

humanitas



Vol. LXIII
2011

DO *AMPHITRUO* DE PLAUTO AO *AUTO DOS ANFITRIÕES* DE CAMÕES: PARAGRAMATISMO E ORIGINALIDADE

MARIA LUÍSA DE CASTRO SOARES
Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

Resumo

Neste estudo, tendo em conta o enquadramento teórico da comédia, a sua expressão e a sua evolução diacrónica como modalidade genológica na Antiguidade greco-latina, procedemos à ilustração da sua relevância através de um *modelo*, Plauto. De como as comédias antigas são recuperadas no teatro clássico do Renascimento dão-nos conta o metatexto de Sá de Miranda e a reavistação intertextual camonianiana do *Amphitruo* de Plauto no *Auto dos Anfitriões*. Se as semelhanças são inequívocas e deram já origem a estudos profundos, fizemos sobressair as diferenças ou originalidades do intertexto que não desmentem, antes confirmam, a *fortuna* do subtexto plautino.

Palavras chave: Plauto, Camões, *Amphitruo*, *Auto dos Anfitriões*, teatro clássico, comédia, intertexto, metatexto.

Résumé

Dans cette étude, en tenant compte du cadre théorique sur la comédie, de son expression et de son évolution historique à l'Antiquité grecque et romaine, nous avons procédé à l'illustration de sa pertinence, grâce à un modèle, Plaute. Ensuite, nous avons consacré notre étude à la réception du théâtre classique dans la période de la Renaissance portugaise, à travers le metatexte de Sá de Miranda sur la comédie et en établissant une vision comparative et intertextuelle entre l'œuvre *Amphitruo* de Plaute et le *Auto dos Anfitriões* de Camões. Si les similitudes sont claires et ont fait l'objet d'études approfondies, nous mettons en évidence les différences ou

l'originalité de l'intertexte afin de confirmer la richesse et la projection du sous-texte de Plaute.

Ao longo dos séculos, o texto literário foi integrando reflexões sobre a sua génese e ontologia, as suas funções, o papel do poeta, num exercício metatextual, de introspecção e auto-análise hoje designado *narcisismo literário* (Hutcheon 1977: 90-106).

Se no domínio da teorização os termos e conceitos de *metapoesia*, *metatexto* e *metaficção*¹ são fenómenos relativamente recentes, a reflexão que se faz no interior do próprio texto, num jogo de espelhos ou de (pseudo) transparências em que o criador reflecte sobre o objecto criado e(ou) sobre os próprios processos de criação e recepção já remontam ao berço da nossa identidade cultural: a Antiguidade greco-latina (Ferreira 1991: 57-64). Plauto é disso um exemplo e, para caracterizar as verdadeiras peculiaridades da sua arte, nada melhor que o seu auto-epitáfio:

Depois que Plauto morreu, a comédia chora, o palco está abandonado; e, por conseguinte, o riso, o jogo, a troça, e os ritmos inumeráveis, todos eles choram.

(Plauto apud Paratore 1987: 47).

Mais do que um epitáfio sobre o *eu* empírico, eis aqui um fenómeno de *metalinguagem literária* (Aguiar e Silva 1988: 112), em que sobressai o *eu* textual o seu modo de *fazer texto*, que é consciência nas capacidades de criar para *aut prodesse aut delectare*².

¹ Maria da Penha Campos Fernandes (1995:57) define *metaficção* como “a ficção que reflecte sobre a ficção, independentemente de esta ser considerada como inserida neste ou naquele género, subgénero e movimento literário”. Nesta perspectiva, o termo funciona, segundo a autora, como um substantivo hiperónimo, sob cuja alçada são colocados os hipónimos *metapoema*, *meta-romance*, *metadrama* (“*metateatro*”), etc. (ibid.)

² Este pressuposto defendido por Horácio, na *Arte Poética* (Horácio apud Fernandes 1975), não é apenas clássico. A comunicação literária e não literária, em todos os tempos, é a combinação – nem sempre equilibrada – dos dois elementos: *ensinar e agradar*. Só a congregação do *utile* e do *dulce* (a que se alia por vezes o discurso da *persuasão*, o *movere*) permite a interacção semiótica do texto e do leitor ou recepção.

A Literatura, enquanto criação humana, tem o poder de cumprir exemplarmente estas funções. Já Platão, na sua *República*, defendia que a educação do cidadão ideal deve passar pela “ginástica para o corpo e a música para a alma” (Platão 1996: 86), música em que se inclui a literatura, a *poesis*.

Várias foram as manifestações literárias que a Antiguidade Clássica nos legou e o teatro foi das que mais marcas deixou na literatura portuguesa e europeia, pois inúmeros são os autores que retomam os subtextos dos dramaturgos clássicos, em revisitações palimpsésticas (Aguiar e Silva 1988: 626³), dialógicas, em relação paragramática intertextual (Kristeva 1974: 64)⁴ ou como base para a produção de (inter)discursos⁵.

A gênese do teatro grego antigo está intimamente ligada aos cultos religiosos, particularmente às festividades consagradas ao deus Dioniso, que se realizavam em toda a Helade. As Dionisias Urbanas eram as mais importantes e tinham lugar na Primavera, com a duração de sete dias.

Nestes festivais, para além dos rituais religiosos, emergiram os concursos teatrais, sendo que, à tragédia eram consagrados três dias e à comédia simplesmente um. A questão, todavia, não se colocava apenas numa diferenciação do ponto de vista quantitativo. As duas modalidades discursivas do género dramático, tragédia e comédia, estavam sujeitas a juízos de valor que se manifestavam hierarquicamente no plano qualitativo, como nos é testemunhado no fragmento de Antífanos, que segue:

... Sorte tem em tudo a tragédia:
é um poema em que o argumento

³ No dizer de Aguiar e Silva, um “*texto palimpséstico* (...) é um texto absorvido e apagado por outro texto, para uma *camada* textual anterior que interfere na *estratificação* de outro texto e que aflora, sob forma latente ou sob forma explícita, na estrutura de superfície dessoutro texto” (Aguiar e Silva 1988:626)

⁴ No dizer de Júlia Kristeva, “todo o texto se constrói como mosaico de citações, todo o texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade*” (Kristeva 1974: 64).

⁵ Segundo Orlandi (1999: 33-4), “é preciso não confundir o que é interdiscurso e o que é intertexto. O interdiscurso é todo o conjunto de formulações feitas e já esquecidas que determinam o que dizemos. Para que as minhas palavras tenham sentido, é preciso que elas já façam sentido. E isto é efeito do interdiscurso: é preciso que o que foi dito por um sujeito específico, em um momento particular, se apague na memória para que, passando para o *anonimato*, possa fazer sentido em ‘*minhas*’ palavras”.

é conhecido dos espectadores,
 mesmo antes de alguém falar. De modo que
 basta o autor fazer uma alusão. Que eu diga apenas
 “Édipo”, e já sabem tudo o mais [...]

 Depois, quando já não são capazes de dizer mais,
 e estão realmente atrapalhados com a acção,
 fazem erguer-se, como se fosse um dedo, a *mechane*,
 e isso é o bastante para os espectadores.
 Nós não temos nada disso, mas força é
 que tudo inventemos, nomes novos, o que se passou antes,
 a situação actual, a mudança de fortuna,
 o prólogo. Se omitir alguma destas coisas,
 seja ele Cremes ou Fídon, é assobiado.
 Mas a Peleu ou a Teucro é permitido fazê-lo.

(apud Pereira 1998: 425)

Quanto ao nosso trabalho, debruçar-se-á sobre a comédia e a diacronia da sua história, no intuito final de, após o enquadramento teórico de Plauto e de Camões, abordar a clara referência intertextual do *Amphitruo* no *Auto dos Anfitriões*.

É em pleno período clássico do teatro grego (século V a.C.) que surge a Comédia Antiga (Silva 2005: 25-31). O espírito que preside a toda a produção deste tipo de comédia e que se encontra na base de toda a sua comicidade é a crítica ao poder estabelecido, aos dirigentes e políticos em geral que comandam os destinos do *demos* ateniense (ibid.).

Todavia, nos finais do século V, a situação política que permitia a existência da Comédia Antiga altera-se profundamente. Face à derrota de Atenas, em 404 a.C., frente a Esparta na Guerra do Peloponeso, a sociedade muda: as diferenças entre ricos e pobres acentuam-se e aparecem por toda a parte novas escolas filosóficas, que propugnam o desinteresse pela política e o deleite com os prazeres da vida. É na lógica deste contexto que surge a Comédia Média, onde está presente a indiferença pela política e pela crítica literária. O objectivo do texto é fazer rir o público e os argumentos centram-se particularmente em factos circunstanciais da vida quotidiana.

No ano 321/20, assistimos à encenação da primeira obra de Menandro, autor paradigmático de um outro modelo, a Comédia Nova. A separação entre *média* e *nova* não tem contudo fronteiras rígidas, havendo sempre

continuidade na mudança, visto que as propriedades da última já se notavam de maneira clara, ainda que incipiente, como tendências na anterior.

Menandro, autor a partir do qual nos é possível compor uma imagem das características deste tipo de comédia, centra as suas obras na problemática que preocupava a burguesia sua contemporânea, sensível ao prazer da vida e ao lucro. Um tema assaz frequente era o destino de um ou vários casais de apaixonados, cuja reunião feliz constituía normalmente o fim da peça.

É a *Nea* que vai despoletar em Roma o teatro literário propriamente dito⁶. Ao teatro autóctone latino, como os versos fesceninos, o mimo, a *satura* e a *fabula* atelana vem-se juntar este teatro de tipo grego, pois, após a Segunda Guerra Púnica, “os Romanos voltaram-se para a Grécia e começaram

(...) a indagar
que lhe trariam de útil Sófocles, Téspis, Ésquilo.
Experimentou, a ver se podia traduzi-los dignamente;
isso lhe aprouve, a ele que era por natureza elevado e rigoroso
(apud Pereira: 2002: 73).

A comédia romana antiga podia ser de dois tipos: a *fabula palliata*, comédia de assunto grego, assim designada porque os actores se cobriam com um *pallium* (manto grego) e a *fabula togata*, comédia de argumento e ambiente romanos, na qual as personagens vestiam uma toga⁷.

A comédia *palliata* foi a mais cultivada e, apesar de se inspirar claramente em fontes gregas, é no entanto de originalidade indiscutível. Um dos maiores cultores deste tipo de comédia foi Plauto, nome conhecido pela superioridade da sua obra, revisitada em múltiplos intertextos, desde *L'Avare* de Molière, em relação intertextual com *Aulularia*, ao *Amphitruo*, com uma *fortuna* no plano das reinvenções, que vai de Camões ao dramaturgo brasileiro actual Guilherme Figueiredo, na comédia *Um Deus Dormiu Lá em Casa* (Groos s/d: 1272-1288)⁸

⁶ Cf. Silva, Paulo Roberto Sousa da, “A família na *Aulularia*” in http://www.docentesfsd.com.br/arquivo/A_Familia_na_Aulularia.pdf Consultado em 5 de Maio de 2011.

⁷ Cf. http://www.culturaclasica.com/literatura/teatro_romano.htm Consultado em 11 de Maio de 2011.

⁸ *Um deus dormiu lá em casa* é um intertexto do subtexto de Plauto *Amphitruo*,

Apesar de ser o autor por excelência da comédia latina, pouco ou quase nada sabemos da sua vida. Plauto terá nascido por volta do ano 250 a.C., em Sársina, na Úmbria, e morreu em 184 a.C., ano da sua última representação.

O Sarsinate é o primeiro poeta do seu tempo que se dedica a um só género literário, uma vez que os seus contemporâneos cultivavam simultaneamente a comédia e a tragédia.

Segundo o testemunho de Áulo Gélio, circulavam na época aproximadamente 130 comédias sob o nome de Plauto e, desde muito cedo, se impôs o problema de determinar quais eram de paternidade realmente plautina.

Varrão, erudito de respeitada autoridade, julgava como de inquestionável adscrição ao comediógrafo vinte e uma delas, que coincidem com as que se conservam, embora também julgasse provável que outras lhe pertencessem.

Como explicação para este exagerado número atribuído a Plauto (130), lança-se a hipótese de que algumas delas terão sido colocadas sob o seu nome para facilitar o aplauso do público ou pelo menos a venda aos encarregados da organização dos *ludi scaenici*.

Das vinte e uma comédias que conservamos, o que se pode concluir é que Plauto transformou a Comédia Nova, ao criar um género de comédia lírica, onde o elemento musical prevalece sobre o recitado. O texto, rico em metros e canções variadas, é animado por danças e acompanhado pela melodia da flauta.

Para conseguir que o público, ainda não acostumado às subtilezas da arte, aceitasse a novidade da comédia grega, Plauto teve de a adaptar ao gosto local e incluir nela toda a fantasia das antigas diversões nacionais. Para isso, tinha à sua disposição as formas cómicas pré-literárias já referidas, como os versos fesceninos, as *saturae*, as atelanas... Assim, ao conciliar a tradição e a moda helénica, o dramaturgo introduziu na *fabula* grega o elemento lírico coral.

No que aos argumentos das suas comédias diz respeito, aquilo que é comum à maior parte delas é a falsa identidade, o engano. Por exemplo, no *Amphitruo*, Júpiter, uma vez apaixonado por Alcmena, esposa de Anfitrião, para se encontrar com esta assume a forma do marido, aproveitando-se da

da autoria de Guillherme Figueiredo, dramaturgo brasileiro da actualidade (1915-1997).

sua ausência. Por sua vez, Mercúrio assume a forma de Sósia, escravo de Anfitrião, desdobramentos que colocam à crítica a questão do *eu* e do *duplo* (Gross s/d: 1272-1288).

Nas obras plautinas, as informações sobre os argumentos podem ser facultadas de duas formas: sem nenhuma apresentação, isto é, de forma brusca e inesperada; ou mediante uma informação prévia que prepara os acontecimentos. Essa informação quer seja proléptica, quer seja analéptica, apresenta-se de três modos, atendendo à qualidade da informação: ou são insinuações dadas pelo poeta ao espectador através das personagens, sem que estas se apercebam; ou são informações directamente transmitidas pelas falas das personagens dentro da ficção dramática; ou, ainda, são indicações obtidas mediante informação no prólogo. No último dos casos, temos a máxima qualidade de informação, porque é o autor textual e poeta omnisciente que a transmite.

Plauto tem onze peças com prólogos argumentativos, cujos objectivos consistem em narrar acontecimentos que acabam de se realizar fora do palco, sejam eles acontecimentos passados que explicam a acção ou antecipações de factos futuros. Uma destas onze peças é o *Amphitruo*, onde, através do prólogo, o receptor toma conhecimento da já acontecida metamorfose de Júpiter em Anfitrião, que se encontra nesse momento nos braços de Alcmena. O autor textual e omnisciente distancia-se aqui de algumas personagens (designadamente, Alcmena) e estabelece uma relação de cumplicidade com o espectador/leitor que fica em posse prévia do conhecimento do conteúdo da acção. Aliás, tal não é de estranhar, pois, tendo em conta a poética clássica, o texto não deve trair o “horizonte de expectativas” (Jauss 1978: 74-75) do espectador, leitor, receptor. Antes lhe cabe responder, enquanto texto - que só se cumpre no plano da recepção - à regra das *conveniências internas* (ideal de coerência) e à regra das *conveniências externas*, isto é, à pragmática da literatura, que passa pela adequação do texto ao público a que se dirige (Aguilar e Silva 1988: 526-527).

Vários estudiosos consideram que este tipo de prólogo, por antecipar os acontecimentos, baniria a noção de imprevisto. E, como veremos adiante, este é um aspecto em que o *Auto dos Anfitriões* de Camões se afasta do seu modelo plautino, uma vez que o autor português elimina o prólogo.

De facto, o prévio conhecimento dos acontecimentos exclui parcialmente o efeito de surpresa nos espectadores, mas permanece o *suspence*, entendido como cumplicidade emocional, tensão dramática criada por uma

angústia empática com as personagens, uma vez que o espectador sabe ou suspeita o que vai acontecer, mas desconhece *quando* e *como*.

Além disso, a projecção que a obra plautina alcançou permite-nos concluir que os prólogos argumentativos, à época, não eram considerados *a priori* como um factor de desinteresse. Com a variadíssima oferta espectacular que existia nos *ludi scaenici* e com a população “muito mais interessada em ver correr o sangue de homens e animais nas arenas dos anfiteatros” (Pimentel 2001: 329), não lhes seria difícil abandonar o espectáculo teatral se este não os cativasse. De resto, tal acontece a Terêncio, com as duas tentativas falhadas de representação da *Hecyra*:

É *A sogra* que lhes trago de novo – uma peça que, em atmosfera de silêncio, nunca me foi dado representar [...].

Da primeira vez que comecei a representar esta peça, a fama de uns pugilistas (a que se juntou, no mesmo lugar, a expectativa de um equilibrista), a aglomeração dos adeptos, a barulheira, o alarido das mulheres obrigaram-me a abandonar a cena antes do tempo (Terêncio apud Medeiros 1987: 27).

Se os prólogos das peças teatrais facultam indicações em torno da representação, revestem ainda as funções de metatextos, caracterizados pela *auto-reflexividade* do discurso, pondo em realce os valores da palavra que se revê ao espelho. Assim acontece, no Renascimento, com o prólogo da comédia *Estrangeiros* de Sá de Miranda que, além de apresentar o assunto, reflecte sobre as características da comédia clássica, escrita em prosa e com uma *suposta*⁹ clareza que faltava ao auto tradicional. Mas, ouçamos a personagem da própria comédia, vestida de velha, a contar o seu historial, num claro discurso de metalinguagem literária:

“Ora me ouvi, dir-vos-ei *quem sou, donde venho, e ao que venho*. Quanto ao primeiro, *sou ua pobre velha estrangeira, o meu nome é Comédia*; mas não cuideis que me haveis por isso de comer, porque eu *nasci em Grécia*, e lá me foi posto o nome, por outras razões que não pertencem a esta vossa língua. Ali vivi muitos anos a grande meu sabor; passaram-me depois a *Roma*, pera onde então, por dado da fortuna, corria tudo. *I cheguei a tanto que me não faleceu um nada de ser Deusa*; [...] Venho fugindo, aqui neste cabo do

⁹ Sabemos que o intrincado jogo da intriga não é apanágio de clareza, nas peças de Sá de Miranda (Soares 2007: 93-94).

mundo acho paz, não sei se acharei sossego. Já sois no cabo e dizeis ora: não mais, isto é auto! e desfazeis as carrancas; mas eu o que não fiz até agora, não queria fazer no cabo de meus dias, que é mudar de nome. [...] Eu *trato de cousas correntes, sou muito clara. Folgo de aprazer a todos*. Direis vós que não é muito boa manha de dona honrada; direis que Portugueses sois”

(Miranda 1976: 121, itálicos nossos).

Refere-se Sá de Miranda, neste prólogo, ao objectivo e à função do texto dramático, especificamente, ao processo de construção da comédia clássica, que o inovador¹⁰ procurou introduzir em Portugal. Não esquece também as fontes, a génese grega do teatro, e a produção latina indissociável dos grandes mestres como Plauto.

De como a comédia alcançou o auge, dá-nos conta o referido prólogo, pois, em Roma, chegou “a tanto que [lhe] não faleceu um nada de ser Deusa”(ibid.). É, pois, aos modelos latinos que Sá de Miranda pretende voltar para os re-estabelecer actualizados na modernidade¹¹. Na verdade,

no Renascimento, o (...) teatro [de Plauto], juntamente com o de Terêncio, esteve na origem da comédia moderna; as comédias de Ariosto, a *Aridosia* de Lorenzo dei Medici, as comédias de Cecchi, de Larrivey e de tantos outros, decalcaram o modelo plautino (Paratore 1987: 60).

Portugal - como outros países europeus e na peugada de Itália - não foi alheio às influências da Antiguidade e, no domínio da comédia, Camões também não foi excepção, ao retomar a obra *Amphitruo*, de Plauto, no *Auto dos Anfitriões* (Silva 2001: 95-118).

É contudo uma evidência que “a importância que a crítica, muito justamente, tem atribuído à obra épica de Camões, e mais tarde à produção lírica” (Barata 1991: 175), ofuscou o teatro camoniano e acabou “por remeter para segundo plano a produção dramática” (ibid.), considerada *empalidecida* face à épica e à lírica.

O teatro de Camões é constituído pelo *Auto dos Anfitriões*, o *Auto de El-Rei Seleuco* e o *Auto de Filodemo*, sendo que a redacção dos três textos

¹⁰ Entenda-se a inovação de Sá de Miranda, tendo em conta o contexto da literatura Portuguesa.

¹¹ Assim o doutrinou e praticou o introdutor das formas poéticas do classicismo em Portugal, Sá de Miranda, e os seus discípulos, de que é exemplo paradigmático António Ferreira, no modo trágico.

é considerada como pertencente à fase de juventude do poeta (entre 1542 e 1555). Estas peças camonianas, quanto às suas características, traduzem a mundividência da época em que foram redigidas e o *mito pessoal* do poeta criador, numa dialéctica que se pauta entre os valores da Antiguidade e os da Modernidade. Na opinião de Luís Francisco Rebello,

[...] se formalmente o teatro de Camões é tributário do modelo vicentino, já os seus temas e o respectivo tratamento dramático provêm de outra matriz. Aqui é o homem da Renascença que se manifesta, o humanismo 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 dialéctica dos sentimentos e se define uma filosofia do amor que constituem o motor principal da sua acção (Rebello 1980: 19-20).

Com efeito, o dramaturgo concilia tradição e inovação. Da escola vicentina herda a redondilha maior, as figuras populares, que “cumpram dramaticamente a função de desenvolver os vários registos do cómico” (Barata 1991: 176) e o bilinguismo, que é “indicativo do *báthos*, isto é, da queda do diálogo ao nível do corriqueiro e mesmo do grotesco, ou da inferioridade social. É a língua de Sósia, como será a do ridículo Físico de *El-Rei Seleuco* e a dos pastores (incluindo o Bobo) de *Filodemo*” (Saraiva; Lopes 2001: 338).

Por outro lado, da Antiguidade Clássica aproveita “um episódio mitológico, as alusões cultas, uma certa individualização das personagens cómicas (que já não são tipos como em Gil Vicente) e a introdução de uma certa dose de trágico no estatuto do herói, que ou é de alta estirpe social, ou é deus” (Rocha 1981: 17).

Porém, Camões não se limita a absorver aquilo que o rodeia; o autor também inova, ao conceder às suas obras o cunho individual que o caracteriza em outras modalidades genológicas e discursivas. Na opinião de Hernâni Cidade,

no Camões autor dos *Autos* desdobra-se [...] o Camões autor da *Lírica*. A cada passo, na verdade, o topamos, em efusões líricas e brincos poéticos que é fácil recortar do diálogo e isolar como jóias de antologia, independentes do contexto [...]. Há neles [nos autos] um lirismo que podemos considerar funcional (Cidade 1956:132).

Ecoss do seu lirismo encontramos-los, por exemplo, nos diálogos que o poeta cria à volta da acção principal e que a ela nada dizem respeito: “Como nos templos românicos a bordadura mais de uma vez indecente dos cachorros ou, nas catedrais góticas, os episódios grotescos dos vitrais, intercala Camões em todos os seus autos picantes requestas amorosas entre personagens secundárias” (Idem, 81).

Pouco depois da abertura do *Auto dos Anfitriões*, no verso 75 e seguintes, deparamo-nos com um diálogo deste género entre Feliseu e Brómia que, como afirma Hernâni Cidade, poder-se-ia transferir para a lírica, que não perderia qualquer sentido.

É também evidente que nos autos camonianos o poeta privilegia o amor, sendo ele a “mola principal de quanto nos autos se pensa e se diz” (Cidade 1956: 132). Cantado nos mais diversos tons na lírica – com prevalência do tom sério –, o amor é, também no texto dramático, de carácter edificante e neoplatónico:

1) o amor é omnipotente, transpõe diferenças de estado social, ignora direitos conjugais e familiares consagrados e atinge a própria divindade; 2) o amor, como a liberdade e a coragem, é um sentimento distintivo das almas superiores, das almas de raça: onde há amor há divindade, e há fidalguia clara ou oculta – só os vilões não o sentem (Lopes 124).

Camões dramaturgo cria o seu próprio estilo, de acordo com um *orto-modelo de mundo* (Soares 2005: 130)¹² de feição individual, sem ignorar, nas suas comédias, os ventos que sopram de Itália, as formas tradicionais a que estava afeiçoado, a mundividência da sua época de transformações (Soares 2006: 7) e as influências da Antiguidade greco-latina.

Com a convicção de que, em comunicação, “não há nada de novo debaixo do sol” (Eclesiastes 1:9), sobretudo no teatro, desde a sua génese é muito frequente depararmos com a “ressurreição periódica de determinados temas trágicos ou cómicos, fenómeno cheio de ensinamentos, e que não tem paralelo nos anais da prosa de ficção ou da poesia” (Rocha 1969: 5).

¹² O orto-modelo do mundo (O. M. W.) é o modelo considerado normal numa comunidade. Todos nós temos um modelo do mundo construído por parâmetros subjectivos, mas sobretudo pelas regras e convenções de uma comunidade social, que defluem de uma história, uma tradição, uma memória e de que a linguagem materna é o veículo primeiro de construção.

Assim acontece com o mito de Anfitrião, do qual o primeiro registo que temos é do grego Epicarmo e segue-o uma lista de renome: Plauto, Villalobos, Perez de Oliva, Camões, Molière, Dryden, António José da Silva, Kleist, Giraudoux e, mais recentemente, Guilherme Figueiredo. Só em língua portuguesa possuímos os intertextos de três autores e o primeiro passo coube a Camões, que seguiu bastante de perto o modelo latino de Plauto. Na verdade, o poeta português viveu num período de reabilitação dos valores clássicos e temas como o do Anfitrião impunham-se no meio escolar. Georges le Gentil defende que “era de regra, em Salamanca, fazer representar, por ocasião das festas religiosas, comédias latinas ou imitadas de autores latinos. Este costume iria implantar-se em Coimbra, pois se praticava aí um intercâmbio de professores e alunos com o país vizinho” (Gentil 1969: 196).

Entre o *Auto dos Anfitriões* de Camões e o *Amphitruo* de Plauto são muitas as semelhanças que se fazem notar, pois o autor português conserva o principal da intriga (Silva 2003: 183-197) e, por vezes, faz recepção de grau máximo pela tradução do texto plautino, que se torna alvo de *metacomunicação* (Aguiar e Silva 1988: 330). Vejamos a fala de Sósia que segue:

Plauto:

Tu peperisti Amphitruon; ego alium Sosiam; Nun si pateram patera peperit, omnes congeminauimus.

“Tu pariste outro Anfitrião, e eu, outro Sósia. Ora, se a taça tiver parido outra taça, estamos todos a dobrar!” (Plauto 1993: 87)

Camões:

Pues yo parí otro yo,
Y vos otro Anfatrion,
No es mucha admiración,
Si la copa otra parió,
Ni aun fuera de razón (Camões 1981: 83)

Camões foi, de facto, bastante fiel ao seu predecessor romano (Silva 2003: 183-197), todavia, “mesmo imitando, se revela capaz de criar” (Cidade 1971: 211). Mesmo em exemplos como o supra-mencionado, onde a intertextualidade se estabelece no grau máximo - uma vez que se mantém o subtexto quase *ipsis verbis* – o intertexto de Camões é já outra produção, porque o contexto mudou.

Neste sentido, se “Plauto romaniza, Camões lusitaniza” (Rocha 1969: 29) e confere ao seu auto os costumes e a cosmovisão do seu tempo.

E porque as semelhanças são muitas, profundamente estudadas (e.g. Silva 2003: 183-197) e explicitamente assumidas, desde o título da peça, passemos então à análise das diferenças mais significativas operadas por Camões relativamente ao texto plautino. E a primeira a referir - além da estrutura externa, específica do auto, de feição tradicional - é a eliminação do prólogo recitado por Mercúrio, que cede lugar a um diálogo entre Alcmena e Brómia, onde a primeira se evidencia uma esposa fiel, saudosa e ansiosa pelo regresso do marido¹³.

O prólogo de tipo argumentativo das comédias de Plauto era, como já referimos, frequentemente usado pelo dramaturgo e surtia um efeito positivo perante a audiência. Porém, segundo Hernâni Cidade, o mesmo não se aplica ao público do Renascimento que, ao ver desvendados os acontecimentos logo de início, perderia “todo o interesse do imprevisto” (Cidade 1956: 81). Daí que Camões o suprima, aliás, como suprimirá igualmente e, pela mesma razão, as falas em que Júpiter nos dá a conhecer os eventos que se vão seguir. É exemplo disso o excerto de Plauto, seguidamente transcrito, que não encontra paralelo no texto camoniano:

Vim, também, em socorro de Alcmena, que Anfitrião, o marido, acusa injustamente de desonestidade. É que eu seria bem culpado, se a falta, que eu cometi, recaísse sobre a inocente Alcmena. Por agora, como já antes fiz, vou fingir de Anfitrião e lançar a maior confusão nesta casa. Só depois porei tudo em pratos limpos e, no momento próprio, socorrerei Alcmena, e farei com que, num só parto, dê à luz, sem dor, o filho que concebeu do marido e o que concebeu de mim. Dei ordens a Mercúrio para que me seguisse imediatamente, não vá eu precisar dos seus serviços. Entretanto vou falar a Alcmena (Plauto 1993: 97).

De igual modo, o número de personagens não é coincidente nas duas obras. Camões introduz novas personagens como Feliseu, Calisto e Aurélio que, “desligadas de qualquer papel necessário à economia do entrecho, apenas [...] surgem para quebrar a unidade de acção com diálogos facetos,

¹³ Segundo Rosado Fernandes, Camões, neste passo, é influenciado pelo autor espanhol Perez de Oliva (Fernandes 1956).

e predominantemente construídos de requestas amorosas” (Cidade 1956: 116).

Ainda relativamente às personagens, há também alterações significativas na sua caracterização, sobretudo no retrato de Júpiter e Alcmena.

O Júpiter plautino “era o mais leviano, *moechus* e pinga-amor de todos os imortais. Incapaz de resistir aos encantos de qualquer palminho de cara, fosse ela divina ou humana, que lhe caísse debaixo de olho, frequentes eram as suas *escapades*, não poucos e prolíferos os seus amores extraconjugais” (Fonseca 1993: 9-10). Para tal, recorria frequentemente ao método de “mudar de pele, quando lhe dava na real gana!” (cf. Plauto 1993: 28) e ora se metamorfoseava em águia, ora em cisne e até mesmo, como acontece nesta obra, numa figura humana, a fim de levar a bom porto os seus intentos.

Júpiter do texto camonianiano é bem diferente. Aqui o deus humaniza-se, perde parte da sua omnisciência e da sua onnipotência. Prova disso é o facto de ter que ser Mercúrio a sugerir-lhe a transformação em Anfitrião e a ir ao arraial tebano colher informações acerca da guerra em que o verdadeiro marido de Alcmena participara.

Opõe-se, assim, ao bravo guerreiro, “aliás, o título no plural evidencia essa dualidade antitética” (Rocha 1981: 15). Com as feições da mitogenia portuguesa, que sempre enaltece a mulher e crê na supervivência do amor (Quadros 1982/83: 129-130), “o Júpiter de Camões, esse é namorado e, portuguesissimamente, como tal submisso e lamecha” (Cidade 1956: 84).

Por sua vez, Alcmena, que mantém em Camões o nome plautino, é todavia diferente no carácter:

Dir-se-ia que o Poeta lhe não modificou o nome, suavizando-lhe a fonética, senão para o aperfeiçoar à personagem assim naturalizada. Terna, humilde – e caseira. Nada a ergue de *doméstica* em *cidadã*, ao contrário do que sucede com a romana, que dir-se-ia ampara seu orgulho pessoal em sua consciência cívica, subordina a sua felicidade de esposa à grandeza da sua Pátria. [...] A Almena portuguesa essa é *doméstica*, no teor da vida como do pensamento. *A Ventura que lhe levou o marido à guerra não a deixa a ela em paz*. Mais não vê na situação que os *perigos que ele corre entre os inimigos, e ela entre as saudades*. Vive no anseio das novas que dele lhe tragam. [...] Não é indiferente às novas do vencimento e por isso lhas pede. Mas *não pode gostar / de gosto que é tão imenso / senão muito devagar*. Pede-lhe que entre – e tem-se a impressão de que lhe interessa fruir a glória do marido, mas

concretamente sentida, no gozo egoísta da sua presença corpórea. Feminina cem por cento! (Cidade 1956: 90-91).

Na peça de Camões não são só as personagens que são tipicamente portuguesas: o cenário também o é, pois representa a realidade vigente. A acção decorre num ambiente característico dos Descobrimentos portugueses e que nada tem de grego. Assim, tudo se processa num porto,

que é simplesmente *Alfama* (v. 175), onde se esperam *novas* (vv. 28, 219), onde se fazem «chorinhos e devações / sacrifícios e orações» (vv. 43-44), onde se fala de navios chegados à *barra* (vv. 283-284), de *cais* (vv. 240, 275), de *alvíssaras* (v. 525), de *frota* (v. 926), de *padrão de navios* (vv. 1500, 1511), de *armada* (v. 1641), de *naus* (vv. 1186, 1197), onde se emprega todo esse típico vocabulário da vida marítima lisboeta de então (Fernandes 1956: 69).

Esta aclimação devia agradar ao público, tornando o *Auto* mais lusitano e, conseqüentemente, mais interessante aos olhos dos seus espectadores.

Outro aspecto em que as duas obras se distanciam é no tratamento do cómico de situação, de personagem e de linguagem. As situações realmente cómicas que existem no *Auto dos Anfitriões* pertencem ao subtexto e são da autoria de Plauto. Camões apenas as instrumentaliza, ao modificar-lhes “a substância aproveitada, no sentido quer de lhe aumentar, quer de lhe extremar o cómico, ou [lhe acrescenta] graça nova, às vezes pelo aguçamento da que Plauto lhe legara ao engenho” (Cidade 1956: 123).

Ainda assim, “a linguagem de Camões fica muito aquém daquela linguagem truculenta e expressiva” (Fernandes 1956: 70) que encontramos em Plauto e, mesmo nas situações imitadas, a diferença do cómico é grande. Atentemos na fala de Sósia que, ao ver a noite prolongar-se demasiado, diz:

É isso: certamente o Sol está ainda a dormir, e bem bebido... Para admirar é que ele se não tivesse tratado menos-mal ao jantar!

Ao que Mercúrio responde:

Ah, sim, meu sacana? Julgas que os deuses são como tu?... (Plauto 1993: 33).

Em Camões, a cena processa-se da seguinte forma:

Sósia

Mas sabed, que pienso yo
Que el sol que no se acordó
De con el día venir,
Que a noche quando cenó
Algún buen vino bebió,
Que le hace tanto dormir.

Mercúrio

Já sentes comprida a noute,
Que eu assim mandei fazer? (Camões 1981: 65).

A partir do exemplo apresentado, podemos concluir que “aquilo que Plauto deixa entender, diz Camões em muito maior número de palavras, obtendo efeito cómico bastante mais atenuado” (Fernandes 1956: 71). As perífrases, apesar de manterem o conteúdo do subtexto plautino, debilitam a intencionalidade do discurso cómico e revelam que falta ao poeta português “aquela naturalidade sugestiva que lemos em Plauto” (Fernandes 1956: 70).

Em contrapartida - e ao gosto da escola vicentina - Camões cria “à volta da acção principal episódios ou diálogos que a ela não dizem respeito” (Cidade 1956: 81). Disso são exemplos os diálogos entre Brómia e Feliseu, em que a criada de Alcmena se defende da corte que lhe faz o seu interlocutor:

Feliseu

Chamais-me? Também vos chamo;
Porém eu ouço, e vós não.
Senhora, que me matais!
[...]
Dizei: porque me chamais,
Se me vós a mim fugis?

Brómia

Eu vos fujo?

Feliseu
Fugis, digo,
De dar a meus males cabo.

Brómia
Sabei que desse perigo
Não fujo como de imigo,
Fujo como do diabo (Camões 1981: 38-39).

O mesmo criado ladino troca, ainda, com Calisto um diálogo sobre versos, completamente alheado da acção. Como os receptores são - e sempre foram - determinantes na produção do texto, estas habilidades poéticas de Feliseu deviam agradar ao público português do Renascimento e provocar o riso.

Hernâni Cidade justifica a introdução destes diálogos como “um capricho do gosto do tempo” e acrescenta que “quem se habituara a tais esgares de riso, mesmo entremeados nas cenas patéticas dos mistérios religiosos, não os dispensava, ainda que constituíssem desnecessárias superfluidades” (Cidade 1956: 81).

Para terminar esta análise, cujas diferenças não excluem o intercâmbio discursivo, a superposição de um texto em outro, a interacção semiótica do intertexto com o *Amphitruo* (Aguiar e Silva 1988: 625), destacaríamos a alteração que Camões faz à cena final do modelo que adopta, onde, mais uma vez, se privilegia a humanização das personagens:

À modificação da cena final também se lhe compreende a lógica. Ela era, na comédia de Plauto, processo de manifestar Júpiter restituído à sua divina majestade, pela soma de prodígios que fulminaram de religioso temor a Brómia e a Anfitrião. Mas a Camões, poeta católico, interessava infinitamente mais o Júpiter galanteador de Almena, do que o Júpiter pai todo poderoso de Hércules. O primeiro é explorável nos domínios do cómico, ao passo que o segundo se revestia de formidável gravidade, incompatível com o objectivo do comediógrafo (Cidade 1956: 82).

O silêncio a que Camões vota Anfitrião no final “certamente aguçaria o ridículo do assunto” (Fernandes 1956: 70).

Esta desconstrução mitológica a que assistimos no *Auto dos Anfitriões* evidencia a forma como o poeta português aceitou o legado clássico: não como uma imposição, mas como um pré-texto

que fornecia no *canevas* cénico que propunha, uma *actualização* estilística e formal que, na maior parte das vezes, se regeu pela fidelidade a um cânone literário triunfante que, como no caso de Camões, girava em torno da exaltação amorosa platónico-petrarquista (Barata 1991: 181).

Em suma, de todas as comédias de Plauto, o *Amphitruo* foi das mais apreciadas e imitadas. Não apenas o texto mas o próprio mito de Anfitrião ultrapassou as barreiras cronológicas e espaciais, desde a Antiguidade, e tem vindo a ressurgir com uma certa frequência até ao período actual.

Plauto, através do *Amphitruo* não se limitou somente à glória da obra e à projecção do mito; legou à posterioridade dois substantivos comuns: “o anfitrião é hoje aquele que bem recebe em sua casa – sem, evidentemente, ser obrigado a conceder aos seus hóspedes todas as «facilidades» que Anfitrião, anfitrião à força, teve de proporcionar ao intrómetido Júpiter...” e sócia “é o *simillimus* de outrem, o seu duplo em linguagem de cinema” (Fonseca 1993: 15).

Camões, ao retomar este mito, recupera também o *Amphitruo* plautino e, porque o texto é fruto de uma época e de um autor diferentes, o *Auto dos Anfitriões* segue, por vezes, caminhos inovadores. Essencialmente, a Plauto interessava-lhe mais o divertimento dos seus espectadores, ensinar o público a rir-se das suas próprias divindades, do que os sentimentos das suas personagens. No caso da “versão camoniana do mito de Anfitrião, demonstra-nos como o poeta quinhentista privilegiou o Amor bem como a linearidade das paixões daí resultantes” (Barata 1991: 179).

É em torno do amor que tudo gravita, incluindo os próprios deuses, que nada podem face à onnipotência deste sentimento arrebatador:

Enfatriões corresponde, portanto, no teatro à primazia de que Vénus, deusa do amor, goza n’*Os Lusíadas*, ao panteísmo erótico da égloga dita «dos Faunos» e à concepção do sentimento amoroso como sentimento místico em certa lírica renascentista e camoniana (Lopes 1969: 123).

Apesar das diferenças, que confirmam a originalidade de cada autor e sem as quais o texto não sobrevive, não deixa por isso de se afirmar em

Auto dos Anfitriões, relativamente ao subtexto *Amphitruo*, a existência de uma intertextualidade endoliterária, hetero-autoral, explícita (Aguiar e Silva 1988: 625), de grau máximo a médio, e que funciona como prestígio da memória do subtexto. Na verdade, “o que a releitura dos textos faz com o original abala-o certamente, enquanto versão única e insuperável de uma magistral criação, mas devolve-lhe uma outra permanência, feita da possibilidade de se ver multiplicado e acordado em outras vozes que foi capaz de originar” (Cerdeira 2000: 229).

Resta-nos afirmar sobre os autores do subtexto e da sua (re)construção no intertexto que, com privilégio ou insistência concedidos ao riso ou ao amor, Plauto e Camões alcançaram ambos a *kléos*.

Referências bibliográficas

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1988, 8ª ed): *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina.
- BARATA, José Oliveira (1991): *História do Teatro Português*. Lisboa, Universidade Aberta.
- CAMÕES (1981): *Auto dos Anfitriões de Camões*. Apresentação crítica, estabelecimento do texto, notas e sugestões para análise literária de Clara Rocha. Lisboa: Seara Nova Editorial Comunicação.
- CERDEIRA, Teresa Cristina (2000): *O Averso do Bordado*. Lisboa: Editorial Caminho.
- CIDADE, Hernâni (1956): *Os Autos e o Teatro do seu Tempo. As Cartas e o seu conteúdo biográfico*. Lisboa: Bertrand.
- CIDADE, Hernâni (1971): *Luís de Camões*. Lisboa: Arcádia.
- FERNANDES, Maria da Penha Campos (1995): *Mimese irónica e metaficção. Para uma poética pragmática do romance (contemporâneo)*. (Tese de Doutoramento). Braga: Universidade do Minho.
- FERNANDES, Raul Miguel Rosado (1956): “O tema de Anfitrião em Camões”. In *Anfitrião – Evolução e Concepções de um mito na Expressão Literária*. Dissertação de licenciatura. Lisboa: FLL.
- FERREIRA, José Ribeiro (1991): “Permanência da cultura clássica”. In *Boletim de Estudos Clássicos*. Coimbra. 16 (Dezembro): 57-64.
- GENTIL, Georges le (1969): *Camões*. Lisboa: Portugália Editora.
- HORÁCIO (1975): *Arte Poética* (Introdução, tradução e comentário de R. M. Rosado Fernandes). Lisboa: Editorial Inquérito Ldª

- HUTCHEON, Linda (1977): “Texte Littéraire et Métalangage”, in *Poétique* 29, 90-106.
- JAUSS, Hans Robert (1978) : *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard.
- KRISTEVA, Júlia (1974): *Introdução à semanálise*. São Paulo: Editorial Perspectiva.
- LOPES, Óscar (1969): *Ler e depois – crítica e interpretação literária / 1*. Porto: Editorial Inova.
- MIRANDA, Francisco Sá de (1976): *Obras Completas de Sá de Miranda*, 2 vols. Lisboa: Ed. Clássicos Sá da Costa.
- ORLANDI, Eni (1999): *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes.
- PARATORE, Ettore (1987): *História da Literatura Latina*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha (1998): *Hélade, Antologia da Cultura Grega*. 7ª edição. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos.
- PIMENTEL, Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa (2001): “Teatro, actores e público no Alto Império romano”. In Maria Fernanda Brasete, *Máscaras, vozes e gestos: nos caminhos do teatro clássico*. Aveiro: 329-348.
- PLATÃO (1996): *A República*. Introd., trad. e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 8ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- PLAUTO (1993): *Anfitrião*. Introd., trad. do latim e notas de Carlos Alberto Louro Fonseca. Lisboa: Edições 70.
- REBELLO, Luís Francisco (1980): *Variações sobre o teatro de Camões*. Lisboa: Caminho.
- QUADROS, António (1982/1983): *Poesia e Filosofia do Mito Sebastianista. O Sebastianismo em Portugal e no Brasil*, 2 vols. Lisboa: Guimarães & Cª Editores.
- ROCHA, André Crabbé (1969): *As Aventuras de Anfitrião*. Coimbra: Livraria Almedina.
- SARAIVA, A. J., LOPES, Óscar (2001): *História da Literatura Portuguesa*. 17ª edição. Porto: Porto Editora.
- SILVA, Maria de Fátima Sousa (2001): “Motivos clássicos no teatro de Camões – *O Auto dos Enfitriões*” in *Fim do Milénio, VII e VIII Foruns Camonianos*. Constância: 95-118.

- SILVA, Maria de Fátima Sousa (2003): “*O Auto dos Anfitriões*: recuperação de um modelo de simillimi”. *Mathesis* 12: 183-197.
- SILVA, Maria de Fátima Sousa e (2005): “Comédia grega – 7”, *Boletim de Estudos Clássicos* 43 (Junho): 25-31.
- SOARES, Maria Luísa de Castro (2005): “Análise geral da Estética da Recepção. O modelo de Hans Robert Jaus”. *Revista de Letras*, Série II, 4. Vila Real:UTAD: 125-134.
- SOARES, Maria Luísa de Castro (2006): “Crítica, crise e canto transformador na obra de Camões”. In Maria Luísa de Castro Soares (coord.), *Do Classicismo ao Maneirismo e ao Barroco e a sua projecção na actualidade*. Pena perfeita, 7-23.
- SOARES, Maria Luísa de Castro (2007): *Do Renascimento à sua questionação I. Sá de Miranda*. Vila Real: UTAD.
- TERÊNCIO (1987): *Hecyra*. Trad. de Walter de Medeiros. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica.
- TERÊNCIO (1992): *O homem que se puniu a si mesmo*. Trad. de Walter de Medeiros. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica.

Sites:

- GROSS, Ingrid (s/d): “ O duplo em *Anfitrião*, de Plauto e *Um deus dormiu lá em casa*, de Guilherme de Figueiredo” *Cadernos do CNLF*, vol. XIV, nº2, t.2, pp 1272-1288. http://www.filologia.org.br/xiv_cnlf/tomo_2/1272-1287.pdf Consultado em 12.05.2011.
- ROYO, María del Carmen Pérez, Morell, María Luisa Ramos: “Teatro Romano”
http://www.culturaclasica.com/literatura/teatro_romano.htm Consultado em 11.05.2011
- SILVA, Paulo Roberto Sousa da, “A família na *Aulularia*” in http://www.docentesfsd.com.br/arquivo/A_Familia_na_Aulularia.pdf Consultado em 5.05. 2011.