assim, música e dicção dos atores cumpriam um papel fundamental nesse espetáculo teatral, já que as peças latinas eram escritas por uma quantidade grandiosa de metros e, também, grandiosos eram os espaços reservados para execução da peça, podendo abrigar cerca de vinte mil espectadores. No que diz respeito à música, Brito afirma:

(...) a música intervinha a cada momento na representação dos atores, sobretudo em suas entradas. Os momentos cantados recebiam o nome de *cantica*. Outros momentos eram declamados com o acompanhamento de flautas. Somente as partes escritas em iâmbico cênico (*diuerbia*) eram simplesmente faladas. Assim, a dicção dava menos espaço ao ator do que entre nós, pois ele deveria, antes de tudo, se curvar às formas métricas e, além disso, interpretar corretamente o sentido dos versos. Vale ressaltar que a música antiga nos é praticamente desconhecida. Tudo o que podemos dizer sobre isso é que os músicos (*tibicien*) acompanhavam o ator com flautas duplas. Na comédia, a flauta da direita (*tibia dextra*) servia para acompanhar momentos caracteristicamente sérios, enquanto a da esquerda (*tibia sinistra*), os momentos de ritmos rápidos e alegres. (BRITO, 1999, p. 26-27).

Os comediógrafos romanos, fundamentados, principalmente, nos textos de escritores gregos, exercitaram a *contaminatio*, isto é, fundiam em uma única obra duas ou mais peças dos escritores gregos que se dedicaram à comédia nova (Cf. CARDOSO, 2013). Desse modo, o enredo e as histórias nas peças aconteciam, geralmente, em cidades da Grécia, bem como os tipos mais frequentes nos textos romanos representavam a herança helênica:

Os tipos freqüentes na comédia romana representam também uma herança grega: a jovem raptada por piratas e submetida à exploração de um mercador-proxeneta (*leno*); o soldado que parte para o Oriente e retorna com incríveis histórias; o parasita que se apegua a um protetor e passa a viver a expensas deste; os escravos estrangeiros, as flautistas, os músicos. (CARDOSO, 2013, p. 27).

As peças podem ser classificadas, valendo-se do critério de ritmo, em *motoriae* e *statariae* e *mixtae*. A primeira se apresenta como um tipo de peça com movimento veloz, rápido, ágil. A *statariae*, por sua vez, é caracterizada pelo ritmo lento, com monólogos e diálogos enormes, causando uma certa demora no desenvolvimento da peça. E, por fim, temos a *mixtae*, cuja característica consiste nos dois tipos de movimento: ora a peça se apresenta ágil, em um ritmo acelerado, ora se apresenta com certa lentidão, em um ritmo menos acelerado. De um modo geral, as peças de Plauto são tidas como *motoriae* (*Aulularia*, por exemplo, devido à correria em torno de uma panela escondida), enquanto que as de Terêncio são *statariae* (*Os cativos*, por exemplo) e *mixtae* (BRITO, 1999).

O público do teatro romano era normalmente composto por pessoas na sua maioria incultas, que adoravam os “jogos”. De modo a garantir sua permanência e autonomia política, os responsáveis pelos jogos usavam o teatro como um modo de se promover perante o eleitorado. Desse modo, faziam espetáculos grandiosos, com cenários gigantescos, como, por exemplo, uma tragédia de Terêncio chegou a possuir em cena três mil estátuas. Todavia, esse tipo de espetáculo grandioso e pomposo não chegou a agradar a intelectualidade, que o achava excessivo demais, acabando por destruir o espetáculo, conforme afirma Brito (1999).

Depois dessas breves considerações, podemos concluir que, não se pode pensar em teatro romano sem deixar de associá-lo à sua influência grega, mas somente em parte, já que para o teatro latino, diferentemente do grego, o lúdico lhe é caro e essencial.

Foi dessa época que chegaram até os dias atuais as comédias dos autores Terêncio e Plauto.

### 1.3 As comédias paliatas de Plauto

Na Úmbria, por volta do ano de 254 a.C., nasce Tito Mácio Plauto. Deslocando-se para Roma, dedica-se ao teatro, mas, como os seus ganhos financeiros não supriam as suas dívidas e despesas, teve de se submeter à condição de escravo.

Inserido em um ambiente de escravos, militares fanfarrões e taberneiros, teve oportunidade de conhecer e reproduzir os costumes e hábitos da plebe romana devido à sua condição servil (GARCIA, 2011).

Suas peças foram inúmeras vezes traduzidas e tidas como inspiração para diversos escritores. Notórias e apresentadas em sua época – 254? e 184? a.C. – as comédias plautinas, geralmente com o intuito de provocar o riso, exploram o humor a partir de acontecimentos do cotidiano e dos costumes romanos.

A ele foi conferido um total de cento e trinta peças. No entanto, Varrão, crítico e pesquisador da Antiguidade, submeteu o conjunto a um exame crítico e considerou como autênticas apenas vinte e uma. Hoje, segundo Garcia (2011), as que nos restam são: *Amphitruo*, *Asinaria*, *Aulularia*, *Bacchides*, *Captivi*, *Casina*, *Cistellaria*, *Curculio*, *Epidicus*, *Menaechmi*, *Mercator*, *Miles Gloriosus*, *Mostellaria*, *Persa*, *Poenulus*, *Pseudolus*, *Rudens*, *Stichus*, *Trinummus* e *Truculentus*. Às vinte peças elencadas por Garcia, Cardoso (2013) acrescenta uma: *Vidularia*.

Conforme Mota ([20--]), Suas comédias, *fabulae palliatae*, são adaptações ou reproduções da Comédia Nova Grega, que reflete um momento político de perda da democracia.

Valendo-se de uma linguagem mais despojada e popular, permeada de jogos de palavras – que visa a agradar ao público -, Plauto faz um retrato caricatural das personagens, representando pessoas da vida comum: os personagens-tipo.

Os temas e personagens de suas peças se valem do modelo grego e sua originalidade é oriunda da maneira de como é tratado o cômico (de situações, de palavras, de personagens) e a língua latina em suas peças.

Baseado, sobretudo, nos modelos gregos e dirigindo-se a um público heterogêneo, Plauto procura evitar a construção de personagem mais complexos que exijam uma observação mais apurada de seu espectador. Desse modo, Plauto evita, habitualmente, as meditações mais psicológicas, no entanto, de maneira a

agradar o público romano, o autor não se exime de reflexões mais simples, naturalmente compreendidas.

Embora apresente um público com perfis dessemelhantes, é relevante dizer que, para que ele conseguisse tamanho reconhecimento de suas peças já na Antiguidade, fica pressuposto que a sua plateia, de uma maneira geral, tivesse uma boa instrução, uma adequada formação cultural. Tal constatação pode ser atribuída ao fato de o seu público, à época, perceber e compreender, com facilidade, as alusões tanto à cultura grega, quanto aos aspectos relativos às atividades romanas.

Mesmo sendo simples e facilmente compreendida, a comédia plautina possui bastante riqueza vocabular. O contato de Plauto com os mais variados tipos sociais, em virtude, também, dos anos dedicados a trabalhos mais simples, fez com que esse autor pudesse adequar e adaptar, com excelência, a linguagem de cada personagem seu. O *soldado fanfarrão*, por exemplo, caracteriza-se, principalmente, pelas enormes vantagens relatadas; o *leno* distingue-se pela fala de um próprio homem de negócios; a *escrava* é aquela que resmungando e que possui um discurso ofensivo e injurioso.

Assim, na tentativa de aproximar o público e deixar as peças mais atrativas, Plauto se vale de alguns artifícios, como, por exemplo, a quebra da fantasia, da ficção, quando se aproxima do público através daquilo que é real; Plauto, ainda, leva a plateia à intriga, conseguindo, dessa maneira, simpatia e atração, à medida que se dirige a algum espectador, tornando-o ciente de determinado acontecimento (MOTA, [20--]).

As comédias de Plauto, conforme Cardoso (2013), merecem muitos méritos. Embora não tenham chegado até os dias de hoje os originais gregos que serviram de modelo para esse dramaturgo latino, nas comédias plautinas existem elementos incontestavelmente inéditos. Apesar de as peças serem desenvolvidas em cenários e ambientes que remetem à cultura grega e apesar, também, de as peças apresentarem uma temática igualmente helênica, existe, contudo, um processo de romanização nas peças: além de os costumes romanos aparecerem frequentemente nas comédias, divindades latinas convivem com os deuses gregos e algumas personagens possuem caracteres e traços característicos dos homens romanos. Os prólogos, igualmente, apresentam originalidade, como a estudiosa assevera:

Os prólogos de Plauto são originais. Além de haver ele concebido um tipo de prólogo que podemos considerar “didático”, no qual se oferecia ao público um resumo da peça a ser representada, para melhor entendimento, temos neles, por vezes, interessantes informações. Em *O cartaginês*, por exemplo, o ator que recita o prólogo faz referências ao público que frequentava o teatro. (CARDOSO, 2013, p. 31).

## 2 O ANFITRIÃO ROMANO DE PLAUTO

### 2.1 A sociedade romana à época de Plauto: o contexto histórico subjacente à peça *Amphitruo*

De acordo com Beltrão apud Messias (2014), para que a comicidade de uma peça teatral tenha sentido, faz-se necessário que ela esteja de acordo com o universo cognitivo de seu espectador e, principalmente, que ela esteja de acordo com as crenças morais de seu público: “a comicidade de uma peça só e somente só faz sentido se estiver de acordo com, não apenas, o universo cognitivo de seu público, mas principalmente com suas crenças morais, ou o riso não ocorre”. (BELTRÃO apud MESSIAS, 2014, p.92). E acrescenta que

as comédias são, de certo modo, centradas na domus, na família romana, nos conflitos familiares, suas personagens são definidas por sua posição no interior da família e suas ações se inscrevem nos quadros de seu estatuto familiar (BELTRÃO apud MESSIAS, 2014, p. 92).

Em síntese: a comicidade de uma peça somente fará sentido se ela for regida pelos valores morais comuns e pelos parâmetros religiosos e de ordem normativa de uma determinada sociedade, caso contrário, as obras cômicas não provocariam o riso.

Assim, de certa maneira, as comédias plautinas são baseadas na família romana e em seus dilemas internos; as personagens, também, e suas ações são criadas a partir das categorias que ocupam no interior do estatuto familiar.

Nessa ótica, para que se possa compreender o teatro do romano Plauto, é necessário que se compreenda o funcionamento, os valores morais, a estrutura familiar e as atividades culturais da sociedade romana arcaica.

Segundo Meyer (1999), na estrutura familiar da Roma antiga, tanto a mulher e seus filhos, quanto os dependentes, os escravos e os bens familiares eram subordinados ao *Pater Familias*, o chefe de família, que, em sua *domus* (casa), detinha poder e soberania absolutos.

Na *domus* romana – que engloba a casa e os bens de determinado senhor-, o *Pater Familias* detinha poderes religiosos, políticos e econômicos, exercendo

autoridade máxima em sua casa. Vale ressaltar que a família na Roma antiga era constituída não somente pelos parentes consanguíneos, mas também incorporava todos aqueles que estavam sob o domínio e o poder do chefe de família.

Na organização social romana havia os patrícios e os plebeus. Estes faziam parte da camada inferior da sociedade, aqueles, da superior. Os patrícios, que pertenciam ao topo da hierarquia social, representavam a nobreza, possuíam muitos privilégios governamentais e chefiavam as *Gentes* (grupos de pessoas que partilhavam do mesmo nome familiar); Já a plebe, formada por homens livres e comuns, como os camponeses, artesãos e comerciantes, não possuía quaisquer direitos econômicos, políticos e sociais.

Esse tipo de organização social sofreu, ao longo do tempo, algumas mudanças sociais. Essas modificações sociais aconteceram, principalmente, com as lutas da Plebe. No início do século IV a. C., por volta do ano 367, uma nova hierarquia social foi estabelecida em virtude das revoltas plebeias. Muitos plebeus, nesse tempo, acabaram se tornando escravos, uma vez que não conseguiram resistir à disputa financeira dos patrícios. Foi nesse cenário que, depois de muitas lutas em Roma, a Lei *Licinia Sextia* foi criada de maneira a assegurar a presença da plebe nos cargos públicos romanos (MEYER, 1999). Desse modo, segundo Barbosa ([20--]), o acesso ao Consulado romano foi permitido aos plebeus. Entretanto, a criação, nesse mesmo período, de duas novas magistraturas – a dos censores e a dos pretores -, reservadas exclusivamente aos patrícios, fez com que os plebeus continuassem as suas reivindicações e as suas lutas, já que pretendiam e exigiam ter acesso a todas as funções políticas e não somente a algumas.

É somente a partir do século III a. C. que se iniciam, em Roma, mudanças intensas e transformações sociais importantes.

Conforme afirma Grant (1987, p. 13), o poder de Roma entre os anos 241 – 133 a. C. estendeu-se a uma grande variedade de povos para além da Itália. Os romanos, em um período um pouco maior de cem anos, conseguiram impor a sua hegemonia a quase todo território terrestre.

Na tentativa de promover a unificação mundial, Alexandre Magno, rei da Macedônia e ilustre conquistador do mundo antigo, difundiu a língua e a cultura grega em muitas áreas do Médio Oriente e, por pouco, não alcançou o seu objetivo de unir o mundo inteiro:

Alexandre Magno, ao sonhar com a unificação mundial, esteve prestes a atingir, por um curto lapso de tempo, o seu objetivo; a difusão que fez do grego, como segunda língua, em extensas áreas do Médio Oriente, foi duradoira (GRANT, 1987, p. 13).

Depois da difusão da cultura grega para uma grande parte do Médio Oriente, estava prestes a acontecer, pela segunda vez, algo muito semelhante a essa unificação universal concebida pelos gregos. Desse contexto, a China era o único poder mundial, mas esta se encontrava muito distante de Roma.

Ainda segundo Grant, o Mediterrâneo Ocidental havia sido dominado por Cartago, até então grande potência na Antiguidade. Todavia, ao disputar com Roma o controle do mar Mediterrâneo, disputas que geraram as três Guerras Púnicas (264-241, 218-201, 149-146 a. C.), Cartago foi destruída e deixou de existir. Assim, além da vitória sobre Cartago, outras muitas conquistas possibilitaram, também, aos romanos uma grande série de anexações ao seu território:

Dos três estados orientais em que, na época helenística, que se seguiu ao período clássico da Grécia, se dividiu a maior parte da herança de Alexandre, o reino da Macedónia caiu em poder de Roma; o domínio centralizado dos Ptolomeus ficou reduzido ao pouco mais que o Egito; e o grande Estado dos Selêucidas, posto que dominando ainda, a partir de Antioquia da Síria, vastas áreas do sudeste asiático, fora eliminado da populosa e variegada península da Ásia Menor – ponto de contacto entre a Europa e a Ásia e, durante tempos antigos, quase um continente em si própria. (GRANT, 1987, p. 14).

A Primeira Guerra Púnica estendeu o domínio romano para além da Península Itálica: a Sicília e a Sardenha ficaram sob seu poder, bem como extensas áreas da Espanha caíram no domínio de Roma durante e depois da Segunda Guerra Púnica.

Ao longo desse período de anexações, o Senado foi o governante efetivo em Roma. A vitória da Segunda Guerra Púnica, graças à ação senatorial, retardou por um bom tempo os movimentos que eram favoráveis a um regime mais democrático. Entretanto, surgiram nesse período muitos conflitos sociais e políticos provocados por transformações na estrutura social de Roma, conforme assegura Alföldy:

A crise desencadeada na sociedade romana pela transformação acelerada das estruturas sociais ocorrida após a segunda guerra púnica atingiu em meados do século II a. C. uma fase em que se tornava inevitável a eclosão de conflitos declarados. A agudização das contradições no seio da organização social romana, por um lado e, por outro, as fraquezas cada vez

mais evidentes do sistema do governo republicano tiveram como resultado uma súbita eclosão das lutas sociais e políticas. (ALFÖLDY, 1989, p. 81).

Com o êxito romano em virtude, fundamentalmente, da vitória da segunda Guerra Púnica, vieram, conseqüentemente, a riqueza e os infortúnios que esta acarreta. Tornando-se o principal centro europeu, Roma atrai muitas pessoas: a cidade passa a abranger milhares de habitantes que pertenciam a grupos sociais distintos. Assim, por conta de todas essas mudanças e transformações, novas categorias sociais surgem, ocasionando uma reordenação social: “Com o triunfo romano vieram a riqueza e os vícios que ela implica. Roma se torna o principal centro europeu, atraindo uma grande multidão. O caos chegava à cidade” (MEYER, 1999, p. 9).

É justamente nesse contexto que a comédia plautina se insere.

## 2.2 Da herança grega à romanização em *Anfitrião*

A grande influência helênica na produção das peças plautinas é bastante notória, como dissemos anteriormente. Nesse sentido, segundo Cardoso (2008), a obra de Plauto se insere na chamada *fabulae palliatae*, cujas peças são, fundamentalmente, adaptações e recriações, em latim, das obras da Comédia Nova Grega.

Embora apareçam no *Anfitrião* plautino elementos característicos do teatro e da cultura grega, encontramos, também, nessa peça, elementos típicos tão somente da cultura romana da época de Plauto.

De acordo com Costa (2010), em *Anfitrião*, a história se desenvolve em uma cidade grega. O personagem Mercúrio, no prólogo da peça, informa aos espectadores que o enredo se passa em Tebas, uma cidade-estado da Grécia Antiga:

MERCÚRIO: Aqui é a cidade de Tebas, e nesta casa mora Anfitrião que nasceu em Argo, dum pai argivo, e com o qual se casou Alcmena, filha de Electro. (PLAUTO, 1967, p. 47).

Além de o prólogo já informar qual a cidade que a comédia se desenvolverá, Tebas, o termo **tebano** é empregado diversas vezes ao longo da peça, como nos exemplos abaixo (Cf. Costa, 2010):

(...) adversários foram exterminados. Aquela cidade, que ao povo **tebano** tantas mortes pungentes causou, venceu-a e conquistou-a o vigor e o valor dos nossos soldados, principalmente graças ao meu amo Anfitrião. (PLAUTO, 1993, p. 31, grifo nosso).

Submetem-se ao poder e vontade do povo **tebano**, não apenas eles, como todas as instituições divinas e humanas, a cidade, os filhos, tudo. (PLAUTO, 1993, p. 32, grifo nosso).

MERCÚRIO – Então, quem é o teu patrão?

SÓSIA – Anfitrião, o actual comandante das legiões **tebanas** o marido de Alcmena. (PLAUTO, 1993, p. 43, grifo nosso).

É também habitual encontrar, como também afirma Costa (2010), no decorrer dessa trama plautina, as personagens invocando as divindades gregas “por Hércules!”, “por Pólux!”, “por Cástor!”:

SÓSIA: Ai que estou mesmo morto! Por favor! **Por Hércules!** Que tamanho, como é forte!  
(PLAUTO, 1967, p. 52, grifo nosso).

SÓSIA: E tu, **por Pólux**, também nunca me impedirás que eu pertença à minha casa. Não há nenhum outro escravo a não ser eu que se chame Sósia e que tenha ido para a guerra, juntamente com Anfitrião.  
(PLAUTO, 1967, p. 56, grifo nosso).

ALCMENA: **Por Cástor!** Bem vejo o caso que fazes de tua mulher!  
(PLAUTO, 1967, p. 59, grifo nosso).

A peça é baseada na lenda mitológica do nascimento de Hércules. Nela, Júpiter, apaixonado pela esposa de Anfitrião, transfigura-se no ausente marido e, com a aparência deste, engravida Alcmena. Assim, Alcmena gera, ao mesmo tempo, um filho de Júpiter, Hércules, e um filho de Anfitrião, Íficles. Em virtude da suposta infidelidade da esposa, Anfitrião acusa sua mulher de tê-lo traído, mas Júpiter a inocenta, assume a culpa e desfaz o mal-entendido (CARDOSO, 2011).

A respeito da mitologia grega, Junito Brandão afirma que qualquer obra de arte, assim como qualquer gênero artístico e literário, possui exigências intrínsecas.

(...) Se não existe, é de todo lamentável, porquanto não se pode, a meu ver, estudar com profundidade a Literatura Greco-Latina e seu *Kósmos*, seu "universo" multifacetado, sem um sério embasamento mítico, pois que o mito, nesse caso, se apresenta como um sistema, que tenta, de maneira

mais ou menos coerente, explicar o mundo e o homem. (BRANDÃO, 1986, p. 13).

Toda obra de arte como todo gênero artístico e literário possuem exigências intrínsecas. Entre narrar um mito, que é uma práxis sagrada, em determinadas circunstâncias, para determinadas pessoas, e compor uma obra de arte, mesmo alicerçada no mito, vai uma distância muito grande. (BRANDÃO, 1986, p. 26).

Nesse sentido, em uma obra de arte, quando um autor escolhe por tratar de um assunto mitológico em sua obra, essa escolha implica, necessariamente, a redução do mito, uma vez que para um mesmo mito existem diversas variantes.

Dentre as diversas versões mitológicas para o nascimento de Hércules, não se sabe dizer, conforme assegura Costa (2010), em qual teria Plauto se baseado para compor a trama. Não se sabe, também, qual é a versão conhecida de seu público. Nessa perspectiva, diversos estudiosos do teatro plautino têm se interessado em investigar qual teria sido a peça grega na qual o *Anfitrião* de Plauto teria sido espelhado. Sabe-se, somente, que escritores latinos, a partir das referências de textos helênicos preexistentes, criavam as suas peças (Cf. Costa, 2010).

Assim, a versão do mito escolhida por Plauto, tornou-se uma espécie de “mito canônico”, devido, sobretudo, ao seu grande prestígio entre os romanos. Tanto é que, habitualmente, muitos escritores que se propuseram a recriar o *Anfitrião* plautino, acabaram por utilizar, em suas obras, a mesma versão que teria Plauto escolhido para compor o seu auto.

Apesar de existirem na peça *Anfitrião* elementos característicos da cultura, do mito e do teatro grego, aparecem, também, nessa peça de Plauto, elementos característicos da cultura romana, conforme explica Cardoso (2008):

Sósia vai falar de táticas estratégicas tipicamente romanas então empregadas, tais como envio de embaixadores para parlamentar, alinhamento de colunas, ritual da batalha, carga de cavalaria: “Dispusemos as legiões segundo nosso costume e nossa tática” (221-222). Também são traços de sincretismo a alusão feita por Sósia às imagens de cera, utilizadas nos funerais romanos (458-459), e a referência às bacanais (703-704) (CARDOSO, 2008, p. 27-28).

Do mesmo modo que Cardoso (2008), Costa (2010) relata que o personagem Sósia fala em triúnviros, conforme observamos no exemplo abaixo:

SÓSIA - Quem haverá de mais audaz e mais confiante do que eu, que bem sei dos costumes da juventude e que ando sozinho noite fora? Que vou fazer se os **triúnviros** me meterem na cadeia? Amanhã tiram-me da cela e levam-me para as chicotadas, sem mesmo me deixarem que me defenda; nenhum socorro tenho a esperar do meu dono e não haverá ninguém que não ache que mereço o castigo. (PLAUTO, 1967, p. 48, grifo nosso).

Triúnviros são servidores públicos romanos, são magistrados romanos, incumbidos de uma parte da administração pública, ao lado de dois colegas. Triúnviro é “cada um dos magistrados da Roma antiga que formavam um triunvirato” (Cf. Dicionário Houaiss, 2007, p. 2773). São inexistentes, portanto, na Grécia Antiga, já que pertencem, tão somente, à civilização romana.

Ademais, apesar de a trama ser fundamentada em um mito grego, os deuses são chamados pelos nomes romanos: “Em vez de encontrarmos no palco Zeus e Hermes, deparamo-nos com Júpiter e Mercúrio, as divindades romanas correlatas” (COSTA, 2010, p. 19).

**Júpiter**, sob a aparência de Anfitrião, que andava em guerra contra os Teléboas, tirou-lhe a esposa, Alcmena, e dela desfrutou. **Mercúrio** assume o aspecto do escravo Sósia, também ausente; Alcmena cai na esparrela. (PLAUTO, 1993, p. 23, grifo nosso).

Essa comédia plautina, a partir dos equívocos entre os personagens e situações, reflete a vida romana da época em que viveu Plauto. As personagens da peça *Anfitrião* são criaturas típicas do cenário romano. Assim, espelham os costumes e os hábitos da época. Os personagens como, por exemplo, o escravo Sósia de Anfitrião, bem como “outros tipos secundários, movem-se com envolvente agilidade aos nossos olhos atônitos, revelando o papel de cada um na comunidade romana” (BELLEZA apud BRITTO, 1999, p. 49). Desse modo, Plauto recria o mito helênico e acrescenta, em sua peça, assuntos gregos romanizados.

No desenvolver da ação da comédia, o autor, através da duplicação e repetição dos personagens, cria a comicidade. Anfitrião tem o seu duplo em Júpiter, ao passo que Sósia tem o seu duplo em Mercúrio: esses equívocos são, sobretudo, responsáveis por todo o humor que envolve a comédia.

### 2.3 A estrutura da comédia *Anfitrião*

A peça *Anfitrião* é dividida em um prólogo e cinco atos. Oito são os personagens que compõem a comédia, a saber: Anfitrião - comandante e chefe dos tebanos; Alcmena – mulher de Anfitrião; Júpiter - rei dos deuses; Mercúrio - mensageiro dos deuses; Sósia- escravo de Anfitrião; Blefarão - general tebano e amigo de Anfitrião; Brômia e Tessala - criadas de Alcmena.

Plauto, na história da Literatura Latina, se comparado à experiência sem muito sucesso de Terêncio, obteve muito sucesso de comunicação com o público. Isso se deve, principalmente, pelo fato de Plauto conseguir

captar a boa vontade da plateia por mecanismo que ia além da dramaturgia simplesmente. É que Terêncio não violava a ilusão dramática que é o fato de uma personagem se dirigir diretamente à plateia, ou seja, admitir que o ator abandone seu papel de representação dramática e fale “ex persona”. (SILVA, 2013).

Esse autor latino joga com a plateia, dirige-se ao seu espectador: *Anfitrião* é um espetáculo lúdico e, como espetáculo – cujo radical *spec*<sup>1</sup>-, etimologicamente, significa olhar atentamente, observar- precisa ser visto.

Cabe dizer que “as grandes atividades arquetípicas da sociedade humana são, desde início, inteiramente marcadas pelo jogo” (HUIZINGA, 1971, p. 7). Nesse contexto dos jogos, Plauto se volta para a sua plateia solicitando a *capitatio benevolentiae*, ou seja, a boa vontade.

Segundo Brito (1999, p. 53), o prólogo de *Anfitrião* possui duplo objetivo: o primeiro objetivo é o de acalmar a agitada e barulhenta plateia romana, de modo que se possa receber com simpatia e atenção a comédia que se inicia; isto é, o primeiro objetivo consiste em estabelecer a *capitatio benevolentiae*. O segundo objetivo fundamenta-se em apresentar ao público o *argumentum*, uma espécie de síntese, de resumo da ação dramática, que leva a plateia a compreender o desenvolvimento dos acontecimentos que serão apresentados.

Da mesma maneira que Brito (1999), Costa apud Silva (2013) afirma que existe em Plauto, como recursos cômicos, a questão do prólogo e do aparte. Este se

<sup>1</sup> *spec*- olhar atentamente, observar, examinar. Cf. Montagner, 2004.

trata de um recurso expressivo com que, em voz alta, uma personagem expressa seu pensamento, podendo ser escutada somente pelos espectadores. Desse modo, Plauto dirige-se ao público e solicita a boa vontade:

Dentre os recursos de comicidade de que mais repetidamente lançam mão os comediógrafos latinos- Plauto de modo especial- está a quebra da ilusão dramática, ainda hoje perfilhada por um certo teatro.

A violação da ação dramática consiste em dirigir-se o personagem diretamente ao público ou em falar o ator na qualidade de ator, isto é, de alguém que está representando um papel, que está vivendo situações que não são as de sua vida real. O falar “*ex persona*” foi vício muito freqüente em Plauto, “*uitium Plauti frequentissimum*”(…) (COSTA apud SILVA, 2013, não paginado).

Assim, depois da preparação da plateia, através da *capitatio benevolentiae* e do *argumentum*, o público se encontra pronto e preparado para assistir à comédia baseada no mito grego do nascimento de Hércules.

No primeiro ato, é exposto o conflito central da comédia: Júpiter, com a aparência de Anfitrião, encontra Alcmena, iniciando, assim, a sequência dramática da peça.

No Ato II, o falso Sósia (Mercúrio), já na primeira sequência dramática, tenta convencer o verdadeiro Sósia que ele próprio (Mercúrio) é o Sósia verdadeiro. Ainda no Ato II, Sósia, ao afirmar que esteve com um outro Sósia, é ameaçado por Anfitrião. Em seguida, Anfitrião sabe da existência de um outro Anfitrião e que este esteve com Alcmena. Esse equívoco, diferentemente dos outros que envolvem a peça, “deixou uma pista para ser resolvida: a taça que Júpiter dera a Alcmena, roubada do general pelo deus. É ela que servirá de ponto de apoio para a criação das ações seguintes e construções do humor” (BRITO, 1999, p. 66).

No Ato III, novamente Júpiter, transfigurado em Anfitrião, encontra Alcmena, gerando, desse modo, uma série de equívocos cômicos.

No quarto Ato, Mercúrio impede que o verdadeiro Anfitrião entre em casa, de modo a deixar o encontro entre Júpiter e Alcmena sossegado, livre de perturbações. Dessa maneira, ao longo dos atos, isto é, no decorrer da ação dramática, vários equívocos vão sendo criados.

O quinto e o último ato é o desfecho da ação dramática:

Plauto fecha as ações da comédia com uma explicação feita por um personagem e não por uma ação teatral, um acontecimento propriamente dito, concluindo a última fala do texto não com um dito jocoso, mas com uma saudação a Júpiter, juntando o personagem de sua comédia ao deus em que sua platéia acreditava. (BRITO, 1999, p. 70).

### 3 DO RISO COMO COMPONENTE FUNDADOR DA COMÉDIA

A origem da comédia, bem como a estrutura do gênero cômico é extremamente discutida, uma vez que diversas e divergentes foram as maneiras de pensar e de compreender o cômico ao longo dos tempos.

Em sua obra intitulada *Iniciação à comédia*, Vilma Arêas afirma que o cômico foi caracterizado por muitos estudiosos como uma arte marginal, não digna de atitudes mais nobres:

(...) Além disso, não há como discordar de alguns críticos contemporâneos quando observam que o cômico, de uma maneira geral, foi sempre confinado num âmbito marginal, apartado do que se considera as mais válidas manifestações do homem e de sua *facies* mais verdadeiras. (ARÊAS, 1990, p. 24).

Destarte, tomando como base para os nossos estudos a afirmação acima explicitada de Arêas, propomos, em nossa pesquisa, apontar algumas teorias relativas à comédia e ao cômico, já que, nem sempre, eles foram pensados e entendidos de um mesmo modo.

Verena Alberti em seu livro *O riso e o risível na história do pensamento*, faz um estudo mostrando como o riso foi pensado e compreendido no Ocidente, iniciando por Platão até chegar aos dias atuais. Em entrevista (2011), a autora afirma que existem diversas continuidades relativas ao pensamento do riso, todavia, há, também, muitas diferenças: é somente a partir de meados do século XIX que se constata as maiores e principais diferenças, uma vez que o riso deixa de ser considerado apenas um objeto de pensamento – que tenta definir por que e de que se ri- e transforma-se em um conceito filosófico. Essa ruptura começa, por exemplo, com Schopenhauer que afirma o riso advir da incongruência repentinamente percebida entre a razão e a realidade. Assim, para Alberti, essa forma de compreender o riso, conforme designa Schopenhauer, tornou-se recorrente desde então. Entretanto, nem sempre o pensamento sobre o riso foi assim: para Platão, por exemplo, o riso era compreendido como algo que nos afastava da Verdade, já que era resultante de um falso prazer. Já para Aristóteles, a comédia provava o caráter filosófico da poesia, uma vez que criava, conforme o verossímil, seus personagens (ALBERTI, 2011). Assim, na tentativa de descobrir quais os elementos

construtivos de comicidade e a qualidade e a essência daquilo que produz o riso, muitos autores como Platão, Aristóteles, Hobbes, Kant, Schopenhauer, Freud, Nietzsche, Bergson e outros mais, criaram conceitos que caracterizam a comédia, o riso e aquilo que faz rir.

A discussão que envolve a comicidade teatral tem sua origem em Aristóteles, que escreveu, primeiramente, uma teoria sobre o gênero dramático. Como o livro II da *Poética* se perdeu, aquele em que teria Aristóteles tratado a questão do cômico, restaram apenas algumas passagens dispersas, em sua obra, sobre o riso e o risível e não uma teoria propriamente dita. Todavia, a definição do cômico como uma deformidade que não provoca dor nem destruição e a definição do riso como propriedade específica do homem, influenciaram a história do pensamento sobre o riso, conforme pondera Verena Alberti:

Não nos restou de Aristóteles nenhuma teoria propriamente dita do riso e do risível, somente passagens dispersas em sua obra. Mas a influência de Aristóteles talvez seja a mais marcante na história do pensamento sobre o riso, principalmente no que concerne à consagração de sua definição do cômico como uma deformidade que não implica dor nem destruição. Essa definição, que se acha na *Poética*, estabelece-se como característica primeira do cômico já na Antigüidade e atravessa os séculos seguintes com soberania. (ALBERTI, 2002, p. 45).

Em sua *Poética*, o filósofo grego faz um estudo detalhado sobre a origem e a evolução da tragédia, no entanto, afirma serem inexistentes estudos mais aprofundados que tratem das transformações da comédia, desde a sua origem:

Ora, as transformações sucessivas da tragédia e seus autores nos são conhecidos, mas a comédia nos escapa, porque dela não se cuidou desde o princípio: só passado muito tempo, o arconte concedeu o coro da comédia, que outrora era constituída por voluntários. (ARISTÓTELES apud BRANDÃO, 1980, p. 70).

Embora sejam restritas, a origem da reflexão e a discussão acerca do gênero cômico encontram-se na *Poética* de Aristóteles. Nela, é verificada a definição de alguns elementos característicos da comédia grega, que serviu como ponto de partida para diversas teorias posteriores a respeito do seu sistema, qualidade ou da sua função.

O autor da *Poética* define a comédia como imitação dos maus costumes e “não contudo de toda sorte de vícios, mas só daquela parte do ignominioso que é o ridículo. O ridículo reside num defeito e numa tara que não apresentam caráter

doloroso ou corruptor. Tal é, por exemplo, o caso da máscara cômica feia e disforme, que não é causa de sofrimento”. (ARISTÓTELES, [20--], p. 33).

Assim, observamos que o filósofo grego classifica a comédia de acordo com os meios de imitação afirmando, ainda, a comédia se aproximar da tragédia, já que ambas, cada uma a sua maneira, utilizam-se dos mesmos meios de expressão e enquadram-se na arte da imitação:

A epopeia e a poesia trágica e também a comédia, a poesia ditirâmbica, a maior parte da aulética e da citarística, consideradas em geral, todas se enquadram nas artes de imitação. (...) Há gêneros que se utilizam de todos os meios de expressão acima indicados, isto é, do ritmo, do canto, do metro; assim procedem os autores de ditirambos, de nomos, de tragédia, de comédia. (ARISTÓTELES, [20--], p. 23-24).

Contudo, logo adiante, Aristóteles, ao mencionar o objeto de imitação da tragédia e da comédia, mostra a diferença entre estes dois gêneros: a tragédia imita homens melhores, ao passo que a comédia imita homens piores:

Como a imitação se aplica aos atos das personagens e estes não podem ser senão bons ou maus (pois os caracteres dispõem-se quase só nestas duas categorias, diferindo apenas pela prática do vício ou da virtude), daí resulta que as personagens são representadas ou melhores ou piores ou iguais a todos nós. (...) A mesma diferença distingue a tragédia da comédia: uma propõem-se imitar os homens, representando-os piores, a outra melhores do que são na realidade. (ARISTÓTELES, [20--], p. 26-27).

Conforme cita Junito Brandão, no entendimento do filósofo grego, a origem deste gênero está relacionada aos cantos fálicos:

Tendo nascido originalmente da improvisação (a tragédia e a comédia, aquela por parte dos que entoam o ditirambo e a comédia por parte dos que entoam os cantos fálicos, os quais, até hoje, são estimados em muitas cidades). (ARISTÓTELES apud BRANDÃO, 1980, p. 70).

A partir dessa declaração aristotélica, Junito Brandão (1980) comenta que a afirmação de Aristóteles sobre a relação da origem da comédia vinculada aos cantos fálicos vem sendo ao longo do tempo contestada, já que, a seu ver, a origem desse gênero postulada pelo filósofo grego não é completa, pois trata somente de “um ângulo do problema”(BRANDÃO, 1980, p. 70). De todo modo, o filósofo, segundo Junito Brandão, deixou explícito que a comédia, antes de chegar à Grécia, passou, primeiramente, pelos povos dóricos.

Partindo das considerações do estudioso helenista francês Paul Mazon<sup>2</sup>, bem como das contribuições aristotélicas no tocante à origem e evolução da comédia, Junito Brandão diz ser confuso e controvertido estabelecer precisamente qual a origem do gênero em questão.

Para Mazon, conforme Junito Brandão, a comédia antiga é um gênero desconcertante, já que a origem e também a estrutura parecem ser um enigma. Mazon conjectura, ainda, ter sido muito pequena a influência que ela exerceu sobre a comédia posterior: sua duração, muito curta, jamais teria sido imitada. Para o helenista francês, a comédia antiga cursou apenas uma abreviada existência, uma vez que foi constituída tão somente por elementos muitos díspares.

De maneira a organizar e estabelecer os princípios e a estrutura da comédia, Junito Brandão assegura que, através daquelas que chegaram até nós de Aristófanos, podemos constatar que a Comédia Antiga, cujo maior expoente foi esse autor, é dividida em duas partes: a primeira, que comporta uma ação é um *ágon*; a segunda, “uma série de ‘sketches’, que esclarecem o sucesso da ação” (p. 71), trata-se de uma *revista*.

Resgatando a passagem de Aristóteles que declarava ser a comédia primitiva originária dos cantos fálicos, Junito Brandão disse:

É preciso observar, de saída, que a Comédia Antiga se representava juntamente com a tragédia, no teatro de Dioniso Eleutereu e portanto no âmbito do próprio santuário do deus, durante as Grandes Dionísas Urbanas. É quase certo, por conseguinte, que a comédia tenha uma origem religiosa. Aristóteles, em passagem já citada por nós, confirma tal hipótese, ao declarar que a comédia primitiva era “improvisada” e provinha dos “cantos fálicos”. Ora, estes cantos acompanhavam as **Falofórias**, procissões solenes em que se escoltava um falo, símbolo da fecundidade e da fertilização da terra e essas Falofórias eram o rito principal das Dionísas Rurais, que celebravam no campo, no início do inverno, em homenagem a Dioniso. (BRANDÃO, 1980, p. 75, grifo do autor).

Assim, embora seja discutida e até mesmo contestável vincular a origem da comédia aos cantos que acompanhavam as Falofórias, isto é, associar a origem desse gênero aos cantos fálicos, Junito Brandão afirma que tal constatação tem resistido no tempo. Acrescenta, ainda, que, no que diz respeito à relação do povo dórico com a origem do gênero cômico, a comédia siciliana é, de fato, anterior a

---

<sup>2</sup> - MAZON, Paul. La Farce dans Aristophane et lès origines de la Comédie em Grèce. *Revue de La Societé d'Histoire Du Théâtre*, Paris, p. 1, 7-8, 1951.

Aristófanes, conforme também afirmam Alves e Santos (2012). Todavia, essas comédias são muito diferentes e acredita-se, portanto, que a primeira exerceu pouca ou quase nenhuma influência sobre a Comédia Antiga:

Os dórios, além da tragédia, reivindicaram também a origem do gênero cômico. É bem verdade que a comédia siciliana com seu grande astro, Epicarmo (séc. VI a. C.), é bastante anterior a Aristófanes. Mas, essa comédia, por sua própria estrutura e “enquadramento político”, é muito diferente da comédia aristofânica, e, segundo se crê, pouca ou quase nenhuma influência exerceu sobre a Comédia Antiga. A comédia de Epicarmo é, as mais das vezes, uma paródia: o tom é elevado e nobre; a sátira política, ou não existe, ou restringe-se a alusões, e o coro não desempenha papel algum importante, enquanto na primeira parte da comédia ática ele é o ator principal. (BRANDÃO, 1980, p. 78-79).

Ainda de acordo com o estudioso helenista, tanto a tragédia como a comédia são contemporâneas, no entanto, esta só se estabeleceu oficialmente em 486 a. C - quase cinquenta anos mais tarde que aquela. Foi por motivos de ordem política ateniense que a comédia surgiu tardiamente (BRANDÃO, 1980, p. 80-81).

Já a Comédia Grega Nova, que surgiu no fim do século IV a. C. e durou até o começo do século III a. C., influenciou muitos autores romanos, principalmente Plauto e Terêncio. Sua estrutura que perdura até os dias atuais, tal como as comédias transmitidas por esses dois escritores romanos, com seus mais diversificados temas e enredos, exerceu profunda influência na maior parte das comédias, conforme conjectura Frye:

A estrutura da Comédia Nova grega, tal como transmitida por Plauto e Terêncio, em si mesma menos uma forma do que uma fórmula, tornou-se a base da maior parte da comédia, especialmente em sua forma dramática mais altamente convencionalizada, até nossos dias. (FRYE, 1973, p. 163).

Com assuntos e temas que divergiam da Comédia Antiga e da Comédia Média, a Comédia Nova Grega obteve aclamado sucesso e originou a Comédia Latina. Conforme Junito Brandão, a Comédia Nova Grega ou a NÉA, como também é chamada, afastou-se da Comédia Média não apenas pelo conteúdo temático, mas também pela sua forma: diferentemente da Comédia Antiga que se volta para a vida política, a NÉA destina-se a tratar de assuntos da vida privada, da vida familiar, voltando-se, desse modo, para os aspectos mais corriqueiros da existência humana como o amor e as intrigas sentimentais, por exemplo:

se a paixão do século V foram os deuses, a *pólis* e o *lógos*, a do século IV hão de ser a família e o amor. Eis, em síntese, a estrutura que há de propiciar o aparecimento de uma comédia inteiramente nova e muito diversa da sátira violenta que caracterizou a Comédia Antiga (BRANDÃO, 1978, p. 129).

E acrescenta que estamos diante de outro clima:

Mudando de trajes e de espírito, a comédia voltou-se primeiramente para a mitologia. A paródia foi seu grande tema. Tal artificialismo, no entanto, durou pouco. Ao atingir sua verdadeira maioria literária, a comédia refugiou-se na sátira dos costumes e das condições sociais. Muitos títulos de comédias dessa época são nomes de uma profissão ou estado: o camponês, o soldado fanfarrão, o bajulador, o parasita, a cortesã... (BRANDÃO, 1978, p. 130).

Desse modo, podemos observar que os personagens tipos existentes na Comédia Latina são originários da Comédia Nova Grega, como, por exemplo, o soldado fanfarrão, o cozinheiro, o mercador de escravas, o velho e que tais: “neste novo contexto as personagens tipo ganham destaque e, daí, chegam aos nossos dias” (ALVES; SANTOS, 2012, p. 6).

### 3.1 O riso e o cômico no contexto teatral

O riso e o cômico, tão amplamente presentes na realidade humana, têm sido, ao longo dos séculos, defendidos e compreendidos das mais diversificadas maneiras. A necessidade de tentar descrever e definir o que é cômico e o que faz rir, por exemplo, conduz, naturalmente, a uma multiplicidade de definições e interpretações. Desse modo, tais fenômenos sempre serão examinados e investigados segundo o ponto de vista daqueles que pretendem julgá-los.

O mesmo acontece com o exame da comicidade teatral: ao longo do tempo diversas discussões surgiram a fim de tentar estabelecer o seu sistema, a sua funcionalidade e o seu processo de fabricação.

Diante de um campo teórico amplamente diverso que se propõe a investigar os mecanismos constitutivos dos recursos cômicos, faz-se necessário analisar, principalmente, a concepção do cômico à luz da teoria bergsoniana, uma vez que

este estudioso francês se preocupou em propor um método de reflexão sobre o processo de fabricação do riso, principalmente no que diz respeito ao texto teatral.

Diante da perspectiva por nós adotada nessa pesquisa, que se fundamenta, especialmente, em estudar os processos de criação do humor apenas no texto teatral, usaremos, então, como suporte para o nosso estudo, as teorias propostas por Bergson, mais especificamente em seu livro *O Riso*, uma vez que, conforme assegura Bender (1996), muitos foram os pesquisadores que se propuseram a estudar a comicidade e o riso. Entretanto, a predileção é quase que exclusivamente pela tragédia e, apenas eventualmente, exemplos extraídos da comédia foram usados para expor as teorias propostas por tais pensadores do assunto.

Se, por um lado a discussão relativa à função ou aos objetivos da comédia não chegou a uma conclusão acabada e definitiva, por outro, entretanto, no que diz respeito à “cadeia de comunicação da comédia” não há muitas dúvidas, conforme atesta Brito (2009):

Assim, continua a polêmica em relação aos objetivos ou à função da comédia, sem no entanto chegar a uma conclusão definitiva. Porém, no tocante à cadeia de comunicação da comédia, não existe tanta dúvida. Nela, os estudiosos depreendem três termos que funcionam de uma maneira interligada: o autor ou criador da comicidade; o objeto cômico em si mesmo ou os elementos que são usados na produção da comicidade; e o público, aquele que está pronto para rir com a comicidade. (BRITO, 1999, p. 14).

Desse modo, apenas estes três termos elencados por Brito serão considerados em nosso trabalho, já que pretendemos, tão somente, analisar, o “objeto cômico em si mesmo” e os mecanismos de criação de humor, no texto teatral, mais especificamente em *Amphitruo*, de Plauto, bem como no *Auto dos Enfatriões*, de Camões. Assim, limitar-nos-emos, sobretudo, às concepções propostas por Bergson em seu ensaio *O Riso*, já que é o teatro que ele toma como base para justificar seus conceitos referentes à comicidade.

Bergson criou sua teoria a partir de ideias já conhecidas na Antiguidade, que apresentam o riso como propriedade tipicamente do ser humano. Sendo então o riso um fenômeno (faculdade) humano, Bergson afirma que para compreendê-lo é necessário colocá-lo na sociedade que é o seu ambiente natural e determiná-lo como uma função social, já que os homens se organizam em sociedade. O riso, para ele, deve corresponder a certas exigências da vida comum e ter uma

significação social. Sendo o riso um fenômeno social, ele tem a função de corrigir as falhas de quem não se enquadra nas exigências sociais e não se adapta a elas. Do contrário, uma pessoa que burle as regras de convivência social poderá se tornar objeto de riso e ser vitimada pelo ridículo. Essa definição passa a ter sentido a partir do momento em que o riso adquire uma função social. Para ele, portanto, a essência do riso e do cômico está na sociedade.

Respaldado na observação de que o riso é social e que se dá dentro de um círculo social, assegura, então, que não existe comicidade fora do ambiente que não seja propriamente humano: o homem é o único animal que ri.

De acordo com os preceitos do filósofo grego Aristóteles de que o “homem é o único animal que ri”; e é também o único animal ridículo, podemos inferir, então, que somente as manifestações humanas são passíveis de riso. Portanto, mesmo que alguns seres inanimados nos levem, porventura, ao riso, isso deverá ao fato de que eles carregam algum traço ou semelhança humana: “As criações de Walt Disney, Mickey Mouse e Minnie, Tom e Jerry têm rosto humano, agem e reagem como seres humanos, sabem ser heróis ou vilões. O riso e o cômico são ambos humanos” (VERSIANI, 1974, p. 18).

Retomando esse preceito aristotélico e aliando-o às concepções bergsonianas sobre a criação do cômico vinculado exclusivamente aos seres humanos, Versiani afirma:

O riso e o cômico são ambos humanos. Ri, entretanto, aquele que está no papel de espectador não-participante, pois a empatia, a emoção matam todo ridículo. A pré-condição do riso é a insensibilidade: é preciso dessolidarizar-se, abstrair-se do observado. Eis por que o receptor da mensagem cômica é a faculdade abstrativa por excelência, a inteligência em estado puro. A isso acrescenta-se uma terceira observação: o riso é social, supõe o contacto entre inteligências.  
(...) Pouco importa a amplitude do círculo social; ele é sempre fechado; e é dentro desse fechamento que nasce o cômico e que suscita o riso. O riso é, assim, uma função social. (VERSIANI, 1974, p. 18).

Dessa maneira, para Bergson, o nosso riso é sempre um riso grupal e definido como uma espécie de “trote social”, admitindo-se, então, que o risível possui, de fato, uma função social útil: “para compreender o riso, impõe-se colocá-lo no seu ambiente natural, que é a sociedade; impõe-se sobretudo determinar-lhe a função útil, que é uma função social”.(BERGSON, 1980, p. 14).

Segundo Versiani (1974), ao invés de nos perguntarmos o que significa o cômico e o que é o riso, conforme indaga Bergson no início de seu ensaio, valeria mais, para ele, nos questionarmos pelo riso especificamente provocado pelo cômico; isso significa dizer que valeria mais tentar compreender o porquê de o cômico ter a virtude de nos fazer rir. Tal é o método adotado por Bergson, método este, que se desvia, sobretudo, das preocupações especulativas de muitos grandes filósofos e pensadores que, de certo modo, fixaram-se em explicitar algumas modalidades ou tipos de cômico.

A título de exemplo, temos os pensadores L. Dumont e E. Kraepelin que se propuseram a definir o cômico como um disparate ou contraste, ou ainda, definir o cômico como uma surpresa, como disse Versiani (p. 18).

Bergson, então, questiona:

Que significa o riso? Que haverá no fundo do risível? Que haverá de comum entre uma careta de bufão, um trocadilho, um quadro de teatro burlesco e uma cena de fina comédia? Que destilação nos dará a essência, sempre a mesma, da qual tantos produtos variados retiram ou o odor indiscreto ou o delicado perfume? Os maiores pensadores, desde Aristóteles, aplicaram-se a esse pequeno problema, que sempre se furta ao empenho, se esquivava, escapa, e de novo se apresenta como impertinente desafio lançado à especulação filosófica. (BERGSON, 1980, p. 11).

E, em seguida, de maneira a delimitar e esclarecer a sua proposta teórica sobre a produção do cômico, acrescenta:

Nosso pretexto para focar o problema é que não pretendemos encerrar numa definição a fantasia cômica. Vemos nela, antes de tudo, algo de vivo. Por mais trivial que seja, tratá-la-emos com o respeito que se deve à vida. Não nos limitaremos a vê-la crescer e se expandir. De forma em forma, por gradações imperceptíveis, ela realizará aos nossos olhos metamorfoses bem singulares. Nada desdenharemos do que tenhamos visto. Com esse contato continuado talvez ganhemos algo de mais maleável que uma definição teórica – um conhecimento prático e íntimo, como o que nasce de longa camaradagem. (BERGSON, 1980, p. 11).

Dessa forma, podemos observar que Bergson privilegia a experiência humana, ou seja, vincula totalmente o homem à criação do cômico, pois aquilo que é risível encontra-se, unicamente, nas atitudes e expressões do homem.

Aquilo de que se ri, é designado, por Bergson, pela palavra *cômico*. Ele define o cômico como “mecânico aplicado sobre o vivo”, ou seja, o que produz comicidade e o que há de risível é resultado da interferência do mecânico sobre o vivo. Partindo

dessa ideia, ele estabelece os mecanismos formadores da comicidade, que são a *repetição*, a *inversão* e a *interferência das séries*, cuja finalidade é intensificar os efeitos cômicos, conforme reitera Silva:

(...) Bergson não se limita apenas à procura de um elemento surpresa na palavra para se opor à expectativa e criar um imprevisto, amplia os estados de distração, opõe a rigidez à flexibilidade e determina as formas do processo de formação daquilo que torna algo cômico: a *repetição*, a *inversão* e a *interferência recíproca de série*. (SILVA, 2012, p. 703).

A *repetição* é um processo de construção da comicidade constituído através da “combinação de circunstâncias, que se repete exatamente em várias ocasiões, contrastando vivamente com o curso cambiante da vida” (p. 51). A repetição gera comicidade à medida que um mesmo fato se repete em diferentes situações devido à mecanização de ações e comportamentos humanos. Trata-se, portanto, de situações repetitivas espontâneas que contrastam com o curso cambiante da vida;

A *inversão* ocorre quando, por exemplo, “imaginemos certos personagens em dada situação: obteremos uma cena cômica fazendo com que a situação volte para trás e com que os papéis se invertam” (p. 53), ou seja, quando o esperado não acontece ou quando uma situação se volta contra quem a inventou, surgem mudanças inesperadas produtoras de comicidade. Ri-se, por exemplo, “do acusado que dá lição de moral ao juiz, da criança que pretende ensinar os pais, enfim, do que acabamos de classificar como ‘mundo às avessas’”(p. 53).

E, finalmente, temos a *interferência das séries* que consiste na mistura da repetição e da inversão ao mesmo tempo. A confusão de situações, a duplicidade de sentido e até mesmo a interpretação divergente de uma situação provocam o riso:

Chegamos à interferência das séries. Trata-se de um efeito cômico cuja fórmula é difícil de extrair, por causa da extraordinária variedade das formas sob as quais se apresenta no teatro. Talvez pudéssemos defini-la: Uma situação será sempre cômica quando pertencer ao mesmo tempo a duas séries de fatos absolutamente independentes, e que possa ser interpretada simultaneamente em dois sentidos inteiramente diversos. (BERGSON, 1980, p. 54).

E acrescenta, também, a fórmula típica do *qüiproquó*:

Vem à mente logo o *qüiproquó*. Realmente o *qüiproquó* é uma situação que apresenta ao mesmo tempo dois sentidos diferentes, um simplesmente possível: o que os atores lhe atribuem e o outro real: o que o público lhe dá.

Percebemos o sentido real da situação porque se teve o cuidado de nos mostrar todas as suas facetas; mas cada ator só conhece uma delas: daí o equívoco, daí o julgamento falso que fazem sobre o que se faz em torno deles, como também sobre o que eles mesmos fazem. Vamos desse juízo falso ao juízo verdadeiro; oscilamos entre o sentido possível e o sentido real; e é essa hesitação do nosso espírito entre duas interpretações opostas que aparece primeiro na graça que o *qüiproquó* nos proporciona. (BERGSON, 1980, p. 54).

E, para entender como funcionam os mecanismos do riso, ele aponta três elementos básicos de comicidade: a *comicidade de situações*, de *palavras* e de *caráter* que se instauram, simultaneamente, no real e na comédia teatral.

A *comicidade de situações* ocorre quando há repetições insistentes de determinados acontecimentos ou quando ocorre uma inversão de personagem diante de alguma situação. “É cômico todo arranjo de atos e acontecimentos que nos dê, inseridas uma na outra, a ilusão da vida e a sensação nítida de uma montagem mecânica” (BERGSON, 1980, p. 42).

A *comicidade de palavras* apresenta-se como um papel importante, já que descreve os fenômenos risíveis. A dupla significação de um nome comum, por exemplo, ou até mesmo a dupla significação em determinadas expressões e frases, são capazes de gerar o riso. A escolha das palavras e a estrutura das frases transfiguram-se em situações risíveis. “Daí podemos inferir essa regra geral: obteremos uma expressão cômica ao inserir uma ideia absurda num modelo consagrado de frase” (BERGSON, 1980, p. 61). Todas as línguas possuem frases feitas e fórmulas consagradas que podem levar à fala automática. Assim, conforme atesta Versiani (p. 21), “o cômico não está na frase feita, senão em estado latente; atualiza-se quando a frase feita sai automaticamente. E isto acontece quando qualquer palavra, ou qualquer contexto é capaz de desencadeá-la”. Trata-se, portanto, basicamente, da inclusão de uma ideia absurda em um modelo de frase convencional:

Mas devemos distinguir entre o cômico que a linguagem exprime e o que ela cria. O primeiro poderia, a rigor, traduzir-se de uma língua para outra, sob pena, entretanto, de perder grande parte do seu vigor ao transpor-se para uma sociedade nova, diferente por seus costumes, literatura e sobretudo por suas associações de idéias. Mas o segundo é em geral intraduzível. Deve o que é à estrutura da frase e à escolha das palavras. Não consigna, graças à linguagem, certos desvios particulares das pessoas ou dos fatos. Sublinha os desvios da própria linguagem. No caso, é a própria linguagem que se torna cômica. (BERGSON, 1980, p. 57).

Cabe ressaltar que a comicidade de palavras também corresponde à comicidade de ações e de situações; é uma projeção desse tipo de comicidade no plano da linguagem (BRITO, 1999).

E, por fim, Bergson afirma que a *comicidade de caráter* tem alcance e significação sociais, já que o cômico se estabelece, de certo modo, na inadequação do homem perante a sociedade. Daí que o caráter já formado em nós, capaz de funcionar mecanicamente, como atitudes e gestos, é cômico:

Persuadidos de 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, é o homem, é o caráter que primeiramente tivemos por alvo. (BERGSON, 1980, p. 71).

E acrescenta:

Em resumo, se deixamos de lado, na pessoa humana, o que interessa à nossa sensibilidade e consegue nos comover, o resto poderá converter-se em cômico, e o cômico estará na razão direta da parte de rigidez que aí se manifeste. (...) Em certo sentido, poder-se-ia dizer que todo caráter é cômico, desde que se entenda por caráter o que há de já feito em nossa pessoa, e que está em nós em estado de mecanismo montado, capaz de funcionar automaticamente. Será aquilo pelo que nos repetimos. E será também, por conseguinte, aquilo pelo que outros nos poderão imitar. (BERGSON, 1980, p. 78).

Voltamos assim, por um longo desvio, à dupla conclusão extraída no transcurso do nosso estudo. Por um lado, certa pessoa jamais é ridícula a não ser por um aspecto que se assemelhe a um desvio, por alguma coisa que vive nela, sem com ela se organizar, à maneira de um parasita: por isso esse aspecto se observa de fora e pode também corrigir-se. (BERGSON, 1980, p. 88).

Patrice Pavis, em seu *Dicionário do Teatro*, ([20--], p. 81) sintetiza os termos *comicidade de situação*, *comicidade de palavras* e *comicidade de costumes* (ou caráter). Para ele, o critério adotado tradicionalmente de classificação, que explica parcialmente as formas cômicas, remete-se aos estudos dramatúrgicos da comédia. Desse modo, na comicidade de situação, o riso é provocado por uma situação particularmente incomum, ou ainda, pelo discurso e comportamento de um tipo de personagem; a comicidade de palavras é efetivada através de jogos de palavras, repetições, ambiguidades, bem como através de criações verbais; e, por fim, a comicidade de costumes ocorre quando, por exemplo, um personagem possui numerosos defeitos produzindo, então, o efeito de uma caricatura ou uma paródia.

Analisando os estudos bergsonianos, Versiani, no tocante à comicidade de caráter, assegura que, uma vez que o homem é o único ser ridículo há, assim, o caráter cômico, que, na realidade é uma deficiência de caráter. Segundo este estudioso, o cômico de caráter é o caráter não sociável e de uma rigidez suspeita à sociedade. Quase sempre, insociabilidade e imoralidade de caráter coincidirão, já que não existem, efetivamente, diferenças fundamentais entre o ideal moral e o social. Para ele, o objetivo de algumas comédias é o de transformar um defeito, que geralmente promove compaixão, em ridículo. Assim, o primeiro artifício seria o de isolar e o de bloquear o defeito no personagem, ocasionado, portanto, um bloqueio no espectador, uma vez que “o espectador não gosta de uma alma feita de pedaços justapostos (p. 22); o segundo consiste em intensificar a impressão causada pelo primeiro artifício: “o defeito não transparece tanto de ações, quanto de atitudes, gestos, palavras; e, finalmente, o terceiro artifício visa evidenciar a desatenção e a inconsciência, isto é, evidenciar “o mecânico do personagem ridículo”.

Segundo Bergson, podemos entender que a comédia se define como uma arte que modifica e transforma o homem, o indivíduo em um caráter, uma categoria geral. Esta é a concepção que acaba por distingui-la de tudo o mais: a comédia não somente apresenta tipos genéricos, mas também é a arte que visa ao geral. Acrescenta-se, então, que o cômico possui uma finalidade utilitária: a sanção e a correção social por meio do riso (SILVA, 2012).

Dentro dessa perspectiva, Silva assegura que

O teatro, principalmente a comédia, retira os defeitos dos costumes, dos preconceitos sociais, isola-os da situação, instala a rigidez em relação ao público e aplica-lhes modos de correção. Assim o riso funciona como um castigo à insociabilidade bem como à imoralidade. (SILVA, 2012, p. 703).

Diante do exposto, analisaremos os textos de Plauto e Camões, *Anfitrião* e *Auto dos Enfatriões* respectivamente, à luz, principalmente, dos comentários de Bergson sobre o riso, uma vez que tanto a peça do escritor latino quanto a sua recriação camoniana procuram, sobretudo, fazer rir.

#### 4 A COMICIDADE NO ANFITRIÃO PLAUTINO

É preciso considerar, antes de tudo, a peça dentro do espaço-temporal em que ela se encontra para conceber e possibilitar significados próprios da sociedade circundante. Na época de Plauto, Antiguidade romana, o objetivo da comédia era apenas o de provocar o riso do público, de divertir; ela não objetivava trabalhar questões sociais ou até mesmo problemas familiares da comunidade. A comédia era objetiva e clara, contava histórias simples e, no ambiente cênico, o cenário, as expressões, gestos, os sons, o figurino contribuíam para, de certa forma, criar comicidade.

O teatro de Plauto era dirigido a um público iletrado e inculto, com o objetivo de fazê-lo sorrir. Não era uma comédia que pretendesse discutir problemas sérios da comunidade, como na época de ouro da comédia grega, nos tempos de Aristófanes (445-386 a. C.). Nem mesmo pretendia discutir problemas familiares, como na Comédia Nova, da época de Meandro (342-292 a. C.). (...) O argumento de uma comédia de Plauto contava sempre uma história simples, absolutamente fácil de ser apreendida, sem grande esforço mental, pelo simplório público da época, que lotava as arquibancadas do teatro, querendo apenas sorrir e divertir-se com o espetáculo. (BRITO, 1999, p. 39-40).

Valendo-se da lenda mitológica que envolve o nascimento do herói Hércules, na trama, Júpiter, apaixonado pela esposa de Anfitrião, Alcmene, transfigura-se no ausente marido e acaba por seduzir essa mulher. Isto gera muitos equívocos e quiproquós.

Conforme Cardoso (2013, p. 28), Plauto desfrutou de grande popularidade, graças, também, ao erotismo implícito na peça. Tal é a popularidade de Plauto que o seu Anfitrião serviu de modelo para muitos escritores, como Camões (*Auto dos Enfatriões*), Molière (*Anfitrião*), Dryden (*Anfitrião*), Antônio José da Silva (*Anfitrião ou Júpiter e Alcmene*), Guilherme de Figueiredo (*Um deus dormiu lá em casa*), entre outros mais.

Ainda segundo Cardoso (2013, p. 32), dificilmente os recursos linguísticos como, por exemplo, combinações fônicas engraçadas, aliterações, trocadilhos, repetições, duplicações e ambiguidade, muitas vezes responsáveis pelos conflitos geradores de riso, puderam ser mantidos em outro idioma. Entretanto, a peça que chegou a nós e suas respectivas traduções mantiveram a comicidade original do texto de Plauto.

O escritor romano se aproveitou de todos os recursos que produzem o riso, levando o público a gargalhadas: a intriga é divertida, a linguagem é elaborada como um recurso cômico em si. Sabendo manejar muito bem a língua, Plauto se aproveita de todas as possibilidades, a fim de mostrar sua habilidade e capacidade de um comediógrafo que sabe levar o público ao riso (CARDOSO, 2013).

Quanto à intriga, no primeiro ato, Mercúrio, sabendo que Sósia deseja entrar na casa de Anfitrião, tentará impedi-lo de fazê-lo. Tomado das formas e feições de Sósia, Mercúrio diz à platéia que irá brincar com o escravo.

Mercúrio (à parte): Que é lá isso? Entrar em casa? Vou-lhe já ao encontro. Hoje não vou deixar que este homem entre em casa e como tenho o seu aspecto acho que vou brincar um bocado com ele. E, assim como lhe tomei a forma e as ocupações, também tenho que praticar os mesmos feitos e mostrar os mesmos costumes. Tenho de ser ruim, esperto, astuto e de afastá-lo da porta com a malícia, que é a sua arma especial. (PLAUTO, 1967, p. 50).

Logo em seguida, Mercúrio diz ser Sósia ao próprio Sósia, ao passo que o verdadeiro também diz ser ele o próprio. Diante desta confusão de identidades entre Sósia e Mercúrio, temos o quiproquó mais engraçado de toda a peça. Os equívocos gerados entre “quem de fato é” e quem “parece ser” dá à comédia um elevado e refinado tom de humor.

MERCÚRIO: A quem pertences tu?

SÓSIA: A Anfitrião, já disse. Sou Sósia.

MERCÚRIO: Então vais apanhar mais, por estares a dizer bobagens. Eu é que sou Sósia, não és tu!

SÓSIA: (à parte) Queiram os deuses que tu o sejas! E que eu me transforme em quem te chega!

MERCÚRIO: Ainda rosnas?!

SÓSIA: Já me calo.

MERCÚRIO: Quem é teu dono?

SÓSIA: Quem tu quiseres

MERCÚRIO: E agora, como é que tu te chamas?

SÓSIA: Eu não sou ninguém a não ser quem tu mandares.

MERCÚRIO: Mas tu dizias que eras Sósia e que pertencias a Anfitrião.  
(...)

SÓSIA: Então toma cuidado. Olha que eu agora posso falar do que quiser. Eu sou Sósia, escravo de Anfitrião.

MERCÚRIO: O quê, outra vez?

SÓSIA: Eu fiz a paz, eu fiz um tratado, estou a dizer a verdade.

MERCÚRIO: Olha que apanhas!

SÓSIA: Podes fazer o que quiseres, visto que tens mais força. Mas seja o que for que tu faças, por Hércules, já não me calo.

MERCÚRIO: Tu, enquanto estiveres vivo, não consegues que eu não seja Sósia.

SÓSIA: E tu, por Pólux, também nunca me impedirás que eu pertença à minha casa. Não há nenhum outro escravo a não ser eu que se chame Sósia e que tenha ido para a guerra, juntamente com Anfitrião.

MERCÚRIO: Este homem não está bom da cabeça.

SÓSIA: O defeito que me atribuis a mim és tu quem o tens. – Ora esta, então eu não sou Sósia, o escravo de Anfitrião? Não foi esta noite que chegou do porto Pérsico o navio que me trouxe? Não foi meu amo quem me enviou para aqui? Não estou eu diante de nossa casa? Não tenho eu uma lanterna na mão? Não sou eu quem está a falar? Não estou acordado? Não foi a mim que este homem deu socos? Por Hércules, foi o que ele fez, que ainda me doem os queixos. – Mas para que estou eu a hesitar? Por que não entro já em nossa casa? (PLAUTO, 1967, p. 56-57).

O verdadeiro Sósia se dá por vencido e se convence que está mesmo diante de um outro Sósia. Esses enganos e os argumentos de Mercúrio a fim de convencer que ele (Mercúrio) é o verdadeiro Sósia, geram comicidade, fazem a platéia rir. Sósia é um personagem que por si só provoca risos; na sua condição de escravo e com seus traços de caráter e suas atitudes, Sósia diverte o público e garante a gargalhada da plateia.

MERCÚRIO: Então, não é verdade que já te convenci que não és Sósia?

SÓSIA: Então tu queres dizer que eu não sou eu?

MERCÚRIO: Que hei de eu fazer? Terei por acaso de negar que eu sou eu?

SÓSIA: Juro por Júpiter que sou eu e que estou a dizer a verdade?

MERCÚRIO: E eu juro por Mercúrio que Júpiter não acredita em ti! Mais acredita ele em mim, sem eu jurar, do que em ti, jurando tu. (PLAUTO, 1967, p. 58).

(...)

SÓSIA: Por Pólux! Realmente quando me ponha a olhar para ele, vejo que tem o meu aspecto; é muito semelhante a mim, pelo que tenho visto no espelho. Tem o mesmo chapéu, o mesmo vestuário; é exatamente como eu: as pernas, os pés, a estatura, o corte de cabelo, os olhos, o nariz, a boca, a cara, o queixo, a barba, o pescoço. Tudinho! Que hei de eu dizer?! Se ele tem as costas com cicatrizes, não há nada mais parecido comigo. Mas também quando me ponho a pensar, eu devo ser aquele que sempre fui. Eu conheço o meu amo, conheço a nossa casa, estou com juízo, tenho os sentidos a funcionar. Eu o que vou é não querer saber do que ele diz. Toca a bater à porta. (PLAUTO, 1967, p. 59).

(...)

SÓSIA: Então prefiro ir-me embora. Ó Deuses imortais, não quereis ajudar-me? Onde é que eu morri? Quando é que eu me transformei? Onde é que perdi a minha cara? Será que eu me deixei aqui por esquecimento? Efetivamente este tem a fisionomia que eu possuía dantes. (PLAUTO, 1967, p. 59).

Mais adiante, Mercúrio anuncia ao público que criará conflitos e confusões entre Anfitrião e seu escravo, Sósia.

MERCÚRIO: Anfitrião julgará que ele lhe mente e vai supor que ele não veio até aqui como lhe fora ordenado. Vou enchê-los a eles, e a toda família de Anfitrião, de confusões e de enganos, até que meu pai se farte daquela de quem gosta. Por fim, todos hão de saber de que se trata e Júpiter levará Alcmena à antiga boa união com seu esposo. (PLAUTO, 1967, p. 60).

No ato II, a cena que se segue é extremamente cômica: Sósia tenta convencer o seu amo, Anfitrião, de que está ao mesmo tempo em dois lugares, mas não obtém sucesso algum. Anfitrião fica confuso, mas não consegue compreender os duplos de identidades. As repetições das situações de engano provocam riso.

ANFITRIÃO: Mas como é que pode ser, malandro (vamos lá discutir com ele) que tu estejas aqui e em casa? Isso é que eu quero que tu digas.

SÓSIA: Pois é fora de dúvida que estou aqui e lá. Claro que todos se admiram, mas realmente ninguém se admira mais do que eu. Assim os deuses me protejam como a princípio eu nem acreditava em mim, em Sósia, até que eu mesmo Sósia mo fizesse acreditar. Contou-me tintim por tintim tudo o que aconteceu enquanto estivemos na guerra; tirou-me a cara juntamente com o nome: leite não é mais igual a leite do que ele é igual a mim. Quando me mandaste à casa, do porto, antes de nascer o dia...

ANFITRIÃO: E então?

SÓSIA: Já eu lá estava, diante de casa, muito antes de chegar.

ANFITRIÃO: Qual história, meu safado! Será que tu estás bom da cabeça?

SÓSIA: Pois não vês que estou?

ANFITRIÃO: Não sei que passe de mãos lhe fizeram depois que se afastou de mim.

SÓSIA: É isso mesmo. Foi um passe de mãos à grande!

ANFITRIÃO: Quem é que te bateu?

SÓSIA: Quem me bateu? Fui eu que estou lá em casa.  
(PLAUTO, 1967, p. 65).

A situação é igualmente engraçada quando, nesse mesmo ato, Alcmena diz pertencer a Anfitrião, mal sabendo que está declarando seu amor a Júpiter. Ela julga estar com o seu verdadeiro marido. No entanto, está na presença de seu amante, Júpiter.

JÚPITER: Que queres mais ainda?

ALCMENA: Que tu gostes de mim, mesmo ausente, e mesmo de longe tu lembres que sou tua. (PLAUTO, 1967, p. 62).

Em seguida, Anfitrião pergunta a Alcmena se ela sente saudades. Sósia, à parte, utilizando-se de uma ironia – que é um recurso cômico, respondendo a pergunta de seu amo, diz ao público:

SÓSIA: Com vontade mesmo! Nunca vi tanta! Saúda-o exatamente como se fosse a um cão! (PLAUTO, 1967, p. 68).

A figura de Anfitrião como marido traído também é motivo de riso. Novamente nota-se uma situação de mais equívocos e quiproquós, desta vez gerados pela confusão de identidades entre Alcmena e Anfitrião.

ALCMENA: Por Castor! Queres dizer-me por que me saúdas assim com essas graças e por que te diriges a mim como se me não tivesses visto há pouco, como se agora voltasses à casa, depois da guerra? Por que é que te diriges a mim como se me não tivesses visto há muito tempo?

ANFITRIÃO: Mas é que realmente eu não te vejo senão agora.

ALCMENA: Mas por que é que tu negas?

ANFITRIÃO: Porque aprendi a dizer a verdade.

ALCMENA: E de fato não se deve desaprender aquilo que se aprendeu. Mas tu estás a experimentar-me sobre o que eu sinto? Por que é que voltaste tão depressa? Foi algum mau agouro que te deteve? Mudou o tempo? Por que é que não foste ter como exército como dizias há bocado?

ANFITRIÃO: Há bocado? Mas há bocado o quê?

ALCMENA: Estás a experimentar-me... Há bocado, há pouco.

ANFITRIÃO: O que eu peço, por favor, é que me digas o que houve há bocado.

ALCMENA: Mas que é que tu pensas? Julgas que estou a enganar quem me engana, quem me diz que chegou agora mesmo quando há bocado se foi embora?

ANFITRIÃO: Esta mulher só diz loucuras. (PLAUTO, 1967, p. 69).

E Sósia, cujo carácter é cômico por excelência, tenta achar explicações para as situações de enganos de duplicidade:

SÓSIA: Para que é que hei de abrir? O selo está perfeito. Sim senhor, bonita coisa! Tu pariste um Anfitrião e eu pari outro Sósia! E agora se a taça pariu uma taça, ficamos todos a dobrar! (PLAUTO, 1967, p. 74).

(...)

SÓSIA: Eu realmente não sei que hei de dizer desta questão, a não ser que haja outro Anfitrião que por acaso na tua ausência ande por aqui cuidando do que te pertence e na tua ausência cumpra os deveres que te cabem a ti. Já havia bastante o que admirar no tal Sósia postiço. Mas é muito mais estranho ouvir agora falar de outro Anfitrião. Eu creio que foi algum feiticeiro que veio enganar tua mulher. (PLAUTO, 1967, p. 76-78).

Júpiter dirige-se à plateia e afirma criar uma confusão enorme na família de Anfitrião. A plateia, portanto, a par do acontecimento, vai se preparando para novas situações cômicas anunciadas de antemão por Júpiter:

JÚPITER: Agora venho por vossa causa, para terminar a comédia que começou e ao mesmo tempo para prestar auxílio a Alcmena que Anfitrião acusa do crime, sendo ela inocente. Seria culpa minha, deixar que Alcmena, sem razão, sofresse por uma coisa que eu armei. Agora vou fazer de Anfitrião, como no princípio, e lançar nesta família a maior das confusões; depois, farei que tudo se esclareça. (PLAUTO, 1967, p. 80).

No ato IV, nota-se mais uma situação conflitante: Mercúrio, transfigurado em Sósia, brinca com Anfitrião, deixando-o completamente irritado ao afirmar que ele (o verdadeiro Anfitrião) não é Anfitrião, ou seja, que ele não é o marido de Alcmena.

ANFITRIÃO: Sacrificar-me, bandido? Se os deuses me não tirarem hoje a vida, eu é que hei de sacrificar a Saturno; hei de te harregar de correadas. E hei de sacrificar-te na cruz. Vem cá para fora, meu canalha!

MERCÚRIO: Ouve lá, fantasma! Tu julgas que me aterrorizas com as tuas ameaças? Olha que se não foges imediatamente, se tornas a bater a esta porta, se houver um barulhinho assim, olha que te parto a cabeça com esta telha e até cospes fora as línguas e os dentes!

(...)

ANFITRIÃO: Mas que hei de eu julgar?

MERCÚRIO: Vai para o inferno! Eu não tenho outro dono senão Anfitrião!

ANFITRIÃO: Ter-me-hei eu transformado? Que coisa extraordinária, que Sósia não me reconheça! Vamos investigar isto. Dize-me lá quem te pareço? Não sou Anfitrião?

MERCÚRIO: Anfitrião? Estás doido! Não te disse eu já que deves ter andado na farra? Vires agora perguntar-me quem és a outra pessoa? O que eu te aconselho é ires-te embora, para que não estejas aqui a incomodar enquanto Anfitrião, que voltou há pouco da guerra tem lá os seus prazeres com a mulher. (PLAUTO, 1967, p. 86-87).

Ainda nesse mesmo ato, existem outras situações cômicas geradas, agora, entre o duplo de Anfitrião e Sósia e também entre Júpiter e Anfitrião:

ANFITRIÃO: Ainda perguntas? Pôs-se de lá de cima do telhado, de portas fechadas, a impedir-me de entrar em casa!

SÓSIA: Eu?

ANFITRIÃO: Tu! Que ameaçavas tu de me fazer se eu arrombasse a porta? Tu negas, miserável?

SÓSIA: Por que não hei de negar? Essa testemunha que aí vem comigo é mais que bastante. Fui mandado de propósito a levar-lhe o teu convite.

ANFITRIÃO: Quem te enviou, meu bandido?

SÓSIA: Aquele que mo pergunta!

ANFITRIÃO: Mas quando?

SÓSIA: Foi há pouco, mesmo há bocado, há bocadinho, quando fizeste as pazes com tua mulher. (PLAUTO, 1967, p. 91).

(...)

JÚPITER: Mas que audácia é essa, de vires tu, um estranho bater no meu escravo?

ANFITRIÃO: Teu?

JÚPITER: Meu!

ANFITRIÃO: Mentos!

JÚPITER: Sósia, vai lá para dentro. Prepara a comida, enquanto eu dou cabo dele.

SÓSIA: Vou já. (À parte): Acho que Anfitrião vai receber Anfitrião tão amavelmente como há pouco eu, Sósia, me recebi Amim, segundo Sósia. Enquanto eles vão combater, eu vou dar uma volta pela cozinha, para limpar todos os pratos e esvaziar todas as taças. (Sai) (PLAUTO, 1967, p. 93).

Nas passagens que se seguem, Anfitrião e Blefarão clamam por Júpiter, criando, dessa forma, o cômico, já que o deus que eles invocam é o próprio deus gerador de todos os conflitos.

ANFITRIÃO: Pelo Supremo Júpiter! Tu hoje queres tirar-me o ser eu? (PLAUTO, 1967, p. 94).

BLEFARÃO: Ó Supremo Júpiter! Que vejo eu?! Têm ambos no braço direito e no mesmo lugar um sinal que é exatamente o mesmo, uma cicatriz avermelhada e donde a onde um pouco escura. (PLAUTO, 1967, p. 96).

No V ato temos, como desfecho da comédia, um esclarecimento de toda a ação, que é feito por um personagem da peça. Plauto coloca na própria boca do personagem a responsabilidade de, através de sua própria fala, concluir os acontecimentos e desfazer todos os enganos.

Percebe-se assim, que ainda que o humor plautino tenha a sua origem na comédia paliata, a comicidade popular romana está presente em seu *Anfitrião*: sem a preocupação de elaborar assuntos que envolvam maiores complexidades e raciocínio, a comédia objetiva, principalmente, levar o público ao riso sem maiores reflexões. Desse modo, Plauto se vale de todos os recursos e elementos cômicos, a fim de garantir o humor.

Entre as técnicas para a criação de humor nomeadas por Bergson, encontramos no *Anfitrião* plautino a *repetição*, a *inversão* e a *interferência de séries*.

A repetição, processo de construção de comicidade, faz com que uma circunstância seja humorística à medida que diversas situações se repetem em virtude da mecanização de ações e comportamentos humanos. Assim, quando Plauto constrói diálogos repetitivos como, por exemplo, os que acontecem entre Sósia e Mercúrio, ele se utiliza dessa técnica de maneira a construir um efeito cômico:

SÓSIA: (à parte): Venceu na discussão. O que eu tenho é procurar outro nome. Não sei onde é que ele viu tudo isto. Mas agora é que eu o vou

atrapalhar. Porque com certeza ele não vai poder dizer o que eu fiz quando estava sozinho, metido na tenda, sem mais ninguém. (Alto). Su tu és Sósia, dize lá o que é que fizeste na tenda, quando as legiões combatiam com toda a violência? Se disseres, dou-me por vencido.

MERCÚRIO: Havia uma bilha de vinho e eu enchi uma garrafa.

SÓSIA: Deu logo certo.

MERCÚRIO: E eu bebi-o puro, tal como o deu a cepa.

SÓSIA: Já não é nada de espantar se ele não estava escondido na garrafa. Aconteceu mesmo isso. Que eu bebi o vinho e o bebi puro.

MERCÚRIO: Então, não é verdade que já te convenci que não és Sósia?

SÓSIA: Então tu queres dizer que eu não sou eu?

MERCÚRIO: Que hei de eu fazer? Terei por acaso negar que eu sou eu?

SÓSIA: Juro por Júpiter que sou eu e que estou a dizer a verdade?

MERCÚRIO: E eu juro por Mercúrio que Júpiter não acredita em ti! Mais acredita ele em mim, sem eu jurar, do que em ti, jurando tu.

SÓSIA: Então quem sou eu se não sou Sósia? Não farás favor de me dizer? (PLAUTO, 1967, p. 58).

A inversão ocorre quando, por exemplo, Anfitrião dialoga com sua personagem duplicada por Júpiter. O general tebano afirma ser o verdadeiro Anfitrião, neto de Gorgofone, mas, em seguida, acaba por duvidar de sua própria existência:

ANFITRIÃO: Ai de mim! Que estou eu a ouvir. Mal aguento. Isto é dormir acordado, isto é sonhar acordado. E bem vivo e bem são. Eu sou realmente Anfitrião, neto de Gorgofone, general dos tebanos, o único general de Creonte, na guerra dos teléboas. Fui eu quem venceu os Arcanânios e os Táfiros e lhes dei como rei, pelo seu grande valor guerreiro, Céfalos, o filho do grande Dioneu.

JÚPITER: E eu sou aquele que venceu na guerra pela minha coragem esses bandidos dos nossos inimigos que tinham matado Electrião e os irmãos de minha mulher e que, espalhando-se pela Acaia, pela Etólia, pela Fócida, e pelos mares da Jônia, do Egeu e de Creta, a tudo devastavam com sua violência de piratas.

ANFITRIÃO: Ó deuses imortais! Nem acredito em mim! Ele conhece tudo o que aconteceu! Vamos a ver, Blefarão. (PLAUTO, 1967, p. 95).

Sobre o processo de interferência de séries, Bergson diz:

A interferência de dois sistemas de ideias na mesma frase é fonte inesgotável de efeitos engraçados. Há muitos meios de obter a interferência, isto é, de dar à mesma frase duas significações independentes e que se superpõem. O menos apreciável desses meios é o trocadilho. No trocadilho é de fato a mesma frase que parece apresentar dois sentidos independentes, mas apenas aparentemente. Há, em realidade, duas frases diferentes, compostas de palavras diferentes, que se pretende confundir entre si, obtendo vantagem de produzirem o mesmo som ao ouvido. Do trocadilho passa-se por gradações imperceptíveis ao verdadeiro jogo de palavras. (BERGSON, 1980, p. 65).

Podemos, então, encontrar muitos trechos em que exista esse processo de construção de comicidade. Temos, por exemplo, vários equívocos e quiproquós gerados em virtude da confusão de Anfitrião diante de um outro alguém que possui a sua aparência; Podemos, ainda, verificar esse processo quando Sósia faz um trocadilho entre os vocábulos Sósia e sócio<sup>3</sup>, já que estes se assemelham muito sonoramente:

MERCÚRIO: E agora, como é que tu te chamas?

SÓSIA: Eu não sou ninguém a não ser quem tu mandares.

MERCÚRIO: Mas tu dizias que eras Sósia e que pertencias a Anfitrião.

SÓSIA: Foi engano. O que eu queria dizer é que era um sócio de Anfitrião.

MERCÚRIO: Eu bem sabia que não tínhamos nenhum escravo chamado Sósia a não ser eu. Tu não estavas em teu perfeito juízo. (PLAUTO, 1967, p. 56).

Esse jogo de palavras entre os vocábulos “sócio” e “Sósia” (*Sosiam* e *socium*), serve para exemplificar, também, a técnica que Bergson nomeou de inversão, já que “na cena em que aparece a perda de identidade de Sósia, percebemos também uma perda da identidade da linguagem: Sósia falava de Sósia e, por medo, troca as palavras, afirmando ter falado em ‘sócio’”. (BRITO, 1999, p. 190).

Quanto ao cômico de palavras, mais um recurso de criação de comicidade nomeado por Bergson, podemos encontrá-lo já no prólogo da peça. Plauto joga com os vocábulos; as palavras, as repetições são cheias de comicidade:

<sup>3</sup> Mer. Amphitruonis te esse aiebas Sosiam.

Sos. Peccaveram,

nam Amphitruonis **socium** ne me esse volui dicere.

Merc. Scibam equidem mullum esse nobis nisi me serverom **Sosiam**.

fugit te ratio. (PLAUTO apud BRITO, 1999, p. 63, grifo nosso)

MERCÚRIO: O que eu vos quero pedir é uma coisa fácil e justa. É a pessoas justas que um justo como eu deve pedir o que é de justiça. Realmente não convém pedir o que é injusto a quem é justo e é uma loucura rogar aos injustos o que é justo; de fato, os iníquos ignoram e desprezam a justiça. (PLAUTO, 1967, p. 45).

O cômico de personagens acontece quando os recursos cômicos se voltam mais para o próprio personagem e não para a situação em si.

Na passagem abaixo, Anfitrião discute com Mercúrio - cuja aparência é de Sósia. Mercúrio, então, acaba por confundir Anfitrião, e este fica sem compreender o motivo de o seu escravo não reconhecê-lo:

MERCÚRIO: Com certeza que andaste na farra, velhote!

ANFITRIÃO: O quê?

MERCÚRIO: Pois se estás a julgar que eu sou teu escravo.

ANFITRIÃO: Mas que hei eu de julgar?

MERCÚRIO: Vai para o inferno! Eu não tenho outro dono senão Anfitrião!

ANFITRIÃO: Ter-me-hei eu transformado? Que coisa extraordinária, que Sósia não me reconheça! Vamos investigar isto. Dize-me lá quem te pareço? Não sou Anfitrião? (PLAUTO, 1967, p. 87).

Já o cômico de situações, é perceptível quando, diferentemente do cômico de personagens, o humor incide sobre uma determinada situação. Muitas são as cenas em que ocorrem situações cômicas; estas situações humorísticas acontecem, principalmente, em virtude de o duplo de personagens gerar muitos quiproquós. Na fala de Sósia encontramos uma síntese dos motivos que levam aos equívocos:

SÓSIA: Para que é que hei de abrir? O selo está perfeito. Sim senhor, bonita coisa! Tu pariste um Anfitrião e eu pari outro Sósia! E agora se a taça pariu uma taça, ficamos todos a dobrar! (PLAUTO, 1967, p. 74).

Todos esses elementos e recursos acima elencados, utilizados por Plauto em seu Anfitrião, garantiram o sucesso da comédia paliata plautina, que serviu de referência humorística para diversos escritores. Desse modo, a comédia paliata de Plauto estendeu-se à posterioridade e manteve a tradição de retomada à Antiguidade Clássica.

## 5 O TEATRO RENASCENTISTA DE CAMÕES

Em meados do século XV, o Humanismo, um movimento intelectual, expandiu-se da Itália para a toda Europa. Esse movimento propôs a redescoberta e retomada das referências da Antiguidade Clássica, que por um período vindouro, sob o domínio do cristianismo medieval, permaneceu esquecida e desvalorizada na Idade Média.

Nesse momento, a concepção de vida passa a ser centrada no conhecimento humano e não mais em Deus; o *teocentrismo* medieval dá lugar ao *antropocentrismo*, em que o “homem é a medida de todas as coisas”.

A redescoberta, principalmente das obras escritas dessa grande época de civilização e cultura - que foram parcialmente confinadas em conventos no decorrer de todo período medieval - propiciou a vontade de ressuscitar os ideais culturais da cultura greco-latina. Conforme Massaud Moisés (1960), tal espírito de decifração, tradução e descoberta da rica Antiguidade Clássica, ligado às descobertas científicas, invenções e inovações da época, vieram a constituir o período chamado Renascimento.

Já no século XVI os portugueses vivenciaram esse grande movimento de descoberta dos monumentos culturais da civilização grego-romana:

As circunstâncias históricas e uma peculiar situação geográfica confirmam ao povo lusitano um papel de relevo na evolução do Renascimento. É que Portugal, através de alguns estudiosos e particularmente, das descobertas marítimas, colaborará de modo direto e intenso no processo renascentista: letrados portugueses, como Os Gouveias (...) disseminaram as novas ideias em universidades estrangeiras, entre elas a de Paris (MOISÉS, 1960, p. 49).

Entretanto, o autor afirma que foi principalmente o alargamento e anexações geográficas – “com sua corte de consequências econômicas e políticas” -, que confiou aos portugueses a importância histórica que acontece desde os fins do século XV e vai até meados do XVI.

Quanto às obras literárias, Brito (1999, p. 78) diz que embora a tragédia fosse um gênero novo no teatro português renascentista, a comédia já havia sido descoberta por Gil Vicente, no Humanismo.

Gil Vicente, fundador do teatro português, já tinha criado a base das comédias de costumes, fundamentadas em criticar os tipos mais representativos à sua época.

Em se tratando do escritor Camões, vale dizer que são muitos os estudiosos que o definem somente como um homem renascentista; entretanto, a sua obra lírica e a sua epopeia nacionalista, bem como o seu teatro, são marcados fortemente pela influência da Antiguidade Clássica e pelo teatro vicentino.

Ainda há aqueles que o definem como maneirista, cujo desconcerto é característica típica desse movimento. Se, por um lado, ele é renascentista, por outro, conforme afirmam muitos estudiosos do poeta, ele conseguiu ultrapassar e superar os valores estéticos dessa época.

Embora tenha vivido o Renascimento, retoma a tradição medieval e anuncia a crise do maneirismo. Para alguns estudiosos, o maneirismo seria o momento de transição entre o Classicismo e o Barroco. Para Lima (2012, p. 2), trata-se de um momento que dominou boa parte da produção artística do século XVI, na Europa. Momento este em que as características renascentistas, bem como a inquietação espiritual eram distorcidas nas produções desse tempo. “É justamente a destruição do ideal renascentista de equilíbrio que se evidencia nesse período” (LIMA, 2012, p. 3).

Em contrapartida, para Hauser, não é fácil definir efetivamente o que teria sido o Maneirismo:

Só é possível obter um entendimento adequado do maneirismo se ele for observado como o produto de uma tensão entre o classicismo e anticlassicismo, naturalismo e formalismo, racionalismo e irracionalismo, sensualismo e espiritualismo, tradicionalismo e inovação, convencionalismo e revolta contra o conformismo; pois sua essência repousa nessa tensão, nessa união de opostos aparentemente inconciliáveis. (HAUSER, 2007, p. 21).

Assim, Macedo (2012) afirma que Camões encontra-se “nel mezzo del camin” de sua vida, em meio ao século XVI, usando

a imagística petrarquiana que ainda dominava a poesia do seu tempo para veicular uma compreensão do eu e do mundo já muito diferente, e por vezes até oposta, daquela que essa mesma imagística servira para definir e significar. O seu inovador gênio literário tende, assim, a manifestar-se em subtis deslocamento de ênfase dentro das formas recebidas, criando uma aparência de continuidade na própria tradição que está qualitativamente transformando. Camões encheu as garrafas antigas com novo vinho. (MACEDO, 2012, p. 14).

Nesse contexto de tantos conflitos e contradições Camões, situado em seu tempo, reconhece e aceita as imposições de sua cultura. Todavia, essa aceitação não é aleatória e tampouco alienada: os seus conflitos internos, seus questionamentos, suas dúvidas e incertezas e, também, a consciência de estar enganando o seu próprio desejo, fazem-no um homem da atualidade (DUARTE, 1983, p. 9).

O escritor quinhentista foi além dos códigos vigentes de seu tempo, transcendendo-os. A sua produção literária perpassou por variadas influências. Além de buscar na Antiguidade Clássica assuntos e modelos para a sua produção, Camões se serviu também das concepções filosóficas de seu momento. Desse modo, aliando os valores da cultura greco-latina e de seu tempo às suas próprias concepções e experiências de vida, conseguiu garantir a excelência e originalidade de sua produção literária.

Em um contexto de transição e de mudança estética, Camões consegue conciliar na produção de seu teatro, tanto a estética peninsular e vicentina, quanto o espírito Renascentista, recriando a mitologia contada por Plauto, inserindo valores e características próprios de sua época.

### **5.1 A recriação camoniana da comédia paliata plautina**

Quase nada se sabe das circunstâncias da vida de Luís Vaz de Camões. Conforme Massaud Moisés (1960), ele nascera em 1524 ou 1525, provavelmente em Lisboa, Coimbra, Santarém ou Alenquer. Durante a sua juventude, teria tido acesso ao ambiente palaciano, que teria contribuído para a sua formação cultural. Talentoso e indiscutivelmente culto, conhecia as obras clássicas de Homero, Virgílio, Ovídio, Petrarca, Horácio e que tais.

Em virtude de amores proibidos com damas da Corte, teve de ser afastado por um bom tempo desta, até que resolveu se “exilar”, no ano de 1549, em Ceuta, como soldado raso. Em 1522, fere o servidor do Paço, Gonçalo Borges, e vai preso, mas logo em seguida é liberto sob a condição de se dedicar ao serviço militar ultramarino. Em 1556, em Macau, teria escrito parte d’*Os Lusíadas* mas, depois de

um naufrágio, como conta a lenda, teria salvo sua epopeia e perdido a sua companheira Dinamene. No ano de 1572, *Os Lusíadas* é publicado recebendo, Camões, uma pensão anual, que, contudo, não foi suficiente para afastá-lo da vida miserável que levou até o fim de seus dias, em 1580 (MOISÉS, 1960).

Ainda segundo o autor, a obra de Camões divide-se fundamentalmente em duas maneiras distintas:

Camões é grande, dentro e fora dos quadros literários portugueses, por sua poesia. Esta, divide-se em duas maneiras fundamentais, conforme as tendências predominantes ou em choque no século XVI: de um lado, a maneira medieval, tradicional, a “medida velha”, expressa nas redondilhas; de outro, a maneira clássica, renascentista, a “medida nova”, subdividida em lírica, vazadas em sonetos, odes, elegias, canções, églogas, sextinas e oitavas, e em épica, n*Os Lusíadas*, (1572). (MOISÉS, 1960, p. 54).

Quanto ao teatro, escreveu à maneira vicentina (*Auto de Filodemo* e *El-Rei Seleuco*) e à clássica (*Anfitriões*). Este último que mais nos interessa.

Assim como tantos outros poetas portugueses, como Almeida Garret, Sá de Miranda, Fernando Pessoa e outros mais - Camões se propôs a escrever teatro, mas nem sempre é lembrado como poeta dramático que ele também foi.

Segundo Macedo (2012), ignora-se a cronologia da obra de Camões. Já para Rebello (1980), as referências biográficas acerca das composições de suas três peças, embora não se saiba efetivamente, situam-se entre os anos de 1542 e 1555. Os três autos - *El-Rei Seleuco*, *Os Anfitriões* e *Filodemo*- foram só postumamente publicados, no entanto, foram representados ainda em vida de Camões.

O primeiro teatro, cujo título original é *Auto dos Anfatriões* e o último, *El-Rei Seleuco*, foram incluídos na “Primeira Parte dos Autos e Comédias Portuguesas”, primeira impressão de seus autos.

Gil Vicente já havia escrito uma grande parte das suas obras primas quando Camões nasceu. Então, quando este escritor inicia sua produção dramática, o teatro vicentino já havia sido encerrado “cuja obra derradeira, *A Floresta de Enganos*, data de 1536.” (REBELLO, 1980, p. 18).

Quase metade de um século separa o nascimento desses dois escritores portugueses: Gil Vicente foi um homem que viveu no fim da Idade Média, Camões foi um homem da Renascença. Entretanto, a influência vicentina perdurou no teatro camoniano, em que outros valores vigoraram e fixaram-se também.

Mesmo tendo Camões escrito teatro fundamentado, basicamente, no teatro vicentino, é preciso dizer que os assuntos de suas peças, bem como o tratamento conferido a elas deriva de outra matriz. Em Camões, diferentemente de Gil Vicente, a Renascença se exprime:

Aqui é o homem da Renascença que se manifesta, o humanista que vai colher na Antiguidade Clássica greco-latina os motivos da sua inspiração e os desenvolve livremente, dotando-os de uma expressão moderna, patente sobretudo no modo como nas três comédias se documenta uma dialética dos sentimentos e se define uma filosofia do amor que constituem o motor principal da sua ação. (REBELLO, 1980, p. 20).

Entende-se, então, que Camões conseguiu combinar, também, os espíritos da Idade Média e da Renascença, já que conciliou formas populares fixadas pelo teatro vicentino, com os assuntos mitológicos tratados por muitos escritores da Antiguidade Clássica.

A influência clássica na comédia renascentista de Camões, evidente, principalmente, na sua peça *Anfitrião*, justifica-se pela, como assegura Rebello (1980), juventude de Camões que, sensível ao meio universitário que frequentava, cuja influência clássica era bastante representativa, soube aproveitar muito bem todos os recursos de que dispunha e conhecia para criar as obras teatrais.

De acordo com Rebello (1980), Camões, durante a década de 40, frequentou o colégio de Santa Cruz, que havia sido, nesse tempo, elevado à categoria de Universidade no ano de 1537.

Nessa escola, de ensino humanista, as representações teatrais eram assíduas. Vale dizer que a Inquisição à essa época já havia sido instituída em Portugal, o que ocasionou uma constante luta entre a Universidade e a Companhia de Jesus, uma luta entre “o imobilismo de um saber fechado, escolástico, e uma concepção dialéctica da ciência, aberta e progressista” (REBELLO, 1980, p. 29). Brito (1999, p. 79) acrescenta: “Foi nesse momento histórico, marcado pelo poder da Inquisição em Portugal, que camões escreveu suas comédias”.

Quando Camões escreveu seu *Anfitrião* – não se sabe com exatidão o ano em que essa peça fora escrita -, o ensino de humanidades era uma disciplina obrigatória em Coimbra.

Diante do exposto, compreendemos que os escritores do Renascimento, inseridos no contexto de retomada dos modelos clássicos, buscaram inspiração em

diversos autores gregos e romanos. Plauto é um desses escritores que serviram como fonte de criação para Camões.

Essa influência será notória no *Anfitrião* camoniano, a que este estudo se destina, como se verifica no comentário de Berardinelli: “Para os dois primeiros (Enfatriões e El-Rei Seleuco), o desfecho já estava no modelo que tomou Camões – em Plutarco, para o Auto de El-Rei Seleuco e, em Plauto, para os Enfatriões”.(2000, p. 298).

E é, a partir da retomada e da releitura do humor de Plauto, que Camões recria o seu auto. Em um contexto de transição e de mudança estética, Camões consegue conciliar na produção de seu teatro, tanto a estética peninsular e vicentina, quanto o espírito Renascentista, recriando a mitologia contada por Plauto, mas inserindo valores e características da sua época, como afirma Rebello. Brito (1999) explica:

Camões recriou, a partir do original plautino, e também sob o diapasão da comédia, o mito grego do semideus Hércules. No entanto, o trabalho de Camões não se constitui numa cópia servil, mas numa bem humorada recriação do *Amphitruo*, recheada de elementos da vida na corte e da cultura de seu tempo (...) (BRITO, 1999, p. 79).

Diante de uma visão humanística do mundo, Camões recria o auto, introduzindo figuras e costumes típicos da corte, típicas do seu tempo.

Quanto à estrutura do *Anfitrião* de Camões, a comédia divide-se em cinco atos, assim como o *Anfitrião* plautino, e a partir desse modelo, busca o assunto e as personagens para a sua peça, acrescentando, porém, quatro outras personagens, inexistentes na obra do escritor latino: Calisto, Feliseu, Aurélio e o seu criado.

Contudo, conforme Rebello (1980), tais personagens criados por Camões pouco ou quase nada interferem no desenvolvimento da intriga: Calisto e Feliseu aparecem somente no primeiro ato e não interferem consideravelmente na trama; Aurélio, por sua vez, apenas possuía na peça a mesma função do Blefarão de Plauto, uma vez que estes, Aurélio e Blefarão, no *Anfitrião* camoniano, são chamados por Alcmena e Anfitrião, a fim de esclarecerem, ou tentarem esclarecer o mistério da duplicação das personagens. Tais diferenças e acréscimos feitos por Camões na sua comédia são praticamente irrelevantes e não comprometem o tema central que fora tomado de Plauto: a lenda mitológica que envolve o nascimento de Hércules, em que Júpiter, assumindo as feições de Anfitrião, seduz Alcmena.

Existem, todavia, diferenças estruturais mais significativas entre as comédias de Plauto e Camões, mas, sobre esse assunto trataremos mais adiante.

O que verdadeiramente distingue Camões de Plauto, para além do acréscimo de personagens e outros aspectos estruturais, deve ser pensado e entendido levando em consideração o espaço temporal que cada escritor se insere. Camões é um homem da Renascença, Plauto da Antiguidade. Este respeita a tradição mitológica – mesmo que tenha inserido em sua peça assuntos burlescos vivenciados igualmente por homens e deuses -. Aquele está vinculado a um pensamento estruturalmente humanista. Desse modo, para Camões, a mitologia serve apenas como pretexto para explorar o humor que se pretende contar. Além disso, Camões faz referências a lugares, objetos, escritores inexistentes à época de Plauto.

Diferentemente das peças de Plauto, que obtiveram sucesso de público à sua época, sucesso vindouro, já que se estendeu à posteridade, as peças de Camões, em se tratando de suas representações, não lograram comentários a respeito das apresentações. Sabe-se, apenas, conforme Rebello (1980), que o seu *Anfitrião* teria sido representado em Coimbra, por volta da década de 40:

Sabemos, como já ficou dito, que os Anfitriões terão sido representados em Coimbra, nos primeiros anos da década de 40, e integrados na prática teatral do ensino universitário; que em Lisboa, e pelos fins da mesma década, num serão em casa de um fidalgo da corte, o *Rei Seleuco*; e em Goa, num quadro festivo, o *Filodemo* em 1555. Mas não se conhecem comentários a nenhuma dessas representações; nem há notícia de quaisquer outras que se lhes tenham seguido nos restantes anos da segunda metade do século XVII ou nos três séculos ulteriores. (REBELLO, 1980, p. 75).

Embora não tenham ficado comentários sobre as apresentações do teatro de Camões, as reimpressões, em contrapartida, sabe-se que foram em enorme quantidade no século XVI.

Além dos elementos acima elencados que constituem a obra *Anfitrião* de Camões, é relevante e indispensável falar sobre a comicidade que envolve a peça.

São dos mais variados os elementos construtivos de comicidade, tanto em Plauto quanto em Camões. Linguagem, situações, personagens, conflitos de identidade, equívocos são criados para fazer rir. No *Anfitrião* camoniano, os equívocos gerados devido à duplicidade de Anfitrião e Sósia são apenas um exemplo, dos diversos existentes, da comicidade presente na peça de Camões.

## 5.2 A comicidade no *Anfitrião* camoniano

No tocante à comicidade, se compararmos o *Anfitrião* romano ao *Anfitrião* renascentista, acharemos mais semelhanças que diferenças.

O primeiro ato não expõe o tema da intriga; ele informa somente a ausência de Anfitrião e a saudade de Almena. Esta, por sua vez, saudosa do marido, representa uma típica mulher do século XVI.

ALMENA  
 Ah, senhor Anfatrião,  
 onde está todo o meu bem!  
 Pois meus olhos não vos vem,  
 falarei co' o coração  
 que dentro nalma vos tem.  
 Ausentes duas vontades,  
 qual corre mores perigos,  
 qual sofre mais crueldades?  
 se vós antre os inimigos,  
 se eu antre as saudades.  
 (CAMÕES, 1942, p. 35).

Mulher que, consoante a seu tempo, sofre muito em virtude da falta que sente de Anfitrião. Cabe dizer que essa trama está mais relacionada às conquistas amorosas de Júpiter e às paixões humanas, diferentemente do que ocorre com a peça de Plauto, cuja finalidade maior de Júpiter é gerar um semideus.

ALMENA  
 Dizei logo a Feliseio  
 que chegue muito apressado  
 ao cais, e busque meio  
 de saber [se] algum recado  
 do porto Pérsico veio;  
 e mais lhe haveis de dizer  
 -isto vos dou por ofício-  
 de alguma nova saber,  
 enquanto eu vou fazer  
 aos deuses sacrifício.  
 (CAMÕES, 1942, p. 37).

O personagem Calisto faz referências a costumes, obras e autores como, por exemplo, Petrarca ou *Orlando Furioso*<sup>4</sup>, ambos contemporâneos de Camões. Daí a

---

<sup>4</sup> Poema épico escrito em 1516, por Ariosto.

comicidade se impõe, já que revela muitos anacronismos quando comparada ao Anfitrião de Plauto:

CALISTO  
 Se vós só o compusestes,  
 crede que extremo dissestes;  
 nunca Orlando tal falou.  
 Senhor, fizestes-lhe pé?  
 (CAMÕES, 1942, p. 56).

(...)  
 Pois não vos entendeu.  
 - Ora eu já cheguei a ler  
 Petrarca, e crede de mim  
 que nunca tal cousa vi.  
 CAMÕES, 1942, p. 57).

Feliseio também se revela uma figura cômica: é um astuto que se finge de apaixonado. Na passagem abaixo, este afirma que buscará outra dama, já que Brómia é tão “desarrazoada” a quem a ama.

FELISEIO  
 Pois senhora, a quem vos ama  
 sois tão desarrazoada,  
 quero tomar outra dama,  
 que não digam os de Alfama  
 que não tenho namorada.  
 (CAMÕES, 1942, p. 46).

Sósia, também, por si só já é uma personagem cômica, conforme Brito afirma:

(...) sua atuação na comédia é ampliada por Camões, fazendo-o aproximar-se do *gracioso* espanhol, um personagem em tudo semelhante ao escravo plautino, mas com tiradas cômicas e eloquência cortesã. Fala um castelhano cheio de erros, o que aumenta sua comicidade junto ao público da época, que dominava essa língua. (BRITO, 1999, p. 86).

Encontramos também exemplo de comicidade quando o verdadeiro Anfitrião regressa ao lar. Pensando em encontrar Almena saudosa, em virtude de sua ausência, o esperado não acontece: a recepção da esposa não é muito afetuosa e tampouco entusiástica. Como o público já conhece os motivos pelos quais Almena não é tão receptiva com o seu marido, a situação se torna muito engraçada:

ANFATRIÃO  
 Com que palavras, senhora,  
 poderei engrandecer  
 tão sublimado prazer,

como é ver chegada a hora  
em que vos pudesse ver?

- Certo, grão contentamento  
tive de meu vencimento;  
mas maior o hei de mim,  
de me ver posto na fim  
de tão longo apartamento.

ALMENA  
Já eu disse o que sentia  
de vinda tão desejada;  
mas diga-me todavia  
como não foi ver a armada  
que me disse hoje este dia.

ANFATRIÃO  
Dela venho eu inda agora,  
desejoso de vos ver,  
muito mais que de vencer;  
mas que me dizeis, senhora,  
que hoje me ouvistes dizer?

ALMENA  
Se não estava remota,  
certamente que lhe ouvi,  
quando hoje partiu daqui,  
que tornava a ver a frota  
que era forçado assi.  
(CAMÕES, 1942, p. 91-92).

O encontro entre Sósea, Belferrão e Anfitrião acarreta muitos equívocos e quiproquós. Irritado, Anfitrião bate em seu criado conferindo à cena uma enorme comicidade:

ANFATRIÃO  
Ah, que a ira que vou ter  
tão chega a vista me tem,  
que mo não deixava ver.  
Por que razão, cavaleiro,  
não me abris quando vos mando?  
Vós fazeis-vos chocarreiro?

SÓSEA  
Yo, señor? Y como y quando?

ANFATRIÃO  
Quereis-lo saber primeiro?  
-Esperai, dirvo-lo-á  
mas será por outro som.

SÓSEA  
Ah, señor Anfatrion  
porque matandome está  
sin delito ni razon?

ANFATRIÃO

Agora que vos eu dou  
me chamais Anfatrião;  
e para me abirdes não.

BELFERRÃO

Este moço em que pecou?  
Porque pena sem razão?  
-No mais, por amor de mim.

ANFATRIÃO

Não, que não sou seu senhor.  
Eu sou um encantador.  
não no dizeis vós assim?  
Ladrão! Perro! Enganador!  
(CAMÕES, 1942, p. 113-114).

Em seguida, Júpiter entra em cena e os conflitos só aumentam. O resultado é uma série de equívocos e confusões, já que, estando juntos os dois Anfitriões, impossível é saber qual é o verdadeiro:

JÚPITER

Quem é o tão atrevido  
que aqui ousa de fazer  
tão revoltoso arruído  
com meus moços, sem temer  
que fui sempre tão temido?  
Quem aqui faz união  
toma mui grande despejo.

BELFERRÃO

Oh grande admiração!  
Vejo eu outro Anfatrião  
ou é sonho isto que vejo?

SÓSEA

No miras la encantacion  
que aquel hizo a mi señor?  
El que sale, Belferron,  
es el cierto Anfatrion,  
que estotro es encantador.

JÚPITER

Sósea!

SÓSEA

Mi señor, y a vo.

JÚPITER

Patrão, por vos só espero.

SÓSEA

No os lo decia yo?  
Que este era el verdadero  
y ese que allá queda no?

ANFATRIÃO

Bargante, onde te vas?  
Fazes teu senhor sandeu!  
Pois espera e levarás.

JÚPITER  
Olá, tornai por detrás;  
não deis no moço, que é meu.

ANFATRIÃO  
Vosso?!

JÚPITER  
Meu!

ANFATRIÃO  
Pode isto haver?  
Que outrem minhas cousas tome!  
Vós galante haveis de ser,  
o que me tomais o nome,  
casa, moços, e mulher.  
Eu vos farei conhecer  
com quem tendes esse trato.  
(CAMÕES, 1942, p. 115-117).

E, no fim da intriga, diferentemente da peça de Plauto, é o próprio Júpiter quem revela e explicita todas as confusões, desfazendo, desse modo, todos os enganos provocados, principalmente, pelos duplos:

JÚPITER  
-Anfatrião, que em teus dias,  
vês tamanhas estranhezas!  
Não te espantem fantesias;  
que às vezes grandes tristezas  
parem grandes alegrias.  
Júpiter são, manifesto  
nas obras de admiração  
que por mim causadas são;  
quis-me vestir em teu gesto  
por honrar tua geração.  
-Tua mulher parirá  
um filho de mim gerado,  
que Hércules se chamará;  
o mais valente e esforçado  
que no mundo se achará.  
Com este, teus sucessores  
se honrarão de serem teus;  
e dar-lhe-ão os escritores,  
por doze trabalhos seus,  
doze milhões de louvores.  
-Dessa ilustre fadiga  
colherás mui rico fruto.  
Enfim, a razão me obriga  
a que pouco dêle diga,  
porque o tempo dirá muito.  
(CAMÕES, 1942, p. 126).

Percebemos, então, que, assim como na peça de Plauto, o auto de Camões, a fim de produzir o humor, utiliza-se, também, das três técnicas apontadas por Bergson: a *repetição*, a *inversão* e a *interferência de séries* que, combinadas com a comicidade de caráter, situações e personagens, dão ao texto camoniano um tom extremamente cômico.

Quanto à comicidade de palavras, Camões, manejando muito bem a língua portuguesa, bem como o castelhano, cria trocadilhos, joga com os vocábulos. Relacionando essa técnica aos processos de repetição, inversão e interferência de séries, cria construções engraçadíssimas.

Observamos a comicidade de palavras, relacionada ao processo de repetição, no diálogo entre Sósia e Mercúrio:

MERCÚRIO  
Osas hablar tan osado  
don vellaco bovarrón?!  
Di quien eres.

SÓSEA  
um creado  
del señor Anfatrião,  
por nombre Sosea chamado.

MERCÚRIO  
Pienso que el seso perdiste;  
como te llamas, mal hombre?

SÓSEA  
Sósea soy, si no me oiste.

MERCÚRIO  
Como en persona tan triste  
Osas de ensuciar mi nombre?  
-Estos puños llevarás  
pues tener mi nombre quieres;  
quieresme dizer quien eres?

SÓSEA  
Oh, señor, no me des mas  
que yo seré quien tu quiseres.

MERCÚRIO  
Con tan nueva falsedad  
andais por esta ciudad  
delante de quien os mira;  
pues si sois Sosea, tomad.

Sósea  
Si me das por lá verdad,  
que me harás por la mentira?

MERCÚRIO

Y que verdad es la tuya?  
que te quiero dar castigo.

Sósea  
Si no soy Sosea que digo,  
que Júpiter me destruya.

MERCÚRIO  
Mirá el falso enemigo!  
Tomad este bofeton,  
que yo soy Sosea y no vos.

Sósea  
Tu, Sosea?

MERCÚRIO  
Sosea, por Dios,  
escravo de Anfatrion.

SÓSEA  
De modo que tiene dos.  
(CAMÕES, 1942, p. 76-77).

Nessa passagem, verificamos uma figura de linguagem utilizada por Camões, a antítese, expressa pelos vocábulos “verdad” e “mentira” que garantem, também, a comicidade de palavras.

Assim, o cômico de palavras é verificado nas diversas situações em que Camões, ao gosto da corte portuguesa, constrói trocadilhos como esses, em que Sósia, num verdadeiro jogo de palavras em língua castelhana, reflete sobre a sua existência.

Verificamos, ainda, os processos nomeados por Bergson inversão e interferência de séries que, combinados com a repetição, “representam jogos espirituosos” (BRITO, 1999, p. 110), amplamente apreciados pela corte lusitana. De maneira a exemplificar, apontamos a cena em que Sósea, confuso, diante de um outro que também se diz Sósea ( Mercúrio), não sabe mais quem ele é:

SÓSEA  
Pues luego, si yo no soy yo,  
aunque nadie me mató,  
soy luego cosa ninguna.  
Oh dioses, que desconcierto!  
Yo por ventura soy muerto,  
ó murióme la razon?  
Yo no soy de Anfatrion?  
el no me mando del puerto?  
- Yo no sé que no estoy loco;  
de mi madre no naci?  
no ando, no hablo aqui?  
(CAMÕES, 1942, p. 80-81).

Quanto à comicidade de personagem, vários são os momentos em que ela se revela. Sósea, como assegura Almeida (1942), em todo momento é um personagem cômico; sempre é ridículo, principalmente quando usa estribilhos burlescos:

SÓSEA  
(canta)  
Dõgolõdrõ cõ dõgolõdrera,  
por el camino de Otera,  
rosas coge en la rosera.  
Dõgolõdrõ cõ dõgolõdrera.  
(CAMÕES, 1942, p. 71).

Tal comicidade podemos verificar, igualmente, na cena em que Mercúrio se apresenta a Almena. As suas próprias falas revelam a figura grotesca que, por vezes, ela se desvenda:

MERCÚRIO  
Fué gran perdición,  
porque en aquella revuelta  
me hurtaron mi jubon;  
pero bien me lo pagaron,  
quando comigo riñeron;  
que aunque me despojaron,  
sí uno de seda llevaron  
outro de azotes me dieron.  
(CAMÕES, 1942, p. 68).

Camões também se vale, como teria feito Plauto, da comicidade de situações. Através do mecanismo da repetição, o escritor lusitano faz com que as situações sejam extremamente divertidas. Também são constantes equívocos e quiproquós. Quanto a este processo em uma peça teatral, Bergson diz que:

De fato, no quiproquó, cada um dos personagens está inserido numa série de acontecimentos que lhe dizem respeito, de que ele tem a representação exata, e sobre as quais pauta as suas palavras e ações. Cada uma das séries referentes a cada personagem transcorre de maneira independente; mas defrontam-se em certo momento em condições tais que os atos e as palavras constantes de uma delas possam também ouvir à outra. Daí o equívoco dos personagens, daí o erro, mas esse equívoco não é cômico por si mesmo; só o é porque manifesta a coincidência de duas séries independentes. A prova disso é que o autor deve constantemente aplicar-se a chamar nossa atenção para esse duplo fato: a independência e a consciência. Ele consegue isso naturalmente ao renovar sem cessar a falsa ameaça de uma dissociação entre as duas séries que coincidem. A cada instante tudo entrará em confusão, e tudo se ajeita: isso é que faz rir, muito mais que o vaivém do nosso espírito entre duas afirmações contraditórias. (BERGSON, 1980, p. 55).

E acrescenta, afirmando que o quiproquó é um fato particular, risível apenas quando pertence ao processo de interferência de séries.

É fácil de ver, com efeito, que o quiprocó teatral não passa de caso particular de um fenômeno mais geral, a saber, a interferência de séries independentes, e que, de resto, o quiproquó não é risível por si mesmo, mas apenas como signo de uma interferência de séries. (BERGSON, 1980, p.55).

No fragmento abaixo, o conflito gerado em virtude da existência de dois Anfitriões (o verdadeiro e Júpiter) exemplifica a comicidade de situações. Os conflitos e quiproquós cômicos, graças à criação do duplo, intimamente relacionados à interferência de séries, são um dos recursos mais utilizados por Camões:

JÚPITER

Sou contente de mostrar  
pelos sinais que vos dou,  
que são este sem faltar.

ANFATRIÃO

Que sinais podeis vós dar  
para que sejais quem sou?

JÚPITER

Estes, que logo vereis  
se são vãos, se de raiz.  
Patrão, vós sêde juiz;  
que em vós logo enxergareis  
qual mais verdade vos diz.

BELFERRÃO

Eu não sinto onde consista  
a cura desta doença;  
que ha tão pouca diferença,  
que aquele em que ponho a vista  
por esse dou a sentença.  
-Mas, senhor, vós que ordenastes  
que o juiz disto fosse eu,  
quando se a batalha deu  
dizei que me encomendastes  
que ficasse a cargo meu.

JÚPITER

Dei-vos cargo que estivesse  
toda[a] armada a bom recado,  
e, se mal vos sucedesse,  
que para os vivos houvesse  
o refúgio aparelhado.

BELFERRÃO

Ora vós, quantos dobrões  
esse dia me entregastes?

ANFATRIÃO  
Três mil; e vós o contastes.

BELFERRÃO  
Ambos sois Anfatriões,  
pelos sinais que mostrastes.  
(CAMÕES, 1942, p. 118-119).

Percebemos, então, que a comicidade se faz presente em toda intriga, tal qual na comédia que Camões foi buscar como referência para criação dessa peça teatral. Entretanto, ao compararmos os dois Anfatriões, um romano e o outro renascentista, compreendemos que o texto do escritor português não é uma cópia fiel do texto primeiro. Camões introduz, à sua maneira, elementos contemporâneos seu. Das diferenças e das semelhanças encontradas em cada obra, trataremos em seguida.

## 6 DO ANFITRIÃO ROMANO AO RENASCENTISTA: ENCONTROS E DESENCONTROS

Muitas são as semelhanças entre os dos Anfitriões supracitados, entretanto, existem algumas diferenças relevantes.

O Anfitrião camoniano, assim como o de Plauto, é dividido em cinco atos e as peças são escritas em versos. Todavia, Camões introduz um texto lírico na estrutura dramática da intriga.

O escritor português, buscando na lenda mitológica do nascimento de Hércules a temática da sua peça, como teria feito Plauto, acrescenta às sete personagens do Anfitrião romano outras quatro: Calisto, Feliseo, Aurélio e o criado deste. Tais personagens possuem a função de representar caracteres típicos da corte portuguesa, quer em situações cômicas, quer em jogos amorosos.

É necessário dizer que o acréscimo desses personagens não compromete o desenvolvimento da intriga, bem como não modifica e altera a temática central da peça, como dito anteriormente.

Além dessas diferenças estruturais, existem outras que são mais relevantes. A primeira delas, do ponto de vista estrutural, diz respeito ao prólogo. O escritor latino inicia a peça introduzindo um longo prólogo, conferido a Mercúrio, que, conforme afirma Britto (1999, p. 53), apresenta dois objetivos. O primeiro objetivo é o de pedir atenção e paciência ao público, de modo que se receba a intriga com simpatia. O segundo é o de expor o argumento da peça, de maneira a esclarecer ao público qual será o assunto teatral e o que este tratará:

MERCÚRIO: Primeiro vou dizer aquilo que vos vim pedir; depois vou revelar o argumento desta tragédia (...)

MERCÚRIO: Ora Júpiter mandou-me que vos pedisse que em todo o teatro vão cada um por seu banco certos fiscais que(...)

MERCÚRIO: Agora prestai atenção enquanto revelo o argumento da comédia: Aqui é cidade de Tebas, e nesta casa mora Anfitrião que nasceu em Argo, dum pai argivo, e com o qual casou Alcmena, filha de Electro. Neste momento está ele à frente das suas legiões, porquanto os teléboas estão em guerra com o povo tebano. Antes de partido para guerra engravidou sua mulher Alcmena.

(...)

Meu pai, Júpiter, que está lá dentro, tomou a fisionomia de Anfitrião e todos os escravos que o vêem julgam que efetivamente é ele, tão facilmente muda de pele quando quer. Eu tomei para mim o rosto de Sósia, que foi

para o exército com Anfitrião para poder assim servir a meu querido pai e para que a gente da casa não perguntasse quem eu sou ao verem-me andar por ela. Como julgam que eu sou um escravo, um camarada, ninguém me pergunta quem sou ou a que vim. Meu pai está agora lá dentro e à sua vontade, deitado e abraçando-a, que é como ele gosta mais.

(...)

Ora hoje chega Anfitrião da guerra com o escravo cuja figura eu tomei para mim. (PLAUTO, 1967, p. 46- 47).

Em *Camões*, entretanto, o prólogo é inexistente. A peça é introduzida apenas com um longo monólogo de Almena:

Entra logo Almena, saudosa do marido que é na guerra, e diz:

ALMENA

Ah, senhor Anfatrião,  
onde está todo o meu bem!

(...)

(CAMÕES, 1942, p. 35).

Conforme Rebello (1980, p. 35), a eficácia teatral é aumentada no *Anfitrião* renascentista, já que, tendo *Camões* eliminado o extenso prólogo latino, os primeiros acontecimentos da intriga são representados diante do público.

Assim, como o lirismo é constante na poesia quinhentista de *Camões*, assim também acontece em algumas passagens desse teatro: o discurso do amor vincula-se ao lirismo da poesia camoniana, inexistente, portanto, no teatro plautino. Segundo Rebello (1980), o lirismo presente no *anfitrião* camoniano é percebido nas falas de Almena:

Vejo eu Anfatrião,  
ou a vista me afigura  
o que está no coração?  
(CAMÕES, 1942, p. 66).

(...) -Sempre de mim foi amado  
tanto quanto em mim se sente,  
co'o coração tão liado,  
que se de mim era ausente  
nele o via segurado;  
(CAMÕES, 1942, p. 99).

E na fala de Júpiter, quando se declara refém do amor pela bela mulher:

JÚPITER

Ó grande e alto destino!  
Ó potência tão profana!  
Que a seta dum menino

faça que meu ser divino  
se perca por coisa humana!  
Que me aproveitem céus,  
onde minha essência mora  
com tanto poder, se agora  
a quem me adora por Deus  
sirvo eu como senhora?  
(CAMÕES, 1942, p. 49).

Através do lirismo encontrado na fala de Júpiter e de Almena, que muito se assemelha à poesia lírica camoniana, percebemos que a intriga se preocupa mais com o sentimento de Júpiter pela esposa de Anfitrião, acentuando, desse modo, a ligação de Camões com a vida cortesã. Encontramos, ainda, um elemento fortemente tratado em sua poesia lírica, como a temática do desconcerto do mundo:

ALMENA  
(...)  
tão longe da vossa terra,  
tantos desconcertos faz,  
que se vos levou à guerra,  
não me quis leixar em paz.  
(Camões, 1942, p. 36).

Quanto ao enredo, estes mais se aproximam a partir da cena em que Júpiter, com a aparência de Anfitrião, encontra Alcmena. O final da intriga, todavia, é divergente: no texto de Plauto, é Brómia quem explica todos os equívocos que ocorrem no decorrer da trama, ao passo que, no texto de Camões, a explicação é conferida a Júpiter e a Aurélio:

No *Anfitrião* romano:

BRÓMIA: O menino matou as duas cobras! Enquanto isto sucedia uma voz chamou claramente por tua mulher.

ANFITRIÃO: Uma voz de quem?

BRÓMIA: Era o Chefe Supremo dos deuses e dos homens, era Júpiter. Disse que às escondidas tinha tido relações com Alcmena e que o menino que tinha vencido as serpentes era seu filho; e que o outro era o teu. (PLAUTO, 1967, p. 99).

No *Anfitrião* português:

AURÉLIO  
Maravilhas tão estranhas  
que me treme o coração.  
Porque aquêlê homem, que assim  
tantos enganôs teceu,  
como era cousa do céu,  
tanto que apareci  
logo desapareceu.  
-É em desaparecendo,

com ruído grande e horrendo,  
toda a casa alumiou,  
e de arte nos inflamou,  
que nos vimos acolhendo  
do raio que nos cegou.  
Estes acontecimentos  
não são de humana pessoa.  
Vós ouvis a voz que soa;  
escutai, estais atentos,  
vejamos o que pregôa.

#### VOZ DE JÚPITER

-Anfitrião, que em teus dias,  
vês tamanhas estranhezas!  
(...)  
quis-me vestir em teu gesto  
por honrar tua geração.  
-Tua mulher parirá  
um filho de mim gerado,  
que Hércules se chamará;  
(CAMÕES, 1942, p. 125-126).

Além disso, em Camões, a gravidez de Almena é deslocada para o fim da intriga, dando ela a luz a apenas uma criança, Hércules. Em contrapartida, no Anfitrião plautino, Alcmena gera duas crianças, Hércules e Íficles. Este é filho de Anfitrião, aquele de Júpiter:

No *Anfitrião* romano:

MERCÚRIO: Alcmena, o que ainda vos não disse, terá dois filhos gêmeos; um dos meninos nascerá dez meses depois de ter sido gerado, e outro, no seu sétimo mês. Um deles é de Anfitrião, o outro de Júpiter. (PLAUTO, 1967, p. 60).

No *Anfitrião* renascentista:

JÚPITER  
-Tua mulher parirá  
um filho de mim gerado,  
que Hércules se chamará;  
o mais valente e esforçado  
que no mundo se achará.  
(CAMÕES, 1942, p. 126).

Sob a ótica estrutural, percebemos que são poucas as diferenças que perpassam as obras dos autores supracitados. Tais diferenças não interrompem e tampouco alteram o enredo central.

Em contrapartida, o que separa verdadeiramente o texto de Plauto do texto de Camões tem de ser pensado e observado à luz do espaço temporal em que cada autor se insere. Plauto é homem da Antiguidade; Camões é um homem da

Renascença. Plauto respeita a tradição mitológica, Camões não. A lenda mitológica subjacente ao texto dos dois escritores é usada apenas como pretexto para explorar o humor que ele pretende contar. A respeito desse aspecto, Rebello diz: “Com efeito, a ação dos Anfitriões orienta-se por dois vectores, lírico um, cômico outro, ambos os quais ao serviço de um pensamento intrínseca e estruturalmente humanista”. (REBELLO, 1980, p. 39).

Nessa perspectiva, interessava menos a Camões

que o amante de Alcmena fosse um deus, que a identificação dos deuses com os homens, sem a qual o ‘amoroso ajuntamento’ entre ambos não teria sido possível. Reduzindo os deuses à condição humana, é esta que afinal Camões eleva. (REBELLO, 1980, p. 39-40).

Desse modo, percebemos que a comédia de Camões se propõe, pelo viés cômico, introduzir aspectos e caricaturas típicas do mundo cortesão que frequentava, já a comédia de Plauto apresenta elementos próprios de sua época: apresenta criaturas típicas do ambiente romano, bem como acrescenta assuntos gregos romanizados.

Nos fragmentos abaixo, vemos referências a regiões, povos, autores que são contemporâneos de Camões, inexistentes, portanto, à época de Plauto:

(...) quero tomar outra dama,  
que não digam os de **Alfama**<sup>5</sup>  
que não tenho namorada.  
(CAMÕES, 1942, p. 46, grifo nosso).

(...) nunca **Orlando** tal falou.  
(CAMÕES, 1942, p. 56, grifo nosso).

(...) –Ora eu já cheguei a ler  
**Petrarca**, e crede de mim  
que nunca tal coisa vi.  
(CAMÕES, 1942, p. 57, grifo nosso).

(...) Que a trova trigo tremês  
há de ser toda dum pano;  
que parece muito **inglês**  
num pelote **português**  
todo um quarto **castelhano**.  
(CAMÕES, 1942, p. 58, grifo nosso).

---

<sup>5</sup> Alfama é um dos bairros da cidade de Lisboa.

Essas referências típicas, tão-só da época de Camões, articuladas à visão humanística de mundo, legitimam a eficiência cômica que envolve a comédia, já que revelam muitos anacronismos.

Há em Plauto, também, referências típicas de seu tempo. Na Roma Antiga, por exemplo, “Quinto” era efetivamente um nome próprio romano para designar o quinto filho. Encontramos essa referência na fala de Sósia:

SÓSIA (à parte): Do que eu estou com medo é de ter que mudar de nome e passar de Sósia a Quinto. Ele gaba-se de ter feito adormecer quatro homens! (PLAUTO, 1967, p. 52).

Existe, ainda, a diferença entre o público a que cada peça se destina. O texto de Plauto era destinado ao homem comum, ao soldado romano, ao artesão; era destinado, sobretudo, a um público simples e inculto da Roma Antiga.

O texto de Camões, em contrapartida, era direcionado a um público cortesão, letrado, conforme afirma Brito:

Camões, por seu turno, pretende envolver um público tipicamente cortesão, mais afeito à cultura do que o público plautino. Talvez, inclusive, tenha sido esse motivo que levou o poeta português a relacionar mais o seu texto a um teatro tradicional português, nomeando-o como “auto” e não, “comédia”. O público de Camões não é iletrado como o de Plauto, por isso a comicidade destinada a tais espectadores é mais sutil, envolvendo a linguagem e a galantaria cortesãs, bem como informações culturais que circulavam nos meios estudantis da época. (BRITO, 1999, p. 202).

Ainda segundo Brito (1999), a comédia de Plauto buscava a comicidade a partir de assuntos burlescos, de cunho popular; empregava palavras chulas e trocadilhos. Camões, no entanto, direcionava-se a um público mais culto e letrado; empregava palavras finas e polidas (Cf. BRITO, 1999, p. 203).

As circunstâncias históricas do Renascimento são também tratadas no teatro camoniano. As grandes navegações, a descoberta marítima do caminho das Índias, de certo modo são representadas no texto de Camões, já que este utiliza vocábulos como “cais”, “porto”. Verificamos, então, o ambiente lusitano do século XVI:

(...) que chegue muito apressado  
ao cais, e busque meio  
de saber [se] algum recado.  
(CAMÕES, 1942, p. 37).

Manda-vos minha senhora  
que chegueis de aqui ao cais.  
(CAMÕES, 1942, p. 41).

Mas disto agora no mais;  
quero-me ir daqui ao cais  
(CAMÕES, 1942, p. 48).

Um navio é já chegado  
à barra, que vem de lá.  
(CAMÕES, 1942, p. 52).

Assim, percebemos que, embora Plauto e Camões tenham utilizado as mesmas técnicas e elementos para a produção do humor em suas respectivas peças, cada escritor, à sua maneira e ao seu tempo, introduziu elementos típicos da sociedade em que viveu.

Plauto viveu durante a Antiguidade Clássica. Camões durante a Renascença. Aspectos característicos da corte lusitana do século XVI foram integrados à obra deste; crenças e valores característicos da Roma Antiga foram empregados na obra daquele.

Partindo de um modelo, Camões recria, a seu gosto e a seu próprio estilo, o Anfitrião romano, acrescentando as suas concepções e experiências de vida.

## CONCLUSÕES

Imerso no contexto dos jogos e, portanto, apresentando um caráter lúdico, o texto do escritor Plauto, mais especificamente a sua peça *Anfitrião*, foi bem quisto pela cultura romana à época em que este autor viveu. Ademais, seu *Anfitrião* foi uma das comédias mais contempladas e reproduzidas ao longo dos tempos. Desde a Antiguidade, o mito do nascimento do herói Hércules, contado por Plauto, vem sendo diversas vezes recriado.

Através do conhecimento técnico do texto teatral, bem como da capacidade criativa de criar situações, caracteres e personagens humorísticas, Plauto construiu, ao gosto da sociedade romana da época, uma peça teatral cujo objetivo principal era o de levar o riso a seu público.

Destarte, o *Anfitrião* plautino sobreviveu ao longo do tempo, ultrapassando, assim, fronteiras no espaço e no tempo, que perpassam a Antiguidade e chegam até os dias atuais.

Mesmo as recriações apresentando inúmeras modificações, a peça plautina resistiu no tempo em virtude, também, de toda a comicidade presente nela, capaz de levar muitos espectadores à gargalhada.

Propondo-se a criar um espetáculo vinculado à comicidade popular, este autor latino aproveitou-se de todas as técnicas que conhecia, de modo a garantir o humor da peça, mesmo que para isso tenha sido preciso, por vezes, apelar para situações e construções mais grotescas, apreendidas sem maiores esforços pelo público comum.

Para tanto, e de modo a obter sucesso no objetivo de satisfazer seu público a qualquer custo, Plauto utilizou técnicas de criação de comicidade que o estudioso Bergson, no ensaio *O Riso* tratou, mais tarde, de classificá-las como comicidade de palavras, de caráter e de situações, que se relacionam aos processos de inversão, interferência de séries e repetição.

Tais mecanismos capazes de gerar o humor utilizado por Plauto também foram favoráveis para que o seu modelo *Anfitrião*, mesmo adquirindo novas formas e adaptando-se a novos espaços e tempos, fosse utilizado como um pré-texto para diversas construções literárias.

Neste sentido, Plauto apresentou os aspectos da vida romana incutidos pela comicidade popular, que serviram como modelo para muitos escritores. Este modelo sofreu, através do tempo, transformações e mudanças intimamente relacionadas à cultura, à época e ao ambiente de cada recriação do original de Plauto, como ocorrera em textos produzidos na Renascença.

O Renascimento é datado como o momento em que foram registradas as primeiras adaptações do teatro plautino e, entre essas primeiras recriações, está a produzida por Camões.

Camões, ao retomar esse modelo, apresenta hábitos e costumes da vida cortesã portuguesa, de modo a refletir o contexto e o ambiente próprio à época em que viveu. Partindo do modelo de Plauto, o escritor português se vale desse modelo clássico apresentado pelo escritor latino e acrescenta à sua peça, conceitos e valores próprios de seu tempo, ante uma visão humanística de mundo, pretendendo, assim, entre outras coisas, apontar algumas críticas relacionadas à sociedade contemporânea ao escritor.

Ao retomar o mito do nascimento de Hércules, tal como teria feito Plauto, Camões apresenta, por vezes, uma trajetória bastante inovadora: se para o escritor latino o objetivo da peça era levar divertimento e humor a seu público, para o escritor português, em contrapartida, a sua versão objetivava, sobretudo, aludir a circunstâncias próprias da sociedade cortesã portuguesa do século XVI.

Diante do exposto, concluímos que cada um dos autores estudados apresenta riquezas estilísticas e diversos são os elementos que manifestam a comicidade nas peças. Tanto Plauto quanto Camões, ao recriarem o mito do nascimento do herói Hércules, utilizaram, cada um a sua maneira e em seu tempo, diversas técnicas para reforçar e enriquecer a comicidade de seus textos.

Na peça de Camões, assim como na de Plauto, o riso, como se verificou, foi alcançado, principalmente, através de vários equívocos que foram, paulatinamente, sendo inseridos pelo autor.

As duplicidades de identidades – os dois Sósias, os dois Anfitriões -, os questionamentos do primeiro quanto à sua real existência, e as ações envolvendo todas essas circunstâncias levam o público a rir.

O riso, então, é conseguido através dessas circunstâncias e também pelo que elas acarretam. A partir de todas as duplicidades e desencontros, as ações são conduzidas e cria-se uma comicidade. Todos esses aspectos, envoltos de gestos,

ações e falas, levam a plateia a deleitar-se com as situações e a rir daquilo que parece engraçado e relacionado ao homem do mundo atual.

As confusões de situações, as duplicidades de sentidos, as inversões, as relações entre os acontecimentos da vida real e do teatro, a movimentação dentro do palco, tudo vai levar o público a se divertir e a chegar ao riso.

Concluimos, então, que embora o *Anfitrião* camoniano possua enredo e personagens muito próximos ao original plautino, esse texto do escritor português pode ser compreendido independentemente, *a priori*, de uma leitura intertextual.

Entretanto, para sua eficiência plena, torna-se necessário o conhecimento do texto clássico, já que o diálogo entre produções de épocas tão distintas e temáticas tão semelhantes faz perceber que a peça de Camões apresenta-se como uma paródia do modelo original, apesar de o escritor lusitano conferir, em seu *Anfitrião*, marcas de sua contemporaneidade, como prova de caráter original e inovador.

Por fim, entendemos ser de extrema relevância a leitura de textos clássicos, de modo que possamos compreender eficientemente escritos de autores de vários momentos históricos, sobretudo escritores da Renascença, que buscaram na Antiguidade Clássica inspiração e modelo para suas produções literárias.

## REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

\_\_\_\_\_. *O riso através dos tempos*. São Leopoldo: Instituto Humanitas Unisinos, 2011. (Entrevista publicada em IHU On-line, *Revista do Instituto Humanitas Unisinos*, ano 11, n. 367, 27/6/2). Disponível em: <[http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=3961&secao=367](http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3961&secao=367)>. Acesso em: 19 jan. 2015.

ALFÖLDY, G. *Historia social de Roma*. Lisboa: Presença, 1989.

ALMEIDA, Vieira de. Pref. e notas. *Teatro Camoniano I: Enfatições*. Lisboa: Editorial Império, 1942.

ALVES, Lourdes Kaminski; SANTOS, Maricelia Nunes dos. Formas da comédia e do cômico: estudo da transformação do gênero. *Fênix*, v. 9, p. 1-18, 2012. Disponível em: <[http://www.revistafenix.pro.br/PDF28/Artigo\\_12\\_Maricelia\\_Nunes\\_dos%20Santos\\_Lourdes\\_Kaminski%20Alves.pdf](http://www.revistafenix.pro.br/PDF28/Artigo_12_Maricelia_Nunes_dos%20Santos_Lourdes_Kaminski%20Alves.pdf)>. Acesso em: 19 set. 2014.

ARÊAS, Vilma. *Iniciação á comédia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro. Ediouro, [20--].

BARBOSA, Walmir. *História e Política: elementos introdutórios*. Goiás: [s.n., 20--]. Disponível em: <[http://cefetgo.br/goiania/cienciashumanas/images/downloads/monografias/monografias\\_historia\\_politica.pdf](http://cefetgo.br/goiania/cienciashumanas/images/downloads/monografias/monografias_historia_politica.pdf)>. Acesso em: 15 dez. 2014.

BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BENDER, Ivo. C. *Comédia e riso: uma poética do teatro cômico*. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS; EDPUCRS, 1996.

BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos camonianos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

BERGSON, Henry. *O riso*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Rio de Janeiro, 1978.

\_\_\_\_\_. *Teatro grego: origem e evolução*. Rio de Janeiro, 1980.

\_\_\_\_\_. *Mitologia grega*. Rio de Janeiro: Vozes, 1986. v. 1.

BRITO, Iremar Maciel de. *O Anfitrião viajante do tempo*. 1999. Tese (Doutorado em Letras) - Centro de Estudos Gerais, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1999.

BUSTAMANTE, R. M. da C. *Cavalos nos mosaicos afro-romanos: prestígio e paixão*. In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-RJ, 11., 2004, Rio de Janeiro. *Anais do XI Encontro Regional de História: Democracia e conflito*. Niterói: ANPUH Regional RJ, 2004. v. 1, p. 1-10.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Auto dos anfitriões*. Apresentação e notas de Clara Rocha. Lisboa: Seara Nova, 1981.

CARDOSO, E. V. *Uma análise comparativa da obras Anfitrião e Auto dos Anfatriões*. In: XXIII congresso Internacional de Literatura Portuguesa, São Luis, 2011.

CARDOSO, Zélia de Almeida. *A literatura latina*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

\_\_\_\_\_. O Anfitrião, de Plauto: uma tragicomédia? *Itinerários*, Araraquara, SP, v. 26, p. 15-34, 2008. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/1167/947>>. Acesso em: 12 jul. 2014.

COSTA, Lilian Nunes da. *Mesclas genéricas na "tragicomédia" Anfitrião de Plauto*. 2010. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos de Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

DUARTE, Lélia. Atualidades em Camões. In: *Estudos Camonianos: ensaios sobre a obra de Camões*. Belo Horizonte: Imprensa Universitária, 1983.

FRYE, Northrop. *Anatomía da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

GARCIA, Vivian de Azevedo. Alguns recursos cômicos em Epidicus. *Principia*, Rio de Janeiro, v. 01, p. 09-20, 2011. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/principia/article/view/6252>>. Acesso em: 14 nov. 2014.

GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. Comédia Latina: a tradução como reescrita do gênero. *Phaos*, Campinas, v. 9, p. 117-142, 2009. Disponível em <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/phaos/article/view/1404>>. Acesso em: 19 out. 2014.

GRANT, Michael. *O mundo de Roma*. Tradução de Jorge Sampaio. Rio de Janeiro: Arcádia, 1987.

HAUSER, Arnold. *Maneirismo: a crise da Renascença e o surgimento da arte moderna*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

LIMA, Machado. *Maneirismo em Camões: uma linguagem em crise*. Disponível em: <[www.ufes.br/ppgl](http://www.ufes.br/ppgl)>. Acesso em: 25 jul. 2014.

MACEDO, Helder. *Camões e a viagem iniciática*. Rio de Janeiro: Móbile, 2012.

MENEZES, Eduardo Diaty B. O riso o cômico e o lúdico. *Revista de Cultura Vozes*, 1974.

MESSIAS, C. R. O Jogo cênico no 'Estico' de Plauto e suas interações com os Jogos Plebeus. *Nearco*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 90-103, 2014. Disponível em: <<http://www.nea.uerj.br/nearco/arquivos/numero13/5.pdf>>. Acesso em: 19 dez. 2014.

MEYER, Erika Oliveira. *Comédia latina: a "Mídia" antiga*. Ouro Preto: UFOP, 1999. Disponível em: <[http://www.ichs.ufop.br/lph/images/stories/1999\\_-\\_ERIKA\\_OLIVEIRA\\_MEYER.pdf](http://www.ichs.ufop.br/lph/images/stories/1999_-_ERIKA_OLIVEIRA_MEYER.pdf)>. Acesso em: 23 set. 2014.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1960.

MONTAGNER, Airto Ceolin. *Jogos cênicos em Roma*. In: CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOGIA, 8., 2004. *Cadernos do CNLF*. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/viiicnlf/anais/caderno08-05.html>>. Acesso em: 15 jul. 2014.

MOTA, Arlete José. *Literatura Latina: primeiros passos*. Rio de Janeiro: UFRJ, [20--]. 10 f. Apostila.

PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiologia. A-K, Plauto*. [Madrid: Seix Barral, 1990]. t. 1.

PLAUTO; TERÊNCIO. *A Comédia Latina: Anfitrião, Aululária, Os Cativos, O Gorgulho, Os Adelfos, O Eunuco*. Prefácio, seleção, tradução e notas de Agostinho da Silva. Rio de Janeiro: Ediouro, 1967.

\_\_\_\_\_. *Anfitrião*. Introdução, tradução do latim e notas de Carlos Alberto Louro Fonseca. Lisboa: Edições 70, 1993.

REBELL0, Luís Francisco. *Variações sobre o teatro de Camões*. Lisboa: Editorial Caminho, 1980.

SILVA, Amós Coelho da. *E para quem sabe ler pingó é letra*. *Revista do Departamento de Letras Clássicas e Orientais do Instituto de Letras – LECO*. Rio de Janeiro, v. 16, n. 27, 2013.

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

SILVA, R. M. O.; ALMEIDA, M. F. A produção do Cômico no teatro em Bergson. In: JORNADA NACIONAL DO GRUPO DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS DO NORDESTE, 24., 2012, Natal. [*Anais*]. Natal: UFRN, [2012]. v. 1, p. 701-715. Disponível em: < <http://www.gelne.org.br/Site/arquivostrab/1292-Gelne%20-%20%20A%20PRODU%C3%87%C3%83O%20DO%20C%C3%94MICO%20NO%20TEATRO%20EM%20BERGSON.pdf>>. Acesso em: 19 nov. 2014.

VERGARA, Sylvia Constant. *Sugestão para estruturação de um projeto de pesquisa*. Rio de Janeiro: FGV, [1991?].

VERSIANI, Marçal. O significado do cômico e do riso na obra de Bergson. *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, RJ, v.68, n.1, p.17-24, 1974.