

Introdução

As obras que um determinado autor deixa são um legado demasiado rico e vasto, para que diversos estudiosos nelas possam trabalhar ou investigar.

O autor não é apenas um conjunto de obras por ele redigidas. No legado que deixa há sempre uma vastíssima matéria pronta para se inventariar, quer seja a fonte da sua inspiração, quer seja a sua própria vivência, a sociedade em que vive, a sua cultura.

Neste trabalho pretendo, ainda que de uma forma não profunda, tecer algumas considerações acerca de um mito: o mito de Anfitrião e de duas obras dramáticas que abordam este mesmo mito: o *Amphitruo*, de Plauto e o *Auto dos Anfitriões* ou *Enfatriões*, de Camões.

De Plauto posso afirmar que foi um escritor do povo, dramaturgo de sucesso. E sobre Camões? O que se pode afirmar sobre ele que já não tenha sido escrito vezes sem conta? Camões é, sem sombra de dúvida, um cânone único, ofuscado pela grandiosidade da sua obra, mas pouco conhecido pelas suas obras dramáticas. Apesar destes dois escritores terem visões do mundo muito diferentes, não só pelos anos que os separam, como pela própria sociedade onde viveram e interagiram, trataram um mesmo tema: um mito antigo, já muito representado.

De uma maneira sucinta, resumirei o que trata este mito: Júpiter, deus supremo, apesar da sua condição de casado, era o mais irreflectido, galanteador e namoradeiro de todos os deuses. Era incapaz de resistir ao encanto de uma figura feminina bonita, quer esta fosse deusa quer fosse humana. Eram frequentes as suas traições e a sua esposa Juno conseguia descobri-las, tornando a sua existência complicada, devido aos seus ciúmes. Para poder enganá-la, recorria a estratagemas diversos. Um deles era o de “*mudar de pele sempre que lhe dava na real gana*”.¹

No caso da traição com Alcmena, esposa de Anfitrião, Júpiter, instigado por Mercúrio, seu filho, toma para si a aparência de Anfitrião, que se encontra ausente na guerra contra os Teléboas. Para que o engano possa ser mais convincente, Mercúrio pede a Júpiter que dê também a si próprio a aparência de Sósia, criado de Anfitrião. É com estes pares que se desenrola a história, com confusões com os duplos, com crises de identidade, confusões e equívocos.

Júpiter põe término a todas estas confusões, quando Alcmena é acusada, pelo marido, de mentirosa e infiel. Explica o que aconteceu, Anfitrião atenua a sua dor e Júpiter volta para o Olimpo. Júpiter alerta ainda para o nascimento de gémeos, a partir do relacionamento com Alcmena: um, filho de Anfitrião - Ificles - e o outro, filho de Júpiter - Hércules, um semi-deus.

¹ Fonseca, Carlos A. Louro, *Plauto. “Anfitrião”*, Edições 70, 1993, p.10.

Este é, resumidamente, o mito de que tratam nas suas obras Plauto e Camões. Este mito está por trás de outras variadas obras, de outros vários autores, ao longo dos tempos². Mas neste meu trabalho, como já referi, proponho-me tratá-lo apenas mediante o aproveitamento feito por dois autores: Plauto e Camões.

Tentarei dar a conhecer, de forma sucinta, as suas vidas, as suas obras, tentando contextualizá-las no tempo em que foram redigidas. Analisarei e compararei as duas obras, verificando semelhanças e diferenças em Plauto e Camões. Mas não ficarei por aqui: irei analisar o teatro grego, assim como a importância que este povo lhe dava à sua época; outros autores importantes contemporâneos de Plauto; a sua biografia, as obras que deixou; e, por outro lado, os descobrimentos portugueses, o teatro português, os autores importantes, nos quais Camões se inspirou, a sua biografia, a sua experiência de vida e as suas obras.

Também porque a nossa cultura, a cultura europeia, tem raízes gregas e latinas, demorei-me um pouco mais nesta investigação. Fernando Pessoa, um reputado nome português, escreveu “*temos ideias gregas e ruínas romanas*”³, justificando assim a grandeza de uma cultura como a grega, que sobrevive até aos nossos dias, com a ruína de Roma: “*a Grécia criou uma civilização, que Roma simplesmente espalhou, distribuiu*”⁴.

Não é, no entanto, objecto deste trabalho fazer uma exposição alongada de temas da Antiguidade Clássica. Tão-somente por uma questão de contextualização são dadas algumas apreciações de carácter geral, de forma a facilitar o entendimento das obras em análise.

Este trabalho irá ter em conta, não só o contexto histórico do autor, como a heterogeneidade das comunidades interpretativas, a intervenção do leitor e as diferentes formas de relativismo, no apreço das obras. Estabelecerei, ao longo do trabalho, pontos de semelhança e de diferença entre as duas peças dramáticas.

O *Amphitruo* de Plauto é uma das comédias mais imitadas e mais estudada ao longo dos tempos. É também uma fonte do latim vulgar principalmente no que diz respeito à fala da personagem Sósia. Este autor sabia como ninguém construir as suas personagens, a sua acção, a linguagem que empregava, sempre de forma a não perder a atenção do público e o seu riso.

O *Auto dos Anfitriões* ou *Enfatriões* de Camões é uma peça pouco estudada, assim como a generalidade do teatro camoniano⁵. É uma peça com uma forte influência do teatro vicentino, tanto nalgumas personagens, como na métrica que usa. Camões dá ao tema do amor uma maior relevância e projecção do que Plauto e as suas personagens são também mais humanistas.

² Outros dramaturgos escreveram sobre este mito, baseando-se na obra de Plauto. A título de exemplo, posso citar alguns, como Molière, Kleist, António José da Silva, Guilherme de Figueiredo e muitos outros.

³ Pessoa, Fernando, *Textos de Crítica e de Intervenção*, Lisboa, Ática, 1980, p.15.

⁴ Idem, *ibidem*, p. 15.

⁵ O teatro de Camões foi todo publicado *post mortem*, deixando dúvidas quanto às datas em que foram escritas as suas três peças.

Ao longo desta tese de mestrado foram trabalhados quatro grandes temas: O que é o mito, qual o significado da palavra e qual a sua envolvimento neste trabalho, considerações gerais sobre a mito sob a perspectiva do povo grego e romano, quantos e quem são os deuses mais relevantes; o significado da palavra Teatro e, de uma forma resumida, dar uma panorâmica de como foi a sua evolução até chegar a Plauto; quem foi Plauto, a sua biografia, contextualizá-lo no seu tempo, que obra nos deixou; quem foi Camões, suas aventuras e desventuras, sua obra, sua inspiração, contextualização na época em que viveu.

No capítulo atribuído a cada autor, procederei à análise e comparação das duas obras, o *Amphitruo* de Plauto e o *Auto dos Anfitriões* ou *Enfatriões* de Camões, quais as suas semelhanças, quais as suas diferenças, quer a nível da construção da obra, o número de versos, quer a nível das personagens, dos seus diálogos, etc.

Com este trabalho, não desejo introduzir nada de absolutamente original, mas antes proporcionar uma abordagem comparativa. Este trabalho foi conseguido com investigação, com diversas leituras, com reflexão e com largas horas diante do computador, apontamentos e livros.

Espero que quem venha a lê-lo consiga compreender todo o trabalho que ele envolveu e possa aprender também alguma coisa com ele.

CAPÍTULO I

- O MITO

Gostaria de iniciar este meu trabalho tentando responder a algumas perguntas, que inicialmente me coloquei quando me foi dado o tema do trabalho. Foram perguntas para as quais não conseguia dar uma resposta quanto mais escrever sobre elas. Estamos a falar de perguntas, tais como:

O que é o Mito?

Qual o significado desta palavra?

Qual a sua envolvimento?

O primeiro sítio que me ocorreu para saber o significado de Mito foi o Dicionário de Língua Portuguesa (não fosse eu professora!) e, por aí segui, consultando a Internet e, posteriormente para saber mais, investigando e analisando diversos livros sobre o tema. Aqui deixo essa minha reflexão.

1.1. Reflexões sumárias acerca do Mito

No *Dicionário da Língua Portuguesa*⁶ encontrei as seguintes definições de mito: “*narrativa fabulosa de origem popular; relato das proezas de deuses ou de heróis, susceptível de dar uma explicação do real satisfatória para um espírito primitivo; alegoria*”, entre outras.

O referido dicionário esclarece ainda que a palavra mito provém do grego *mythos*, que significa “*palavra expressa, dando mais tarde origem ao vocábulo latino, que significa fábula.*”

O *Dicionário de Filosofia*⁷ refere que se chama “mito” a “*um relato de algo fabuloso que se supõe que aconteceu num passado remoto e quase sempre impreciso. Os mitos podem referir-se a grandes feitos heróicos que, com frequência, são considerados como o fundamento e o começo da história de uma comunidade ou do género humano em geral.*” E continua referindo que estes podem ter como conteúdo fenómenos naturais, sendo apresentados, desta forma, alegoricamente.

⁶ Costa, J. Almeida, Melo, A. Sampaio e, *Dicionário da Língua Portuguesa*, Porto Editora, 5ª Edição, 1981, pp. 955-956.

⁷ Mora, José Ferrater, *Dicionário de Filosofia*, Edição Abreviada Preparada por Eduardo Garcia Belsunce e Ezequiel de Olaso, sob a orientação do autor, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1982, pp. 265-266.

De facto, o vocábulo ‘mito’ provem do termo grego *μῦθος*, que tem uma etimologia obscura. Sucederam-se várias teorias⁸, sem que “nenhuma cubra a totalidade do fenómeno”⁹.

A palavra Mitologia é formada por *mythos* (*μῦθος*) e *logos* (*λόγος*). Estas duas palavras são tratadas, nos poemas ditos homéricos, por exemplo, como sinónimas, mas essa sinonímia vai-se perdendo. *Mythos* faz parte do campo semântico do “crer”, no entanto é mais do que uma crença; e *logos* faz parte do campo semântico do “saber” e da “razão”, significa falar com razão. Pode dizer-se que mitologia é o *logos* aplicado sobre o *mythos*, isto é, consiste numa “racionalização” e “sistematização” dos mitos.

Diz-se dos mitos que estes fazem parte da criação dos poetas, pois foram estes que não só os criaram, como os transmitiram a outras gerações.

Com estas definições de ‘mito’, confesso que fiquei um pouco confusa, pois esta palavra não tem uma significação assim tão clara e transparente. Não posso afirmar que mito é...

Posso apenas dar a conhecer a ideia do que para mim é o mito: é uma narrativa fabulosa recheada de personagens fantásticas, com feitos extraordinários (quase impossíveis alguns de acreditar). Essas narrativas foram sendo contadas e, mais tarde, escritas por autores reconhecidos, de tal forma que ninguém ousaria pôr em causa.

O brilho da cultura grega chega a todo o lado e permanece no imaginário das pessoas. Quem não sabe quem foi Ulisses? Quem não conhece episódios das suas aventuras? Quem nunca ouviu falar de Hércules? O encanto e o fascínio que os mitos gregos têm sobre quem os estuda é único, e não falamos só de investigadores, poetas, mas do comum das pessoas.

Eduardo Lourenço escreveu “o poeta cria mitos, não os descreve apenas, não está ao seu serviço. É o mito que está ao serviço do poeta”¹⁰. Os mitos, herança da civilização grega, estão ainda presentes no nosso tempo, na nossa cultura, quer seja na antropologia, na sociologia, na psicanálise, nas artes plásticas e na literatura, proporcionando uma reflexão sobre os valores e os ideais das sociedades modernas¹¹.

Tanto Homero como Hesíodo foram responsáveis pelo conhecimento e divulgação dos mitos. Mais tarde Ésquilo, Sófocles, Eurípides e Píndaro usaram os mitos também como forma

⁸ A palavra ‘mito’ não tem uma definição que reúna consenso. Para Joseph Fontenrose, mito “é uma narrativa acerca de deuses e heróis”, mas há mitos respeitantes somente a seres humanos; para Mircea Eliade, mito “é uma narrativa acerca da origem do mundo e sua ordenação no “era uma vez””, mas há mitos que não tratam da origem do mundo. Vejam-se também, por exemplo, outros autores, como Herder, Lalande, Gusdorf, Harrison, Freud, Jung, Durand, Lévi-Strauss, Kirk, Burkert.

⁹ Pereira, M^a Helena da Rocha, *Estudos de História da Cultura Clássica - Cultura Grega*, I Volume, 8^a Edição, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997, p. 297.

¹⁰ Lourenço, Eduardo, *Tempo e Poesia*, Relógio d’Água Editores, Lisboa, 1987, p. 55.

¹¹ Cunha, Ant. Manuel dos Santos, *Sophia de Mello Breyner Andresen: Mitos Gregos e Encontro com o real*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 2004, pp. 11-12.

de passar a mensagem que pretendiam. Começou a grande divulgação e adulteração dos mesmos, insurgindo-se Platão contra todos os que divulgavam ideias falsas e indignas acerca dos deuses. Tudo isto levou ao nascimento de diversas doutrinas de interpretação do mito, que perduram até hoje. Lévi-Strauss, Eliade, Freud constituem exemplo.

1.2. Considerações gerais acerca do MITO, sob a perspectiva do povo grego

A mitologia grega é uma das mais estudadas. Através da sua imaginação, os gregos povoaram de divindades o céu, a terra, os mares e o mundo subterrâneo. Estabeleceram entre eles hierarquias, deram-lhes qualidades e defeitos. Os deuses gregos enganavam, mentiam, e ao mesmo tempo eram bons e capazes de cometer actos de grande bravura.

Uma das características mais particulares do povo grego era a de viver a vida e a de realizar proezas pelas quais deveriam ser recordados, e os seus mitos revelavam também essa mesma característica. Eram criadas, contadas, uma série de histórias, que eram transmitidas, essencialmente, através da literatura oral. Essas histórias chegaram até nós e são uma fonte de informação para entendermos a história da civilização da Grécia Antiga.

Estas histórias dominavam toda a cultura grega e não aceitá-las seria “*o mesmo que deixar de falar grego, deixar de viver à maneira grega: perder a identidade*”¹². Atribui-se o conhecimento destas histórias e personagens às artes plásticas, aos cantores e, principalmente, às mulheres que contavam estas fábulas antigas aos seus meninos. Foi através da tradição oral que se teve o primeiro contacto com os seres mitológicos.

Os seres mitológicos principais eram os deuses, os heróis (Hércules, Aquiles), as ninfas, os sátiros, os centauros, as sereias, as górgonas e as quimeras.

São dois¹³ grandes autores da Grécia Antiga: Homero (*Ilíada* e *Odisseia*) e Hesíodo (*Teogonia* e *Trabalhos e Dias*) que, segundo Hérodoto, deram a conhecer os mitos aos gregos, “*designadamente os nomes, a caracterização e as atribuições*”¹⁴. Para os gregos, estes dois autores, têm valor equivalente e são eles os autores dos mais antigos e marcantes textos literários gregos completos, conhecidos na actualidade.

Por exemplo, sobre Hesíodo sabemos que “*é o mais antigo poeta grego que surge como indivíduo*”¹⁵. Isto quer dizer que ele dá dados biográficos sobre si ao longo da sua obra. Sobre ele recai também o papel de fundador da poesia didáctica, uma vez que a sua poesia continha

¹² Vernant, Jean-Pierre, *O Mito e a Religião na Grécia Antiga*, Trad. Telma Costa, Ed. Teorema, Lisboa, 1991, p.18.

¹³ Outros autores são igualmente importantes, porque nos transmitem, essencialmente, mitos gregos. De entre esses, destaco os gregos Píndaro, poeta lírico, Esquilo e Sófocles, autores de teatro-tragédia, e Ovídio ou Apuleio, escritores latinos.

¹⁴ Cunha, Ant. Manuel dos Santos, op. cit., p.12.

¹⁵ Nascimento, Zacarias, *Os Mitos Gregos, Vozes do nosso inconsciente*, Plátano Edições, 2004, p. 203.

mensagens de orientação que se podiam aplicar à sociedade, ainda que ilações similares possam retirar-se também a partir dos poemas ditos homéricos. No poema sobre a origem dos deuses, *Teogonia*, Hesíodo refere-se a Zeus, a Hera, a Posídon, a Atena, a Apolo, a Ártemis, a Afrodite, a Hermes, a Deméter, a Díónisos, a Hefesto e a Ares, entre diversas outras entidades celestiais.

Homero foi muito importante para a época e para os gregos. A *Ilíada* e a *Odisseia* são duas obras que marcaram, tanto a vida, como a própria mentalidade dos gregos, já que estas obras eram estudadas, de forma exaustiva, nas suas escolas¹⁶.

Os Poemas Homéricos contam-nos episódios da Guerra de Tróia e o regresso de alguns heróis como Aquiles ou Ulisses. Falam-nos de deuses imortais, “*mas não eternos*”, de seres “*luminosos e antropomórficos*” e que também podem ser “*enganados, sem que se apercebam*”¹⁷.

Para Homero, o homem não é nada diante dos deuses e luta, sem parar, pela sua glória, tal qual os seus heróis Aquiles e Ulisses¹⁸.

Tanto Homero como Hesíodo escolheram determinados mitos para as suas obras. Como eram autores de renome e prestígio da poesia na Grécia, essas escolhas impuseram-se como mitos canónicos¹⁹.

Eram poucos os gregos que não acreditavam ou duvidassem da existência dos mitos relatados pelos seus poetas, nas suas obras.

1.3.Considerações gerais acerca do MITO, sob a perspectiva do povo romano

A mitologia romana pode dividir-se em duas partes, uma mais antiga e ritualista, a outra mais nova e literária, apropriada à grega.

No séculos IV, III e II a.C. os Romanos encontram os Gregos e conquistam a Península Balcânica. Foi nesta península que a civilização grega se tinha desenvolvido e onde os Romanos fizeram muitos escravos. Esses escravos, muitos deles sábios, eram responsáveis pela educação dos filhos de famílias aristocráticas do Império Romano e, ao educar, transmitiam os seus valores. Esses valores eram assimilados pelas crianças romanas e misturados com os seus. Foi o que se passou com os deuses gregos. Um dos mais evidentes exemplos dessa mistura é o caso do deus Zeus, que passa a intitular-se Júpiter.

¹⁶ Ferreira, José Ribeiro, *Civilizações Clássicas I, Grécia*, Universidade Aberta, Lisboa, 1996, p. 25.

¹⁷ Idem, *ibidem*, p. 63.

¹⁸ Idem, *ibidem*, p. 65.

¹⁹ As outras variantes foram sendo deixadas para segundo plano, ou esquecidas.

Os principais deuses romanos são²⁰: Júpiter, deus dos deuses e senhor do Universo; Juno, deusa dos deuses e da força vital; Mercúrio, deus mensageiro; Neptuno, deus dos mares; Baco, deus das festas, do vinho, do lazer e do prazer; Cupido, deus do amor; Diana, deusa da caça muitas vezes relacionada com os ciclos da Lua; Marte, deus da guerra; Minerva, deusa da sabedoria; Fortuna, deusa da riqueza e da sorte; Esculápio, deus da medicina; Vénus, deusa da beleza e do amor; Vulcano, deus do fogo; Saturno, deus da agricultura; Plutão, deus do submundo e das riquezas dos mortos e Tellus, deusa da terra - Mãe Terra.

1.4. Apreciação sucinta sobre as quatro personagens principais de Anfitrião

Devido ao tema do meu trabalho, irei agora pender algumas considerações sobre algumas das personagens - deuses de que fala a obra de Anfitrião.

“ Júpiter é o deus romano assimilado a Zeus. [...] Surge como a divindade do céu, da luz divina, das condições climáticas, e também do raio e do trovão.”²¹ A este deus é atribuído vários cultos que serviam fins específicos; havia o culto de Júpiter *Optimus Maximus*, Júpiter *Ferétrio* (onde se consagravam as armas dos chefes inimigos que tinham sido mortos em combate pelo chefe romano), Júpiter *Stator* (que faz parar os inimigos), Júpiter *Elicius* (que atrai o raio do céu).

Com o desenvolvimento de Roma e do seu império, Júpiter surge com o poder supremo, sendo ele quem preside ao Concílio dos Deuses. Ele casa com Juno e o seu casamento é celebrado segundo ritos solenes e está limitado por uma série de interdições, sendo uma delas a de não poder separar-se. Sendo o deus do Capitólio, é a ele a quem o cônsul, recém-nomeado, oferece as suas orações, é a ele a quem os triunfadores, em procissão, trazem a sua coroa triunfal, é a ele que consagram determinados rituais. “ Júpiter é o garante da fidelidade aos tratados”²² e os imperadores colocam-se sob sua protecção e até os há que se querem passar por uma incarnação sua.

Quando era construída uma cidade romana, os architectos construíam um Capitólio semelhante ao de Roma, instalando Júpiter no centro. Ele representava o laço que unia “a cidade-mãe, Roma, e as cidades-filhas.”²³

Júpiter teve vários relacionamentos, não só com deusas (Metis, Temis, Dione, Eurínome, Mnemósine, Leto, Deméter e Hera), como também com mortais (Alcmena,

²⁰ Ferreira, José Ribeiro, op. cit., pp. 256-257.

²¹ Grimal, Pierre, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, Coordenação da Edição Portuguesa Victor Jabouille, Difusão Editorial, 2ª Edição, 1992, p. 261.

²² Idem, ibidem, p. 261.

²³ Idem, ibidem, p. 261.

Antíope, Calisto, Dánae, Egina, Electra, Europa, Ío, Laodamía, Leda, Maya, Níobe, Pluto, Sémele, Táigete).

Desde a época do Cristianismo que os mitógrafos consideram estas uniões como libertinagem, mas os poetas e os mitógrafos de épocas anteriores esforçaram-se para as compreender e compreender também as razões que levaram Júpiter a ter dado filhos a estas mulheres mortais - posso dar como exemplo, o nascimento de Helena, que é justificado com o facto de ter que se diminuir a população da Grécia e da Ásia, provocando um conflito sangrento. Assim estava, quase sempre associado a um desses filhos algum acontecimento posterior que viesse justificar a sua vinda ao mundo.

Estes relacionamentos fizeram com que Júpiter tivesse que enfrentar Juno. Uma das maneiras que Júpiter encontrou para se encontrar com as suas apaixonadas era a de assumir diversas metamorfoses, para que assim se pudesse esconder de sua esposa.

Júpiter era um deus sábio e justo, mas com um grande carácter. Um dos seus maiores defeitos era o ser galanteador. São-lhe concedidos, como atributos, a águia, o raio e o ceptro.

“ *Mercúrio, o deus romano Mercurius, identifica-se com o Hermes grego.*”²⁴ É o deus que protege comerciantes e viajantes sendo também representado como mensageiro de Júpiter - até mesmo nas suas aventuras amorosas.

Acompanhava e guardava Juno, como forma de impedi-la de encontrar Júpiter nas suas infidelidades. Era o deus da eloquência e do bem falar, sendo ele quem assistia a tratados e alianças, que os promulgava e aperfeiçoava.

É representado com um chapéu com asas, o petaso ou com sandálias aladas, o que mostra bem a ligeireza e a rapidez com que cumpria ordens. Mercúrio é descrito como um jovem de belo rosto e corpo esbelto. Pode ser representado nu ou com um manto nos ombros.

É também representado com caduceu²⁵ e com uma bolsa, que simboliza o lucro do comércio.

Mercúrio tem, como já vimos, várias qualidades e defeitos. Tanto é eloquente e rápido, como é mentiroso. A própria palavra mercúrio é também associada à imagem de algo volátil e instável, pois esse metal é bastante fluido.

Na obra dramática de Plauto e Camões, outras duas personagens são também merecedoras que as caracterize, não só por ser à volta delas que todo o enredo se desenrola, mas porque a história por trás do seu amor é algo digno de as ficarmos a conhecer. Falo, obviamente, de Anfitrião e Alcmene.

²⁴ Grimal, Pierre, op. cit., p. 306.

²⁵ O caduceu é um bastão à volta do qual se entrelaçavam duas serpentes. A parte superior é enfeitada com asas. O caduceu, vareta mágica, é um dos símbolos que é também relacionado com o deus Mercúrio e que serve uma das suas funções - negociador dos deuses.

Anfitrião lutou por Eléctrion, rei de Micenas²⁶, na guerra que opôs este a Ptérelas, que reclamava para si o reinado deste reino. Nesta guerra, perderam a vida todos os filhos de Eléctrion e de Ptérelas, excepto um de cada família, Licímnio (Eléctrion) e Everes (Ptérelas). Para se vingar Eléctrion, decide ir contra Ptérelas e seu povo, os Teléboas, deixando o seu reino e a sua filha, Alcmena, entregue a Anfitrião. Antes de partir, o rei fez com que Anfitrião promettesse que respeitaria Alcmena até que regressasse.

Mas o rei não chegou a partir, porque morreu quando uma vara usada por Anfitrião para acalmar uma vaca ressaltou vindo a acertar-lhe mortalmente. Anfitrião, Alcmena e Licímnio fogem então para Tebas. Como Alcmena não aceitava que o seu casamento se consumasse sem que fosse vingada, Anfitrião partiu para lutar contra os Teléboas.

Sabendo Júpiter deste enredo, apareceu a Alcmena sob a forma de Anfitrião, seduzindo-a, durante uma noite. Noite essa em que o deus ordenara ao Sol que não aparecesse até ele lho dizer e assim, essa noite, durou três dias completos. Quando Anfitrião volta

Desculpem não poder alongar-me mais, mas são estes os traços que vieram dar origem à obra dramática que me propus trabalhar - o mito de Anfitrião.

Seguiremos agora por um caminho que nos levará até Plauto e à sua obra o *Amphitruo*. Desviaremos ainda antes por um atalho para descobrir o Teatro, seu significado e qual a importância do mesmo tanto para o povo grego como para o romano.

²⁶ Grimal, Pierre, op. cit., pp. 19-20, 28-29.

CAPÍTULO II

- O TEATRO

Foram os gregos que inventaram a tragédia e a comédia. Jacqueline de Romilly escreveu, no seu livro: “ *ter inventado a tragédia é um glorioso mérito, e esse mérito pertence aos gregos.* ”²⁷

O que hoje sabemos sobre a Cultura Grega chegou e chega até aos nossos dias através tanto da arqueologia como da literatura. A literatura mais dependente da arqueologia no que diz respeito a achados e a recuperações de textos trazidos até nós pelas escavações. A transmissão de textos escritos, desta época até hoje, subentende um infundável número de cópias ou papiros descobertos por arqueólogos. Para que tudo isto se possa fazer era necessário o conhecimento e o uso da escrita e esta, existia na Grécia, há muitos e muitos anos²⁸. Com o aparecimento da escrita está aberto o caminho para o aparecimento dos livros e para o hábito de compor livros²⁹.

2.1.0 povo grego

Os historiadores consideram a Grécia Antiga como uma das civilizações mais ricas. A título de exemplo, referirei Péricles, que, no século V a.C., protege os artistas e manda construir inúmeros monumentos, templos, teatros e anfiteatros em mármore branco para que a grandeza da Grécia pudesse durar para sempre. Ainda hoje estas construções são admiradas e estudadas.

Foram também os gregos que desenvolveram a filosofia, as artes e não só. A sua filosofia é ainda hoje objecto de estudo e permanece bem viva nos ensinamentos de Tales de Mileto, de Anaxágoras, de Sócrates, de Demócrito, de Platão, de Aristóteles, entre outros. As obras destes grandes pensadores gregos são tidas como exemplo, são referidas e estudadas.

Pitágoras (Geometria), Hipócrates (Medicina), Euclides (Geometria), e Arquimedes (Física) são nomes que ainda se destacam e são referenciados até aos dias de hoje.

Os gregos eram também escultores brilhantes que conseguiram retratar o corpo humano

²⁷ Romilly, Jacqueline de, “*A short history of Greek literature*”, Chicago, University of Chicago Press, 1985, p. 57.

²⁸ Em 1953, M. Ventris (arquitecto inglês) e J. Chadwick (filólogo) decifraram o denominado Linear B. Assim, sabe-se que, já no séc. XV a.C., os Micénicos usavam um silabário para fazer registos, derivado do Linear A. Porque a língua usada no Linear B era o grego, estabeleceu-se que os Micénicos eram gregos, conforme Pereira, M^a Helena da Rocha, op. cit., pp. 16-17.

²⁹ Com o livro apareceram as bibliotecas e as livrarias em sítios, por vezes, tão inesperados como um mercado ou junto de uma orquestra. Nestas bibliotecas não existem estantes repletas de livros, pois nesse tempo, tanto os materiais de escrita como o seu formato eram bem distintos. Usava-se, maioritariamente, o papiro que era depois enrolado em forma de rolo. Mais tarde, usou-se o pergaminho, disposto já em folhas que eram mais tarde cosidas à mão.

na perfeição, Fídias (estátua de Zeus Olímpico) e Miron (estátua de homenagem aos atletas, “Discóbolo”) são alguns desses escultores.

Para este povo, a educação tinha como objectivo a formação da pessoa completa, preparando-a não só fisicamente mas também a nível psicológico e cultural. De tal maneira que a educação dos meninos gregos era feita por um pedagogo, estudando música, filosofia, artes, não descurando a actividade física.

Realizavam, em honra aos seus deuses, os Jogos Olímpicos e os Festivais, de entre os quais se destacavam as Grandes Dionisiacas ou Dionísias Urbanas, celebrados em honra de Dionísio³⁰. Nestes festivais eram organizados cortejos bastante ruidosos e nele figuravam, através de máscaras, os génios da Terra e da fecundidade. Segundo Zacarias Nascimento, foi nesses “ *cortejos, em que imperava a quebra de todos os interditos* “ que deu origem ao ditirambo³¹. Assim, o ditirambo nasceu como sendo um canto em honra de Dionísio. Mais tarde, acrescentar-se-ia a esse canto, dança e música (flauta). Ainda segundo o mesmo autor foi com a introdução ao ditirambo “*de um coro de cinquenta elementos e de um solista (corifeu)*” que dialogavam entre si, que nasceu o drama satírico, a tragédia e a comédia³².

Sendo os gregos apaixonados pelo teatro, privilegiavam este espaço simultaneamente lúdico e didáctico. Os teatros eram construídos especificamente para a representação de peças e como havia a garantia de uma boa afluência estes tinham que ser grandes e ao ar livre. Eram construídos numa encosta, ordenados por degraus em forma de anfiteatro, onde o público se sentava. Em baixo, ficava a *orchestra*, que ocupava o centro do teatro e que tinha uma forma circular sendo aqui que dançava o coro, onde representavam os actores e onde se situava o altar em honra de Dionísio; a *skene* ou cenário, situado atrás da *orchestra*, e o *proskenion*, à frente do cenário³³.

Pode considerar-se como um dos teatros mais antigos o de Epidauro, tendo sido construído no século IV a.C..Este teatro constitui por si só uma obra magnífica não só a nível da sua construção como ao nível da sua acústica, uma vez que o simples rasgar de uma folha na *orchestra*, pode ser ouvido na bancada que se encontra mais longe.

Como cada peça tinha um número limitado de actores, estes recorriam a máscaras para poderem assumir um maior número de personagens. Como não havia actrizes, cabia também a estes actores o papel de representarem essas personagens recorrendo, para tal, ao uso de máscaras³⁴.

³⁰ Este festival celebrava-se na Primavera, durante vários dias, sendo constituído por diversas cerimónias. Era trazida a imagem de Dionísio, em cortejo, para o teatro onde ficava até finalizar o festival. Havia uma série de cerimónias, de carácter religioso e cívico, a que se seguiam as representações dramáticas - três dias para as tragédias e dois dias para as comédias, conforme Pereira, M^a Helena da Rocha, op. cit., pp. 353-357.

³¹ Nascimento, Zacarias, op. cit., p. 57.

³² Idem, ibidem, p. 57.

³³ Ferreira, José Ribeiro, op. cit, p. 280.

³⁴ Pereira, M^a Helena da Rocha, op. cit., pp. 360-365.

2.2. Considerações sumárias acerca do teatro na Grécia Antiga

2.2.1. O Teatro e seu significado na Grécia Antiga

A ida ao teatro, para os gregos, era um grande acontecimento e toda a população aderira. Havia até o pormenor por parte do estado grego de garantir a todos essa forma de cultura. Assim, como o teatro não era gratuito eram salvaguardados bilhetes para aqueles que não tinham possibilidade de pagar. Estes poderiam dirigir-se ao *theoricon*, que era uma espécie de fundo comum, para poder levantar o seu bilhete.³⁵

Posso concluir assim que para os gregos o teatro não era tão-somente diversão e distracção, o cuidado com que os seus festivais eram organizados e a regularidade com que eram feitos denotam isso mesmo. R. Janko escreve:

“Em Atenas havia um só lugar onde era possível falar aos cidadãos em grupo sobre qualquer questão que não fosse de relevância política imediata: o teatro. Muitos poetas consideravam parte da sua tarefa reafirmar ou rever os padrões morais, sociais e religiosos do seu tempo. Não surpreende que, à medida que os valores mudavam, o que os poetas diziam mudasse por vezes”³⁶.

Mas o teatro não é só esse lugar onde se pode falar aos cidadãos. Atendamos ao significado da própria palavra.

Baseando-me na *Enciclopédia Britânica* (1990, vol. 28: 515), a palavra teatro deriva do grego *theomai* (θεάομαι) - que significa “olhar com atenção, perceber, contemplar”. Este olhar é mais do que olhar e ver no sentido comum das palavras. Este olhar é como ter uma experiência cativante, intensa, que nos ajude a indagar e a reflectir sobre determinado tema.

O *Theological Dictionary of the New Testament* (ano, vol. 5: 315, 706). Camargo (2005:1) define-o da seguinte forma:

“ o vocábulo grego Théatron (θέατρον) estabelece o lugar físico do espectador, «lugar onde se vai ver» e onde, simultaneamente, acontece o drama como seu complemento visto, real e imaginário. Assim, o representado no palco é imaginado de outras formas pela plateia. Toda a reflexão que tenha o drama como objecto precisa apoiar-se numa tríade teatral: quem vê, o que se vê e o imaginado. O teatro é um fenómeno que existe nos espaços do presente e do imaginário, nos tempos individuais e colectivos que se formam neste espaço”.

Em suma, teatro (θέατρον) consiste numa forma de arte compósita em que um actor ou um conjunto de actores interpreta uma história ou uma personagem para o público num lugar

³⁵ Pereira, M^a Helena da Rocha, op. cit., p. 392.

Gostaria de acrescentar que, já nessa altura, os bilhetes eram numerados uma vez que cada um tinha uma letra que indicava a fila, conforme Ferreira, José Ribeiro, op. cit., p. 277.

³⁶ Idem, ibidem, p. 393.

onde se apresentam jogos ou espectáculos dramáticos. Mas o teatro, para além de ser um local público onde se assiste a um espectáculo, é um lugar onde se concentram todos os indivíduos, de todas as idades e classes sociais. Isso mesmo era garantido pelo seu estado. Mas o teatro não é só o público e os actores, é a ligação que se estabelece entre o que o autor escreve, o que os actores representam e o público. É o viver essa peça, é rir ou chorar, é tirar partido por alguém, é semear no público dúvidas, incertezas, contradições.

Vejamos alguns dos géneros e autores preferidos do povo grego.

2.3. O Teatro na Grécia Antiga

Havia dois géneros que reuniam o público nos teatros da época: a tragédia e a comédia.

A comédia levou mais tempo que a tragédia a conquistar o seu lugar nos festivais dionisiacos e levou menos tempo a deixar de ser representada. As comédias têm um tempo (pequeno) para existirem, pois abordam determinada personagem ou situação, enquanto as tragédias abordam temas mais abrangentes, tais como o amor, o desengano, etc.

A tragédia tratava de assuntos considerados mais sérios, que tinham a ver com a relação homem/ deuses, homem/ destino e homem/ homem. Os temas eram seleccionados da história religiosa e nas aventuras de heróis. Um dos elementos que faz parte da tragédia é o mito. Como o homem é um ser integrado na sociedade não se coíbe de parar e pensar sobre os conflitos que surgem na relação poder/ indivíduo.

Por outro lado, a comédia “nasce” como sendo uma combinação de danças, de celebrações e rituais que estavam relacionados com a fertilidade³⁷.

Da tragédia faziam parte três actores que vestiam túnicas e coturnos (botas) enquanto que da comédia faziam parte quatro actores que usavam sandálias e vestuário que todas as pessoas usavam³⁸.

O primeiro concurso de poetas trágicos de que há referência realizou-se por volta de 534 a.C., enquanto um cómico se realizou, por volta de 486 a.C.

Na época dourada do teatro grego existiam muitos autores, mas só de quatro deles chegaram até nós obras completas. Refiro-me, na tragédia, a Ésquilo, Sófocles e Eurípedes e na comédia a Aristófanes.

³⁷ Ferreira, José Ribeiro, op. cit., p. 286.

³⁸ Idem, ibidem, p. 278.

Ésquilo viveu entre 525 e 456 a.C., aproximadamente. Assistiu e participou nas Guerras Persas, que lhe serviram como fonte inspiradora para escrever *Os Persas*.

As outras obras deste autor tinham como tema os deuses e os mitos sendo que apenas seis chegaram aos nossos dias: a trilogia da *Oresteia* (*Agamémnon*, *Coéforas*, *Euménides*), *As Suplicantes*, *Os Sete contra Tebas* e *Prometeu Acorrentado*.

Através das obras de Ésquilo foi possível distinguir as estruturas básicas que compõem as tragédias gregas. Assim a tragédia era constituída por prólogo, párodo, episódios, estásimos ou odes corais e êxodo. O prólogo servia como forma de situar o espectador na obra, para enunciar o tema ou a intriga logo seguido da primeira intervenção do coro - o párodo. A peça seguia com os seus diálogos, com a sua acção propriamente dita, os episódios, e podia ser interrompida, aqui e ali, por intervenções do coro, a que se chamavam estásimos ou odes corais. O final da peça, êxodo, estava a cargo do coro pois a ele estava também reservado um papel importante. Não se pense que ao coro estava apenas atribuído a interpretação de umas quantas canções entoadas pela peça. O coro tinha uma outra função - era a ele a quem cabia o papel a que hoje se denomina “opinião pública”, uma vez que reunia o pensamento da *polis*, tinha também uma palavra a dizer, uma opinião a expressar.

Sófocles viveu entre 496 e 406 a.C., aproximadamente. Presenciou a expansão do império de Atenas, o apogeu com Péricles e à derrota dos gregos na Guerra do Peloponeso. Chegaram até nós, também sete tragédias completas: *Ájax*, *Antígona*, *As Traquínias*, *Édipo Rei*, *Electra*, *Filoctetes* e *Édipo em Colono*.

Nas suas obras, Sófocles fala sobre questões morais da vida humana, sobre religião e sobre a moral.

Eurípedes viveu entre 484 e 406 a.C., aproximadamente. Presenciou a expansão do império de Atenas, o apogeu com Péricles e à derrota na Guerra do Peloponeso. As suas tragédias contam-nos a história dos vencidos e até os conflitos internos do próprio indivíduo. Eurípedes deixou-nos dezoito peças completas: *Medeia*, *Hipólito*, *Hécuba*, *Andrómaca*, *Alceste*, *As Bacantes*, *Héacles*, *A Heracléade*, *As Suplicantes*, *As Mulheres de Tróia*, *Electra*; *Ifigénia em Áulide*, *Helena*, *Íon*, *Orestes*, *Ifigénia em Táuride*, *As Fenícias* e *O Ciclope*.

Devido às diferenças que as comédias evidenciavam, houve necessidade de distinguir três períodos distintos: o primeiro, a Comédia Antiga; a seguir, a Comédia Intermediária e, por fim, a Comédia Nova.

Sobre a constituição da Comédia Antiga, posso referir que esta era composta por todas as estruturas básicas da tragédia adicionada da parábase. A parábase era uma parte central da peça onde o coro, constituído por vinte e quatro coreutas, tiravam as máscaras, chegavam-se à frente e se dirigiam ao público, criticando a actualidade política, factos ou figuras de relevo.

O autor mais importante deste período, de quem temos obras completas, é Aristófanes existindo outros, como Cratino, Êupolis, Crates, Ferécrates e Magnes.

Aristófanes viveu durante o apogeu de Péricles, mas também testemunhou o início da Guerra do Peloponeso. A sua comédia era sagaz e corrosiva e nela criticava tanto o engano, como a aldrabice, a pompa ou a corrupção da sociedade em que viveu. As suas peças abordavam, através de diálogos mordazes, temas da época como a Guerra do Peloponeso, a educação das mulheres, o aparecimento da classe média ou discussões de carácter filosófico.

Escreveu quarenta e sete comédias, mas apenas onze chegaram até nós: *Os Acarnienses*, *A Paz*, *Lisístrata*, *Os Cavaleiros*, *As Nuvens*; *A Assembleia das Mulheres*, *Pluto*, *As Rãs*, *Os Pássaros*, *As Vespas*, *As Festas de Ceres* e *Prosérpina*.

No período intermédio, Comédia Intermediária, o coro desapareceu e o tema passa a ser de carácter mitológico. As críticas sobre a actualidade política, factos ou figuras de relevo passam a ser mais amenas e as sátiras a pessoas vivas desaparecem por imposição estatal. Fontes antigas (Sobre a Comédia - De comédia, de autor não conhecido) aí situaram cinquenta e sete escritores e seiscentas e sete obras. Os autores mais significativos foram Antífanos e Aléxis.

A Comédia Nova é mais elaborada, o trabalho de caracterização das personagens é mais cuidado e o tema passa a ser mais próximo da realidade. Neste tipo de comédias fala-se sobretudo de sentimentos e costumes do ser humano, mas o tema que é realmente apadrinhado é o do amor entre jovens.

Os autores mais significativos foram Filémon, Dífilo e Filípides mas a referência maior é Menandro de quem só nos resta uma comédia completa: *Díscolo* (ou *Misanthropo*) e fragmentos que permitem atribuírem-lhe mais quatro obras. Este autor celebrou personagens como o velho avaro, o velho tolo e bondoso ou a cortesã simpática.

A partir desta altura passam-se a dividir as comédias em cinco actos e ao coro são apenas atribuídas cenas lúdicas de dança e de canto.

Este período é caracterizado, de uma forma geral, por um maior requinte tanto dos costumes como da moral do povo grego. Os temas das peças tratavam de identidades falsas e de intrigas tanto familiares como amorosas.

2.4. Do Declínio de Atenas até às Invasões Romanas

A seguir às Guerras do Peloponeso, Atenas perdeu o seu poderio político e financeiro. Durante este século, houve um poder maior de Esparta e um renascer de Atenas³⁹.

Atenas conseguiu manter a importância cultural que detinha, surgindo grandes nomes como Platão, Aristóteles e Demóstenes. Este último advertiu, em vão, Atenas sobre o perigo que Filipe II da Macedónia⁴⁰ representava, uma vez que este rei pretendia não só unificar o seu país, como conquistar a Grécia e a Pérsia. Como os gregos não tinham recursos perdem a batalha e são conquistados pelos macedónios. Filipe II morre e seu filho Alexandre - Alexandre III, “O Grande” - conquista o Oriente Médio, o Egipto e o Império Persa. Como os seus exércitos eram compostos não só por macedónios mas também por gregos levaram a cultura grega a todas estas regiões (Helenismo). O centro cultural mais importante era Alexandria, tornando-se a capital grega.

No século II a. C., os romanos derrotam os exércitos macedónios e iniciam a sua expansão pelo Mediterrâneo. Mas, o que os romanos não contavam é que fossem conquistados pela cultura grega: tanto os jogos como os festivais continuaram a ser celebrados, as instituições mantiveram o seu nome e a sua influência e Atenas tornou-se a cidade onde os romanos endinheirados se dirigiam para completar a sua educação.

Roma tornou-se o centro da cultura helénica, mas era a cargo de escravos gregos que estava, tanto a medicina, como o ensino da filosofia e da retórica. Até os romanos mais cultos e sábios sabiam ler, falar e escrever em grego.

2.5. O Teatro na Roma Antiga

2.5.1. Da oralidade às *Atelanas* e aos *Fesceninos* - o nascimento do teatro popular

À semelhança de outras formas de arte, o povo romano recebeu também dos Gregos o drama, embora já detivessem algumas produções autóctones de cariz rústico, assim como manifestações teatrais primitivas.

A tradição da oralidade, do passar de indivíduo a indivíduo, de família a família, influenciou tanto a poesia como o teatro mas não é fácil reconhecê-la. Existem indicações fragmentárias e alguma ou outra referência nas obras literárias.

Sabe-se que um dos hábitos que os romanos tinham era o de realizar grandes banquetes. Nesses banquetes ouviam-se, acompanhadas normalmente por flautas, canções

³⁹ Ferreira, José Ribeiro, op. cit., pp. 117-159.

⁴⁰ Idem, ibidem, p. 213.

augurais onde se cantavam feitos de grandes homens. Existiam também canções fúnebres, as *neniae*, que serviam para exaltar o mérito do defunto.

Mas não ficam por aqui as manifestações literárias existentes em Roma. Surgem as *Atelanas*, os *Fesceninos* e a *Satura Dramatica*.

As *Atelanas* eram pequenas farsas representadas por artesãos de Atella. As suas personagens são simples e a acção, improvisada, estava cheia de enganos e subtilezas mediócras. Nas *Atelanas* eram representadas personagens-tipo, como o sábio, o tagarela, o velho avarento, etc.

Os *Fesceninos* eram parecidos às *Atelanas*. Eram diálogos que tinham carácter religioso e que eram recitados pelos camponeses nas suas festas. Mais tarde juntou-se a estes diálogos o canto e a dança dando origem à *Satura Dramática*.

As *Satura Dramatica* eram canções jocosas entoadas por dois coros que cantavam alternadamente. Segundo Nair Soares⁴¹, autores como Tibulo (2.1.51-56); Virgílio (*Geórgicas* 2.385-389) e Horácio (*Epístolas* 2.1.139-155) referem, nas suas obras, a origem e a natureza dos *Fesceninos*.

2.5.2. A comédia *Palliata* e a comédia *Togata*

Os Romanos conquistaram os Gregos mas a cultura e o saber dos Gregos conquistaram os Romanos. E o teatro não foi excepção. Assim surgiram dois géneros: a comédia *palliata* e a comédia *togata*.

As comédias *palliata* tanto podiam ser comédias traduzidas do grego para o latim como poderiam ser comédias romanas que tinham tido a sua origem numa comédia grega.

As comédias *togata* são de “ *inspiração romana, favoravelmente influenciada pela comédia dos camponeses e pelas “ atellanae”*⁴². Os temas que abordavam são sobretudo farsas, sendo Plauto o autor que melhor se encaixa neste perfil. Ora Plauto é um autor que me interessa de forma particular, pois sobre ele e uma das suas obras incide este meu trabalho.

Mas continuemos a analisar a comédia *palliata* e a comédia *togata*.

Diz-se que os Romanos definiam um género cómico partindo de pormenores ou características visíveis: por exemplo, se uma personagem usava o *pallium* (peça de vestuário) a comédia denominava-se *palliata*, se usassem *toga* era a comédia *togata* e se a toga era uma *trabea*⁴³ comédia *trabeada*.

⁴¹ Soares, Nair, *Literatura Latina, Teatro - Sátira - Epigrama - Romance*, Coimbra, 1996, p.1.

⁴² Grimal, Pierre, *O Teatro Antigo*, Edições 70, 1986, p. 82.

⁴³ *Trabea* era a toga bordada dos cavaleiros.

Por outro lado, Horácio, na *Epístola aos Pisões*, afirma que foram os poetas latinos que criaram a comédia *togata* quando introduziram na estrutura dramática criada pelos gregos, assuntos romanos:

“Nil intemptatum nostri liquere poetae,
nec nimium meruere decus uestigia Graeca
ausi deserere et celebrare domestica facta,
uel qui praetextas uel qui docuere togatas.”⁴⁴

“Os nosso poetas nada deixaram que não experimentassem, nem foi pequeno o louvor que mereceram os que, ousando abandonar o grego trilha, celebraram os pátrios feitos, ora criando as fábulas *praetextas* ora as *togatas*.”
(Tradução de Rosado Fernandes)

Mas afinal é assim tão importante saber quem foi o responsável pelo seu aparecimento?
Qual a sua origem, grega ou romana?

Estas perguntas ficarão sem resposta, pois não se sabe quem “inventou” a *togata*.

Saber a sua origem não é o que mais importa. O que é importante é decidir sobre o que trouxe de novidade ao que já existia.

Enquanto no teatro helénico ao coro estavam apenas atribuídas cenas lúdicas de dança e de canto, onde brilhava a voz do actor, no teatro latino tanto a parte que diz respeito à música como à mímica estavam “*integradas na representação e na acção*”.⁴⁵ Os poetas romanos pegaram em cenas inteiras, do original grego, e transformaram-nas em canto, fazendo com que fosse necessário a presença de um músico, à semelhança do que também ocorria no panorama grego.

Assim, a *togata* era dividida em unidades dramáticas onde havia partes cantadas (*cantica*) e partes faladas (*diuerbia*) acompanhadas de música. As intrigas são parecidas às da *palliata*, os seus temas eram as aventuras e desventuras amorosas de jovens, contra a vontade de seus pais, mas ajudados, quase sempre, por um escravo.

Não se tem a certeza se os actores do teatro latino usavam máscaras ou se as deixaram de usar, ganhando a expressão do rosto uma outra dimensão. Existem alusões ao cabelo e ao penteado que nos fazem pensar que os actores romanos as não usavam.

Mas o que se tem a certeza é que os romanos atribuíram aos acessórios e à encenação uma riqueza e uma sumptuosidade nunca vista. Por exemplo, em palco podiam fazer desfilarem um grande número de indivíduos para fazer representar as conquistas romanas e com eles desfilarem também um sem número de tesouros e riquezas.⁴⁶

⁴⁴ Horácio, *Arte Poética*, pp. 285-288.

⁴⁵ Grimal, Pierre, *O Teatro Antigo*, Edições 70, 1986, p. 83.

⁴⁶ Grimal, Pierre, *O Teatro Antigo*, Edições 70, 1986, pp. 86, 87.

Na *togata* existem cenas de pancadaria, ameaças de violência e o cômico das palavras que aparecem sob a forma de aliterações, nos trocadilhos ou nas ameaças, sendo usada uma linguagem parodista.

Também o uso da toga vem alterar o aspecto dos atores e também a sua nacionalidade, uma vez que as personagens escravos e estrangeiros usavam túnica. Personagens femininas como as matronas romanas usavam estola enquanto que as cortesãs usavam tão-somente a toga.

Críticos, como Courbaud, defendem que a comédia *togata* apareceu num momento de declínio da comédia *palliata*, o que é pouco provável uma vez que a data apontada para o surgimento da *togata* é uma data em que a *palliata* está no seu apogeu. Beare, outro crítico, prefere afirmar que a origem desta comédia estava relacionada com a reacção do público contra a comédia estrangeira. Quando os poetas romanos pegavam em determinadas obras gregas e as modificavam no seu entendimento não as estavam a “copiar”, seguiam uma regra, que era o que tem sucesso é para continuar⁴⁷. Daviault, vem reforçar esta ideia pois sugere que a *togata* apareceu por ter havido uma falha entre o público e um espectáculo que vinha de fora e que não lhes dizia nada. Assim uma comédia cujo tema fosse romano aproximaria o público.

Resumindo, tanto a comédia *palliata* como a comédia *togata* são comédias romanas.

A comédia *palliata* é feita tendo por base a Comédia Nova, tem tema, personagens, cenários e guarda-roupa gregos. Lívio Andronico foi o “pai” do teatro literário romano e a sua *palliata* sobressai na estrutura e nas personagens-tipo⁴⁸.

A comédia *togata* representa a nacionalização do teatro estrangeiro, isto é, transforma os modelos da Comédia Nova na sua comédia, com tema, personagens, cenários e guarda-roupa latinos.

2.5.3. Primeiros teatros romanos

O primeiro teatro romano foi mandado erigir, em 55 a.C., por Pompeu. Os teatros construídos pelos romanos são diferentes dos gregos começando logo pela sua edificação. Os romanos contribuíram para o engrandecimento destas construções, formadas pelo anfiteatro (*cauea*) e o palco (*scaena*).

Enquanto que os gregos erigiam os seus teatros encostados numa colina, os romanos tornam-no independente. Esta diferença permite o desenvolvimento da abóbada o que faz surgir longos corredores, semi-circulares, sob as bancadas.

Os romanos, uma vez que os anfiteatros eram construídos (também) ao ar livre, colocaram um toldo enorme (*uelum*) para que os protegesse do sol e da intempérie.

⁴⁷ Grimal, Pierre, *O Teatro Antigo*, Edições 70, 1986, p. 111.

⁴⁸ Soares, Nair, op. cit., p. 3.

Colocaram também um pano de cena (*aulaeum*), que funcionava de forma diversa do que hoje conhecemos. Este *aulaeum*, funcionava de baixo para cima, o que é o mesmo que dizer que subia a partir do chão. Quando o espectáculo começava, baixava-se o *aulaeum*, subindo-o tão-somente no final.⁴⁹

Para que o público não se confundisse, mantiveram a convenção herdada do teatro grego quanto às entradas e às saídas dos actores. Assim, no cenário havia um altar e três portas, portas essas que conduziam, segundo a convenção grega, a diferentes sítios: a da esquerda, conduziria ao porto ou ao campo, a da direita, à cidade, e a do meio, ao interior da casa.⁵⁰

O teatro mantinha à sua volta uma série de funcionários que velavam, tanto pela sua manutenção, como pelo seu funcionamento: *curule aediles*, que eram os responsáveis pela supervisão dos edifícios e pelo decurso harmonioso dos jogos; os *edis*, que eram quem pagava aos *dominus gregis*; os *dominus gregis*, eram os empresários, donos de uma companhia de actores (*histriones, cantores*), do *cloragus*, responsável pelo guarda-roupa e ornamentos, do *praeco*, responsável por impor silêncio para começar o espectáculo, do *dissignator*, “arrumador” e dos *conquistores*, responsáveis por manter a ordem e a claque.⁵¹

Os actores romanos usavam trajes e cabeleiras identificativas não só da idade mas da condição social dos seus personagens, a saber: uma cabeleira branca identificava os velhos, uma preta identificava os jovens e uma ruiva identificava os escravos.

O século III e II a.C. são séculos de florescimento da literatura dramática de Roma, nomes importantes surgem na tragédia romana tais como Lívio Andrônico, Gneu Névio, Quinto Enio de Rúdia, M. Pacúvio, Lúcio Ácio e Asínio Pólio.

Plauto nasce na Úmbria, provavelmente por volta do ano 250 a.C.. Possuía prática teatral suficiente para “encaixar” temas de várias peças. Personagens cómicas, identidades trocadas, intriga, são o mote do sucesso das suas comédias.

Terêncio nasce no ano de 190 a.C., bárbaro de nascimento. É trazido a Roma e emancipado pelo seu senhor, que lhe reconheceu talento. Terêncio nas suas obras procura estudar o carácter das suas personagens.

Quando mencionámos, o teatro latino da época republicana, referimo-nos à comédia destes dois autores, Plauto e Terêncio. Enquanto Plauto ouvia o povo e criava situações cómicas a partir do contraste entre ricos e pobres, Terêncio tentava imitar o discurso da nobreza.

⁴⁹ Pereira, M^a Helena da Rocha, *op. cit.*, p. 72.

⁵⁰ Pereira, M^a Helena da Rocha, *op. cit.*, p. 72.

⁵¹ Idem, *ibidem*, p. 72.

CAPÍTULO III

- PLAUTO

Pouco se sabe sobre a vida de Plauto, uma vez que este não deixou informações sobre si nas suas obras⁵².

Sabe-se que nasceu numa pequena cidade costeira, Sársina, na Úmbria⁵³.

Não se sabe com certeza o ano do seu nascimento, sendo “*mais sensato (...) afirmar que ele nasceu por volta de 250 a.C.*”⁵⁴. Quanto ao ano da sua morte já existe consenso uma vez que é referido o ano de 184 a.C.⁵⁵. Diz-se que Aulo Gélio, op. cit., 1.24.3, transcreveu um epigrama, alegadamente escrito pelo próprio Plauto, para seu epitáfio:

*“depuis que la mort a saisi Plaute, la comédie este n deuil, la scène deserte. Les Ris, les Jeux, la Plaisanterie, les Rythmes innombrables s'accordent tous pour le pleurer”*⁵⁶

(depois de Plauto morrer, a comédia ficou de luto, a cena deserta, e o riso, o divertimento, a boa disposição e os ritmos inumeráveis choraram todos).

3.1. Pequena biografia de Plauto

Plauto descende de uma família modesta, tendo como língua materna o umbro, misturado com elementos célticos.

O seu nome levanta alguma polémica, uma vez que não reúne consenso por parte dos investigadores. Foi conhecido, durante algum tempo, como “*M. Accius Plautus*”, aceitando-se hoje, apesar de não haver certezas, “*Titus Maccius Plautus*”⁵⁷.

Ainda jovem Plauto vai para Roma, onde trabalha, no início, como actor e, mais tarde, como produtor. O dinheiro que ganhou investiu-o no comércio marítimo, o que o levou à ruína. Aceita então trabalhar, para conseguir sobreviver, num moinho de um padeiro, fazendo

⁵² Couto, Aires Pereira, org., *Plauto, Comédias, I*, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 2006, p. 7.

⁵³ Região situada no centro de Itália.

⁵⁴ Couto, Aires Pereira, org., op. cit., p. 8.

⁵⁵ Na sua obra *Bruto*, 15.60, Cícero refere que Plauto morreu no consulado de P.Cláudio e L. Pórcio, sendo censor Catão, conforme Couto, Aires Pereira, org., op. cit., p. 8 e Paratore, Ettore, *História da Literatura Latina*, Tradução de Manuel Losa, S. J., Fundação Calouste Gulbenkian, Coimbra, 1987, p. 39.

⁵⁶ Ernout, Alfred, *Plaute*, Tome I, Les Belles, Paris, 11ª Tiragem, 2001, pp. XIX, XX e Couto, Aires Pereira, org., op. cit., p. 8.

⁵⁷ É uma proposta, provada, de Ritschl, que esteve quase um ano em Itália (1836-1837), em bibliotecas e museus. Esteve a examinar o *palimpsesto Ambrosiana* de Plauto, conforme Couto, Aires Pereira, org., op. cit., p. 9, Paratore, Ettore, op. cit., p. 39 e Bieler, Ludwig, *Historia de la Literatura Romana*, versión española de M. Sanchez Gil, Editorial Gredos, Madrid, 2000, p. 250.

girar a mó. Durante os tempos livres, compôs três comédias: *Saturio (O Barriga Cheia)*, *Addictus (Escravo por dívidas)* e “uma outra de nome desconhecido”⁵⁸. Estas peças fazem sucesso o que lhe permite dar um novo rumo à sua vida. Começa então a sua fama de dramaturgo e a sua popularidade não pára de crescer.

3.2. Obras de Plauto

Plauto teve tamanha fama e popularidade como autor que, após a sua morte e segundo “*Aulo Gélio, 3.3.11, lhe atribuíram cerca de cento e trinta comédias*”⁵⁹. Devido à fama de Plauto, outros autores de comédias do seu tempo, queriam fazer passar como suas comédias da sua autoria, para que assim pudessem beneficiar tanto da fama de Plauto como da aceitação que este tinha por parte do público.

Mais tarde, alguns autores tentaram “separar o trigo do joio”, mas foi Varrão (116- 27 a.C.) quem, no seu cânone, reduziu para as vinte e uma que se acredita serem autênticas.

Varrão dividiu em três grupos as comédias de Plauto: num grupo colocou as vinte e uma que eram sem sombra de dúvida de Plauto (conhecidas como varronianas), noutra grupo colocou as dezanove comédias que, por razões históricas e estilísticas, podiam ser consideradas plautinas e finalmente no último grupo, colocou noventa comédias que considerou espúrias⁶⁰.

Lista de obras de Plauto, por ordem alfabética⁶¹:

Amphitruo - (trad. “*Anfitrião*”), apresenta uma lacuna, nos actos 3º. e 4º., de cerca de trezentos versos.

Asinaria - (trad. “*A Comédia dos Burros*”).

Aulularia - (trad. “*A Comédia da Marmita*”), falta o final.

Bacchides - (trad. “*As Duas Báquides*”), falta o início.

Captiui - (trad. “*Os Cativos*”).

Casina - (trad. “*Cásina*”).

Cistellaria - (trad. “*A Comédia da Cestinha*”), com muitas lacunas.

Curculio - (trad. “*O Gorgulho*”).

Epidicus - (trad. “*Epídico*”).

Menaechmi - (trad. “*Os Dois Menecmos*”).

⁵⁸ Paratore, Ettore, op. cit., p. 40.

⁵⁹ Couto, Aires Pereira, org., op. cit., p. 9.

⁶⁰ Ernout, Alfred, op. cit., pp. X-XVII e Couto, Aires Pereira, org., op. cit., p. 9.

⁶¹ Ernout, Alfred, op. cit., p. XVII, Couto, Aires Pereira, org., op. cit., p.10 e Paratore, Ettore, op. cit., p. 41.

Mercator - (trad. “O Mercador”).

Miles Gloriosus - (trad. “O Soldado Fanfarrão”).

Mostellaria - (trad. “A Comédia do Fantasma”).

Persa - (trad. “O Persa”).

Poenulus - (trad. “O Pequeno Cartaginês”).

Pseudolus - (trad. “Psêdolo”).

Rudens - (trad. “O Calabre”).

Stichus - (trad. “Estico”).

Trinummus - (trad. “As Três Moedas”).

Truculentus - (trad. “Truculento”).

Vidularia - (trad. “A Comédia do Baú”), só restaram fragmentos desta obra.

As obras de Plauto aparecem listadas por ordem alfabética, uma vez que não há consenso para datá-las (exceção feita às peças “Estico”, representada nos Jogos Plebes, pela primeira vez em 200 a.C.) e “Psêdolo”, representada nos Jogos Megalenses, em 191 a.C.)⁶².

As vinte e uma comédias podem ainda aparecer divididas em três grupos. Se atendermos à idade do autor, temos as que foram escritas na “juventude”, na “maturidade” ou na “velhice” ou poderão aparecer divididas em cinco grupos se atendermos aos tipos de comédia. O *Amphitruo* aparece, no primeiro caso, no grupo “da maturidade”, uma vez que foi escrita na fase da maturidade do autor, na primeira década do século II a.C. e aparece nas comédias de *simillimi* ou gémeos, no segundo caso.

3.3. Autores que inspiraram Plauto

Plauto inspirou-se em autores da Comédia Nova como Menandro, Filémon e Dífilo, sendo quase todas as suas obras adaptações de obras destes autores⁶³.

A Comédia Nova, como já vimos, desenvolveu-se em Atenas, no final do século IV e início do século III a.C.. Os temas nela tratados tinham a ver com a vida quotidiana e centravam-se, na maioria das vezes, num conflito amoroso.

Aquando do aparecimento da Comédia Nova, assistia-se a um acentuar de antagonismos sociais, era o “pobre diabo, cujo sonho dourado era o alijar de cargas e a repartição de terras, tinha que lutar rudemente para assegurar o mínimo para a sua existência no meio de

⁶² Couto, Aires Pereira, org., op. cit., p.11 e Bieler, Ludwig, op. cit., p. 65.

⁶³ Exceção feita a “Anfitrião”, “O Persa” e “O Pequeno Cartaginês”, conforme Couto, Aires Pereira, org., op. cit., p. 12 e Grimal, Pierre, *O Teatro Antigo*, Edições 70, 1986, p. 107.

salários decrescentes e da forte concorrência dos escravos”⁶⁴ ou era o poderoso burguês que tudo tinha. Nessa altura o mar e a banca (comércio) tinham muita importância uma vez que asseguravam os lucros num mundo burguês. Foi neste quadro que Menandros escreveu.

Segundo Lesky, Menandro viveu durante a época mais conturbada da História Antiga. Alguns acontecimentos, tais como a carreira vitoriosa de Alexandre, Demóstenes ter-se envenenado em Caláúria, Cassandro conquistar Atenas, entre outros marcaram a sua juventude. Lesky, escreve ainda que a comédia de Menandro é um divertimento inteiramente burguês⁶⁵ e que os enredos (complicados) das suas comédias exigem a preparação do público. Surge assim o Prólogo orientador, uma vez que Menandro gosta que os seus prólogos apareçam no seguimento de cenas agitadas na introdução.

É uma época onde se dá muita importância ao dinheiro e onde se arranjavam casamentos por interesse.

A comédia latina foi buscar à Comédia Nova a maior parte das suas características: os temas, as características da sociedade grega, os nomes e tipos de personagens, o nome dos lugares, alterando-se (nem sempre) o título da peça.⁶⁶

Apesar de Plauto ter ido buscar alguma da sua inspiração à Comédia Nova, adaptou os seus modelos com grande liberdade⁶⁷. A sua originalidade está na forma como adaptou a intriga e as situações.

De acordo com a tradição dos jogos cénicos romanos, Plauto multiplicou os “*cantica*”, de tal maneira que as suas comédias deviam parecer óperas⁶⁸. Como refere ainda Couto, a “*acção das comédias de Plauto desenrola-se ininterruptamente, ainda que por vezes, possam surgir alguns breves e esporádicos interlúdios musicais. A tradicional divisão em actos é substituída pela alternância cantica / diuerbia [...]*”⁶⁹.

Não foi só à Comédia Nova que Plauto foi buscar inspiração. Tanto os cantos *fesceninos* como as *atelas*, a satura e o mimo forneceram algumas características. Não é fácil dizer que tipo de influência ou que parte destas Plauto usou mas, a maioria dos investigadores, aceita que Plauto aí tenha ido buscar, por exemplo, o tema do engano, a comicidade, as grosserias, as cenas de pancadaria, o canto, a dança, a alegria “*que o tornam original*”⁷⁰.

Paratore escreve que o que nos prende a Plauto “*é a vivacidade*” que ele introduz. Mas Paratore vai mais longe, ao ponto de escrever que as comédias de Plauto são “*monótonas quanto à trama da sua acção*” e que as suas personagens “*não lhe são queridas*”⁷¹. Contudo, a sua comicidade expande-se “*no jogo dos ritmos e na variedade caprichosa e cintilante da*

⁶⁴ Lesky, Albin, *História da Literatura Grega*, Fundação Calouste Gulbenkian, 1995, p. 678.

⁶⁵ Idem, *ibidem*, p. 697.

⁶⁶ Couto, Aires Pereira, org., op. cit., p. 13.

⁶⁷ Bieler, Ludwig, op. cit., p. 93.

⁶⁸ Grimal, Pierre, *O Teatro Antigo*, Edições 70, 1986, p. 107.

⁶⁹ Couto, Aires Pereira, org., op. cit., p. 15.

⁷⁰ Idem, *ibidem*, p. 14.

⁷¹ Paratore, Ettore, op. cit., p. 49.

miscelânea linguística, na alegria atrevida e maliciosa das bem architectadas diabruras” de tal forma que fazem de Plauto “uma espécie de força da Natureza”⁷².

3.4. Estrutura Dramática em Plauto

As comédias de Plauto são *fabulae palliatae*, inspiradas em peças da comédia grega. Vimos já que Plauto substituiu a tradicional divisão em actos pela alternância *cantica/ diuerbia*, sendo esta uma das características que distingue a comédia latina da grega.

Tanto a música como o divertimento são aspectos que não são deixados ao acaso pelos autores da comédia latina. A principal preocupação de Plauto era a de fazer rir o público, descurando, por vezes, outros aspectos, como por exemplo, a existência de um grande número de repetições, algumas personagens não saberem aquilo que deveriam saber, anunciarem-se acontecimentos que depois não se realizam, entre outros⁷³. Para este autor, o essencial era a representação, prolongando determinadas cenas como as que se prestavam a danças e declamações líricas. Algumas vezes, apareciam nos seus textos indicações de cenário.

As suas comédias seguem as regras do Teatro Clássico, identificando-se o tempo e o lugar da acção e a própria acção. Em todas as suas obras é fácil identificar o tempo em que a mesma decorre, no caso do *Amphitruo* a acção tem início na noite anterior e continua durante a manhã seguinte⁷⁴. O lugar onde decorre a acção é normalmente numa praça ou numa rua de uma qualquer cidade grega, passando-se, a grande maioria das vezes, em frente da casa dos protagonistas. A acção é respeitada por Plauto na maioria das suas obras.

Este autor mantém o prólogo expositivo, herança da Comédia Nova, e expõe as linhas principais da obra ao mesmo tempo que, solicita ao público um bom acolhimento da peça e um bom comportamento. Plauto usou também o prólogo para fazer participar o público, valendo-se de monólogos e apartes. Neles descreve o que se passa nos bastidores, o que irá passar-se no palco ou atrás dele, desenvolve o enredo, caracteriza personagens, comenta determinados temas, etc. Ainda no prólogo, dá informações sobre o título da obra assim como pode indicar o nome do autor e da peça de que a sua é adaptada⁷⁵. Quase todas as comédias de Plauto são adaptações de obras da Comédia Nova, exceptuando o *Amphitruo*, o *Persa* e *Poenulus*.

⁷² Paratore, Ettore, op. cit., pp. 49, 50.

⁷³ Couto, Aires Pereira, org., op. cit., p. 97.

⁷⁴ Idem, ibidem, p. 17.

⁷⁵ N’A *Comédia dos Burros*, *Cásina*, *O Mercador*, *O Soldado Fanfarrão*, *O Pequeno Cartaginês*, *O Calabre*, *As Três Moedas* e *A Comédia do Baú*, conforme Couto, Aires Pereira, org., op. cit., p. 16.

3.5. A Linguagem em Plauto

Plauto soube criar uma linguagem própria para as suas comédias. Ele adaptava o nível do discurso à personagem que ele criara, atendendo à posição social que ocupava ou à sua idade. Recorria, algumas vezes, a expressões populares, incluindo calão. Plauto usa uma linguagem rica e vistosa, um vocabulário abundante e com uma grande variedade de registos. A língua é muito característica do teatro plautino; ele soube “*criar uma língua apropriada para as suas comédias, adequando o nível e o tom do discurso a cada tipo de personagem*”⁷⁶.

Bieler, por exemplo, refere que o mérito de Plauto está na sua linguagem, no latim que usa. E vai mais longe, pois afirma que esta linguagem é a romana ou “*más exactamente itálico, y constituye para nosotros una preciosa fuente del latin antiguo, del latin popular, del lenguaje del amor e la soldadesca*”⁷⁷.

O discurso que Plauto usa nas suas personagens faz com que estas se aproximem do público. A linguagem que usa é a linguagem do povo, “*era o intérprete da plebe, era o escritor que fazia gargalhar a arraia-miúda, falando-lhes na linguagem corrente*”⁷⁸.

Plauto executa com preeminência os diálogos que Mercúrio mantém com Sósia, de tal maneira que outros autores os “copiam” tal qual estão, servindo como exemplo Camões. Usa também palavras com duplo sentido, aliterações, assonâncias, um sem fim de recursos para dar espontaneidade às frases e vitalidade ao vocabulário⁷⁹.

Outra das características, da qual já falámos, aquando do subcapítulo da estrutura das comédias de Plauto, é a natureza musical das mesmas. Plauto torna frequente o uso de *cantica para* que as suas personagens exprimam emoções ou sentimentos ou ainda para dar uma maior relevância ou comicidade a determinadas cenas. Usa também esta alternância para quebrar aqui e ali alguma da monotonia que a comédia possa ter, resultando também numa atenção maior por parte do espectador.

O cómico é não só o da palavra (com o uso de diminutivos, insultos, trocadilhos) ou da situação (com discussões, com cenas de pancadaria), como é também o cómico de carácter, “*que procura pôr a nu as deficiências psicológicas das personagens*”⁸⁰.

⁷⁶ Couto, Aires Pereira, org., op. cit., p. 21.

⁷⁷ Bieler, Ludwig, op. cit., p. 69.

⁷⁸ Neto, Serafim da Silva, *História do Latim Vulgar*, Rio de Janeiro, Livro Técnico, 1977, p. 174.

⁷⁹ Couto, Aires Pereira, org., op. cit., p. 22.

⁸⁰ Idem, ibidem, p. 24.

3.6. Personagens e tema do *Amphitruo*

Esta é uma peça única em Plauto, pois trata de um tema mitológico e ainda tem no seu seio a questão da identidade, desenvolvida a partir da confusão e da troca de identidades. Confusão de identidades que acontece, quando Anfitrião parte para a guerra contra os Teleboas e Júpiter se encanta com Alcmena, esposa de Anfitrião. Júpiter toma para si a forma de Anfitrião e passa a noite com a mortal. Entretanto, Mercúrio metamorfoseia-se de Sósia, escravo de Anfitrião, e atrasa a entrada do verdadeiro Sósia e de Anfitrião na casa. Alcmena é acusada pelo marido de traição, e é Júpiter que diz que Alcmena é inocente, desfazendo o mal entendido. Júpiter ilumina a casa e Alcmena dá à luz dois meninos: Hércules, filho de Júpiter e Ificles, filho de Anfitrião.

No fim, Anfitrião perdoa Alcmena e diz-se lisonjeado por ter dividido a sua mulher com Júpiter. E é este sem mais delongas o tema de *Amphitruo*. Vejamos agora as personagens que dele fazem parte assim como referirei determinadas cenas que ache mais relevantes.

Plauto não perdia tempo a analisar problemas psicológicos das personagens, pois como já referi, tinha consciência daquilo que o público procurava quando assistia às suas peças - divertimento.

Recorre a personagens-tipo da Comédia Nova como o jovem, quase sempre apaixonado, ao escravo esperto, ao velho sovina e, ou voluptuoso, à cortesã ambiciosa ou mal compreendida, aos jovens amantes cujo romance prevalece apesar de vários contratemplos ou ao parasita. No entanto, Plauto faz mais do que recorrer a estas personagens e dá-lhes uma importância maior, caricaturando-as, por vezes, de forma grotesca, como é o caso do escravo, do parasita ou do alcoviteiro⁸¹. Outras personagens merecem também referência não pela comicidade mas antes, pelo realismo com que são retratadas, como é o caso de Alcmena. Esta personagem representa uma matrona nobre, bondosa, compreensiva e digna. É ainda uma esposa fiel e *pia*, isto é, não se escusa de fazer todo o tipo de sacrifícios que a religião lhe peça. A sua virtude sai ainda confirmada na confusão que gira à volta dos duplos, uma vez que Júpiter sabe, que Alcmena não trairia nunca o marido, e para a conseguir terá que tomar a forma deste.

Júpiter toma então para si a forma de Anfitrião, entra na sua casa e aí permanece, desfrutando de Alcmena. Júpiter consegue realizar outra proeza, uma grande fantasia de todos os casais de namorados, consegue prolongar a noite e é ele que repõe, mais tarde, a normalidade: “*Agora, ó Noite, tu que esperaste por mim, restituo-te à liberdade: dá lugar ao dia (...).*”⁸²

⁸¹ Couto, Aires Pereira, org., *op. cit.*, p. 18.

⁸² Idem, *ibidem*, p. 89.

Mercúrio, filho de Júpiter e seu “*alcoviteiro privativo*”⁸³, é o narrador do prólogo. Apresenta, inicialmente, a peça como uma tragédia para concluir que é mais adequado nomeá-la como tragicomédia (*tragi-comoedia*) pois não achava bem que esta fosse só designada como comédia uma vez que tanto reis como deuses nela intervêm, então remata dizendo que usar-se-ia o termo *tragi-comoedia* pois nela também intervêm escravos:

” Vou mas é fazer uma comédia com uma pitada de trágico, pois não creio que seja justo fazer uma comédia de fio a pavio, quando nela intervêm reis e deuses. Pois quê?! Já que há nela, também, um papel de escravo, vou fazer tal e qual como disse: uma tragicomédia.”⁸⁴

Mercúrio pede calma e atenção ao público, durante o prólogo e inclusive no meio da peça:

“ Ora voltem já para cá todos a atenção, para isto que vou dizer.(...) que os inspectores vão de lugar em lugar, por toda a assistência. Se apanharem algum espectador a fazer claque por alguém, tirem-lhe, aí mesmo, a roupa: fica a servir de fiança”.⁸⁵

De forma incisiva e brincalhona, ensina ao público as regras do espaço dramático, chama a sua atenção para a compreensão da intriga, narra o conteúdo básico, explica quem está em cena, o porquê das vestes que usam, etc.

Termina o prólogo, identificando-se como Mercúrio, apelando, outra vez, para a condição dos deuses e chamando o povo para assistir: “ *Espectadores, muita atenção: vai valer a pena observar Júpiter e Mercúrio a fazerem comédia.*”⁸⁶

Sósia é o escravo, “*poltrão e bêbado*”⁸⁷, de Anfitrião que foi para a guerra com seu amo. É durante o primeiro acto que se dá o embate entre Sósia e Mercúrio e onde Plauto constrói a ideia de um escravo mentiroso e esperto, cujo atrevimento e ironia garante o riso do público:

“Ora deixem-me cá pensar de que modo lhe vou contar tudo isso, assim que chegar ao pé dela. De resto, se pregar uma peta, nisso já eu sou useiro e vezeiro. É que quanto mais eles lutavam, mais eu me punha a cavar! Vou mas é fingir que assisti a tudo e dizer o que ouvi contar.”⁸⁸

⁸³ Couto, Aires Pereira, org., *op. cit.*, p. 44.

⁸⁴ Idem, *ibidem*, p. 59.

⁸⁵ Idem, *ibidem*, pp.58, 59.

⁸⁶ Idem, *ibidem*, p. 61.

⁸⁷ Idem, *ibidem*, p. 44.

⁸⁸ Idem, *ibidem*, p. 63.

É à volta destas duas personagens que se desenrola todo o tipo de confusões. Não esqueçamos que é entre Mercúrio e Sósia que se protagonizam as melhores (e maiores) cenas cómicas da peça, que é Mercúrio que incita a crise de identidade, assusta e bate em Sósia, assim como, é ele que dá a Júpiter a ideia de tomar para si o corpo de Anfitrião para poder passar a noite com Alcmena.

A confusão dos duplos gera falas que evidenciam essa crise de identidades:

“O melhor é ir-me embora. Que o céu me valha! Mas onde é que eu me perdi? Onde é que eu mudei de pele? Onde é que eu deixei a minha figura? Será que eu fiquei por lá, sem me ter dado conta disso?”⁸⁹

Anfitrião é a personagem central não só por estar no meio de um triângulo amoroso como por ser uma das personagens que é duplicada. Anfitrião é uma personagem que não tem carácter cómico sendo o seu papel mais funcional.

Anfitrião é uma personagem típica do “*marido manso e fácil de contentar.*”⁹⁰As cenas com maior expressão são talvez aquelas onde ele intima e ofende Alcmena e onde enfrenta o seu duplo, Júpiter:

“ Estiveste comigo, tu?! Mas já se viu um descaramento maior do que este? Se perdeste toda a vergonha, ao menos arranja-a emprestada!” , “Honrada, sim, mas de garganta!”⁹¹ e “ Eu é que lho torço, cidadãos de Tebas, a essa montureira de desonra, que, em minha própria casa, cobriu minha mulher de ignomínia.”⁹²

Contudo, a cena que mais nos chama a atenção, é a que finaliza a peça. Nesta cena Anfitrião dirige-se ao público e pede, em nome de Júpiter, aplausos, que foi como Mercúrio iniciou a peça: “*Entretanto, Espectadores, em atenção a Júpiter supremo, força!, batam palmas.*”⁹³

Vemos também algumas marcas da sociedade romana da época. Logo na primeira cena, aparece Sósia protestando sobre a sua condição de escravo.

Também Mercúrio questiona Sósia sobre a sua condição: “*Mas sou eu quem assim se deve lamentar da escravidão (...) E é aqui este tipo, escravo de nascença, quem se queixa!*”⁹⁴

⁸⁹ Couto, Aires Pereira, org., op. cit., p. 83.

⁹⁰ Idem, ibidem, p. 46.

⁹¹ Idem, ibidem, pp. 116, 117.

⁹² Idem, ibidem, p. 132.

⁹³ Idem, ibidem, p. 140.

⁹⁴ Idem, ibidem, p. 62.

“Anfitrião” - sob a perspectiva de dois autores: Camões e Plauto

Gostaria, ainda, de incluir uma fala de Anfitrião, que traz o duplo sentido da exclamação “*por Júpiter*”, uma vez que Anfitrião invoca deus e sem o saber é ele o real causador de toda aquela inquietação:” *Por todos os deuses! Tu, ao menos, conheces-me, Sósia?”*⁹⁵

⁹⁵ Couto, Aires Pereira, org., op. cit., p. 116.

CAPÍTULO IV

- LUÍS DE CAMÕES

Obras de Camões:

1572- *Os Lusíadas*

Lírica:

- *Amor é fogo que arde sem se ver Verdes são os campos*
 - *Transforma-se o amador na cousa amada*
 - *Se tanta pena tenho merecida*
 - *Enquanto quis Fortuna que tivesse*
 - *Tomou-me vossa vista soberana*
 - *Quem pode livre ser, gentil Senhora*
 - *O fogo que na branda cera ardia*
 - *Alma minha gentil, que te partiste*
 - *Ah! minha Dinamene! Assim deixaste*
 - *Descalça vai pera a fonte,*
- entre muitas outras.

Teatro:

- *Anfitriões*
- *Auto de Filodemo*
- *El-Rei Seleuco.*

Embora as peças teatrais só tenham sido publicadas após a morte de Camões, segundo Barata, elas foram redigidas entre o ano de 1542-1543 e 1555, durante a sua juventude⁹⁶.

Em 1587, são publicadas pela primeira vez o *Auto dos Anfitriões* e o *Auto de Filodemo*, em 1645 é publicado *El-Rei Seleuco*⁹⁷.

Ao olhar para a quantidade de obras deixadas por um autor, nada ficamos a saber sobre quem foi, como foi a sua vida, o que marcou o seu estilo, que sociedade era aquela onde vivia, aspectos que podem ter alguma influência no modo como escreve.

⁹⁶ Barata, J. Oliveira, *História do Teatro Português*, Universidade Aberta, Lisboa, 1991, p. 175.

⁹⁷ Cardoso, J., Sá, Guimarães de, *Teatro de Camões (Anfitriões, El-Rei Seleuco e Filodemo)*, Edição da Câmara Municipal de Braga, 1980, pp.16, 17.

É, no entanto, na obra de um qualquer autor que se encontra matéria para se estudar, quer seja tudo aquilo que o autor herdou ou que lhe foi transmitido pela geração a que a sua deu continuidade, quer seja por aquilo que ele próprio assimilou durante a sua vida⁹⁸.

De Luís de Camões se diz que nos dá um resumo do que foi o Renascimento em Portugal e que nos ajuda a compreender qual a sua evolução⁹⁹.

Ora, na Renascença, há o antagonismo de duas almas, de duas épocas diferentes: a Antiguidade Clássica e a Idade Média. Estas duas épocas assim como os seus ideais abeiraram-se e, principalmente na Itália, escritores como Garcillaso, Boscan e Sá de Miranda imitam esses novos modelos. Essa “imitação” levou à admiração e ao aplauso de escritores gregos e latinos da Antiguidade Clássica, depreciando-se a Idade Média.

*“Somente um génio capaz de se inspirar no ideal humano e de sentir a tradição nacional, em uma criação desinteressada, poderia unificar como síntese essas duas almas.”*¹⁰⁰ E esses génios foram Rafael, Miguel Ângelo, Corrégio e Camões, uma vez que harmonizaram o espírito clássico com o espírito medieval¹⁰¹.

Camões concilia as tradições populares e o lirismo trovadoresco assim como supera em beleza e paixão tanto os vilancetes de Gil Vicente como as trovas de Bernardim Ribeiro ou Cristóvão Falcão. Camões admirava e fazia o elogio das obras clássicas mas a sua escrita é única, pois nela o Poeta imprimia *“todo o seu sentir.”*¹⁰²

August-Wilhelm Schlegel¹⁰³ escreveu que só Luís de Camões vale uma literatura inteira, visto que não só a sua obra é muitíssimo variada como abrange diversas correntes artísticas e ideológicas do século XVI em Portugal. Escreve ainda que Camões foi capaz de dar forma a um conjunto de ideias e valores característicos à época, apoiando-se na sua experiência pessoal, experiência essa que nenhum outro escritor teve.

A vida de aventuras que Camões teve não o impediu de ler e de assimilar uma cultura livresca de elevado nível: conheceu perfeitamente as literaturas antigas e modernas tanto hispânicas como italianas; conheceu termos da Cosmografia e da Geografia Clássicas e enriqueceu-os com todos os conhecimentos da ciência náutica dos portugueses assim como com os relatos de viajantes; conheceu a história nacional, mais recente, através de João de Barros e a mais antiga, através de Fernão Lopes.

As suas viagens enriqueceram-no de conhecimentos ao nível da geografia, etnografia, mas só a leitura atenta de autores tão variados, como Ptolomeu, Plínio, Cícero, Homero, Virgílio, Horácio, Petrarca, Ariosto, Garcillaso, Boscan ou Platão fizeram dele *“o mais perfeito representante entre nós de “ uomo universale”, do Renascimento”*¹⁰⁴. Como escreveu Candeias, Sara Maria Fernandes, *“Camões formou-se à luz dos códigos estéticos e*

⁹⁸ Cidade, Hernâni, *Vida e Obra de Luís de Camões*, Editorial Presença, 4ª. Edição, Lisboa, 1986, p. 7.

⁹⁹ Saraiva, A. José, *História da Literatura Portuguesa*, Publicações Europa-América, 11ª. Edição, 1972, p. 89.

¹⁰⁰ Braga, Teófilo, *História da Literatura Portuguesa, Renascença*, Volume II, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 3ª. Edição, Lisboa, 2005, p. 273.

¹⁰¹ Idem, ibidem, p. 273.

¹⁰² Idem, ibidem, p. 274.

¹⁰³ Saraiva, António José, op. cit., p. 90.

¹⁰⁴ Cidade, Hernâni, op. cit., p. 24.

*culturais renascentistas*¹⁰⁵. Não podemos ignorar, no entanto, o que nos diz Ramalho, pois este defende que a cultura humanista de Camões não surge assim, do nada. Ela resulta de um movimento cultural que nasce em Portugal, desde finais do século XV¹⁰⁶.

Na opinião de Ezra Pound, dois acontecimentos vieram acelerar o Renascimento: a tomada de Constantinopla por Mohamed II, em 1453 e a descoberta da imprensa. A queda da cidade de Constantinopla fez espalhar tanto eruditos como manuscritos clássicos pela Europa, assim como fez desaparecer as rotas de caravanas obrigando o comércio a enveredar por outro caminho. É aí, que na opinião de Pound, aparece Portugal com a ânsia dos Descobrimentos e ... Camões.

Para este autor, Camões “*não é uma força da época... é um sintoma*”¹⁰⁷ e a sua obra depende dos acontecimentos e do carácter da época, por isso nela podemos estudar esse mesmo carácter em condições ditas ideais.

Como nenhum outro, Camões escreveu e dominou vários géneros e estilos; fez versos à maneira tradicional, dentro do *Cancioneiro Geral*, em redondilha; cultivou alguns géneros líricos clássicos: a égloga virgiliana, a ode horaciana, a canção, o soneto petrarquianos, a elegia e outros. Cultivou a comédia clássica e o auto-vicentino e, tentou lançar-se à epopeia clássica. Redigiu *Os Lusíadas*, uma aspiração literária do Renascimento português.

Sobre Camões, Storck¹⁰⁸ escreveu o seguinte:

“ a quantidade e variedade de saber científico, manifestado nas obras de Camões, causa admiração, principalmente se considerarmos a raridade de bibliotecas volumosas e o alto valor dos códices impressos e manuscritos, que naquelas eras dificultava aos estudiosos a aquisição e até mesmo o uso dos livros. Mas admiração muito mais intensa desperta a fidelidade e segurança da memória do Poeta. Quer esteja em Coimbra, quer em Lisboa, em Ceuta, Goa, [...], quer ande na terra ou vogue no alto mar, em toda a parte dispõe dos seus múltiplos e vastíssimos conhecimentos, em história universal, geografia, astronomia, mitologia clássica, literaturas antigas e modernas, poesia culta e popular, tanto da Itália como das Espanhas, aproveitando-os com a mais perfeita exactidão, como filho legítimo do período do Renascimento e humanista dos mais doutos e distintos do seu tempo [...]”¹⁰⁹.

Ramalho¹¹⁰ vai ao encontro ao que escreve Storck e refere que durante anos se pensou que a formação cultural de Camões se devia exclusivamente aos anos de estudo em Coimbra (sobre os quais não há documentação burocrática). Refere, ainda, que o que Storck escreve é algo exagerado, no que respeita à existência de bibliotecas ou livros. À época não era assim

¹⁰⁵ Candeias, Sara Maria Fernandes, “*O significado e o uso da mitologia do Renascimento ao Barroco*”, Revista à Beira, nº 0, Universidade da Beira Interior, Departamento de Letras, Dezembro, 2001, p. 102.

¹⁰⁶ Ramalho, Américo da Costa, *Para a História do Humanismo em Portugal (IV)*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 2000, p. 143.

¹⁰⁷ Pound, Ezra, *Camões*, Tradução de Isabel Pedro dos Santos, Editorial Fenda, 2ª. Edição, 2005, p. 13.

¹⁰⁸ Professor alemão, que não só traduziu toda a obra de Camões, acompanhando-a com comentários seus, como escreveu uma das mais completas biografias do Poeta - conforme Cidade, Hernâni, op. cit., p. 285.

¹⁰⁹ Cidade, Hernâni, op. cit., p. 24.

¹¹⁰ Ramalho, Américo da Costa, op. cit., p. 123.

tão raro, como se supunha, o livro impresso. Mesmo em Ceuta ou em Goa não faltavam livros nem quem os tivesse: Garcia de Orta, um seu amigo, é um desses exemplos; em Goa funcionava a imprensa desde 1556, época em que Camões lá andava¹¹¹.

Sendo assim os problemas relativos à cultura de Camões e à forma como ele a adquiriu permanece em aberto. O que é certo é que no “*século XVI havia livros, não tão caros e raros como se pensa*”.¹¹²

4.1. Pequena biografia acerca de LUÍS DE CAMÕES

Luís de Camões nasce em Lisboa, em 1524, de uma família que pertencia à pequena nobreza.¹¹³

Foi nesta cidade que cresceu e estudou. Quando chegou a altura de frequentar a Universidade e sendo seu tio, D. Bento, prior do Mosteiro e chanceler da Universidade de Coimbra, acredita-se que foi nesta cidade onde prosseguiu os seus estudos e adquiriu a “*cultura que assombra quantos o estudam*”.¹¹⁴

A vida em Coimbra, na Corte, era uma festa o que servia o intuito de esquecer a peste e os seus terrores. Aqui Gil Vicente representava e D. João III planeava a reforma dos cônegos regantes, obrigando-os a enclausurarem-se e trazendo, para os substituírem nas suas funções professores vindos de Espanha, França e Itália¹¹⁵.

Voltou para Lisboa¹¹⁶, onde frequentou a Corte, centros aristocráticos e, ao mesmo tempo, a boémia da cidade - algumas das suas cartas informam-nos de como decorreu, na capital, uma existência complicada.

Frequentou os serões do Paço da Ribeira e aí brilhava, volteando motes e dizendo versos. Existem composições suas redigidas na Corte para os seus frequentadores. A título de exemplo posso referir a escrita de um mote inspirado num incidente passado com D. Guiomar de Blasfé¹¹⁷, outro de carácter mais cómico com Jorge da Silva e até pedidos de glosas, como no caso de D. Francisca de Aragão.

¹¹¹ Ramalho, Américo da Costa, op. cit., pp. 125-126.

¹¹² Idem, ibidem, p. 129.

¹¹³ Camões viu o local do seu nascimento disputado por mais do que uma localidade, Lisboa e Coimbra. Contudo, num documento encontrado aquando do seu alistamento, na Casa da Índia, eram perguntados alguns dados pessoais, entre eles o nome dos pais, o local de nascimento e a idade que tinha. Assim a data do seu nascimento é fixada em 1524, em Lisboa, conforme Braga, Teófilo, op. cit., p. 276.

¹¹⁴ Cidade, Hernâni, op. cit., p. 22. Posso ainda citar um verso da autoria de Camões, que assim o comprova: “*Doce e claras águas do Mondego*”.

¹¹⁵ Braga, Teófilo, op. cit., p. 278.

¹¹⁶ Diz-se que foi forçado a abandonar Coimbra, devido a amores, conforme Braga, Teófilo, op. cit., pp. 283-285.

¹¹⁷ Diz-se que D. Guiomar queimou os cabelos, por se ter descuidado ao aproximar-se de uma vela.

Mote	<i>Amor, que a todos ofende,</i>	Volta	<i>Aquele rosto que traz</i>
	<i>Teve, Senhora, por gosto</i>		<i>O mundo todo abrasado,</i>
	<i>Que sentisse o vosso rosto</i>		<i>Se foi da flama tocado,</i>
	<i>O que nas almas acende.</i>		<i>Foi por que sinta o que faz.</i>

A esta data, Lisboa não era só a Corte de D. João III, Lisboa era o cais do mundo, onde jovens embarcavam e desembarcavam de aventureiras viagens. Camões e outros fidalgos frequentavam esta Lisboa onde proliferavam mulheres fáceis às quais se refere em duas das suas cartas.

É no meio destas extravagâncias que se organiza a expedição a Ceuta, onde Camões, em combate, perde o seu olho direito¹¹⁸.

Quando volta de Ceuta, canta um amor infeliz e cai na mais baixa boémia, escrevendo cartas que a descrevem.

Esta fase da sua vida termina na prisão do Tronco, devido a uma rixa onde se envolve para defender dois amigos. Camões com um golpe de espada fere Gonçalo Borges, um criado do Paço. O agredido perdoa e, na Carta de Perdão, de D. João III, este impõe que Camões vá servir el-rei na Índia e que pague a quantia de quatro mil réis. Este documento, refere Hernâni Cidade, é dos que mais informam sobre Camões, dele constando o nome do pai assim como a qualidade de fidalgo da Casa Real.

Embarca então para Goa, em 1553¹¹⁹, onde experimentou a aventura oriental desde o Golfo Pérsico até aos mares da China. No tempo que tinha livre escrevia, fazia representar uma peça ou convivia com Garcia de Horta.

É o próprio Camões que nos informa, nas cartas que escreve, desta sua viagem e da sua vida na Índia.

Desempenhou o cargo de Provedor de Defuntos e Ausentes em Ternate (Golfo Pérsico), naufragou em Macau, na Costa da Cochinchina, onde perdeu os seus haveres. Salvou-se a nado. Trazia com ele o manuscrito d’*Os Lusíadas*. Este episódio conta-o ele próprio num poema.

Em Goa, dívidas e complicações levam-no à cadeia.

Camões procurava e arranjava relações e quem sabe até protecções com facilidade: diante do governador Francisco Barreto representou o Auto do Filodemo, para o vice-rei D. Constantino de Bragança compôs uma ode e manteve relações de amizade com o vice-rei Francisco de Sousa Coutinho.

Em 1567, as suas dificuldades económicas eram mais que muitas e um amigo que tinha ido nomeado como capitão para Moçambique, Pêro Barreto, irmão de Francisco Barreto promete-lhe aí um emprego, adiantando-lhe o pagamento das passagens. Sentindo-se

*Bem sei que Amor se vos rende;
Porém o seu pressuposto
Foi sentir o vosso rosto
O que nas almas acende.*

Vd. Cidade, Hernâni, op. cit., p. 37.

¹¹⁸ Camões refere-se à perda do olho direito em versos humorísticos, como aqueles em que responde a uma dama que lhe chama cara sem olho conforme Cidade, Hernâni, op. cit., p. 25 e também Cidade, Hernâni, op. cit., p. 51.

¹¹⁹ Cidade, Hernâni, op. cit., p. 59.

enganado, quis tornar a embarcar sendo retido pelo capitão enquanto não lhe pagasse o que tinha dispendido com ele.

Cerca de dois anos depois, um grupo de amigos, em viagem para Lisboa, ajuda-o pagando, entre todos, as suas dívidas e a sua passagem para Lisboa. Chega em 1569, na mais completa penúria.

Perdido em Moçambique ficou o *Parnaso Lusitano*, uma colecção de poemas líricos, que lhe foram roubados. Traz consigo *Os Lusíadas* e logo trata da sua edição, publicando-o em 1572 e dedicando-o a D. Sebastião.

Consegue uma tença de 15000 réis anuais¹²⁰, modesta e que nem sempre lhe foi paga.

O seu nome começou a ouvir-se, composições líricas e cartas foram recolhidas em *Cancioneiros* particulares mas, só a seguir à sua morte foram publicados no *Cancioneiro* de Luís Franco Correia (1580).

Diz-se que, nos últimos anos, vivia de esmolas conseguidas por um escravo javanês, de porta em porta. Morre em 1580 e o seu enterro foi feito por uma instituição de beneficência, a Companhia dos Cortesãos.¹²¹

Camões é muitas vezes comparado, devido às inúmeras aventuras que viveu, a um guerreiro e viajante, como foi Fernão Mendes Pinto como é comparado pela sua cultura um letrado humanista. É do seu punho que sai a seguinte afirmação: “*numa mão sempre a pena e noutra a espada*”.¹²²

A vida de Camões foi um drama e todas as emoções por ele vividas vibram nos seus versos principalmente, mas a “*sentimentalidade da acção, o ethos luso, dá-lhes a ressonância tornando-os a viva expressão da alma nacional.*”¹²³

*“ Agora peregrino, vago, errante,
vendo nações, linguagens e costumes,
céus vários, qualidades diferentes...*

*Agora com pobreza aborrecida
por hospícios alheios degradado;
agora da esperança já adquirida
de novo mais que nunca derribado;
agora às costas escapando a vida
que de um fio pendia tão delgado.”*

(*Os Lusíadas*, VII, 79-82)

¹²⁰ Cidade, Hernâni, op. cit., p. 61.

¹²¹ Para saber mais sobre a biografia de Camões aconselho a leitura da obra de Braga, Teófilo, op. cit., ou *História da Literatura Portuguesa*, Volume 2, Publicações Alfa, Lisboa, 2001, pp. 226-263.

¹²² Saraiva, António José, op. cit., p. 89.

¹²³ Braga, Teófilo, op. cit., p. 337.

4.2. O teatro que se fazia até Camões

Antes de abordar o tema do Teatro em Portugal no tempo de Camões, elaborei, como fiz para Plauto, uma pequena investigação que me levou a conhecer, de forma (muito) resumida, o teatro que se fazia até então.

Sabe-se que no século XI, em Inglaterra, os monges compunham e representavam histórias tanto do Velho como do Novo Testamento, denominando-se “*mysterios*”.¹²⁴ Estes viajaram até França devido às relações que estes dois países mantinham à época. Aqui se desenvolveram passando a chamar-se “*farças prophanas*” aos jogos ou representações e “*sacros mysterios*” aos dramas¹²⁵.

Em Itália, também apareceram estas composições no entanto, havia já uma apetência maior pela literatura grega e romana.

No século XIV, Mussaco imita Séneca nos seus dramas, *Ezzelino* e *Achilles*, e, no século XV aparecem dramas, da autoria de Lourenço de Medicis, como representações de S. João e S. Paulo assim como de Ângelo Policiano *Orphea*.

No século XV, expeliu de Itália para toda a Europa o Humanismo, um movimento novo que se desviava dos ideais da Idade Média e que apontava para uma metamorfose na forma como se via o mundo, visão teocêntrica. O que se procurava era um conceito universal do homem, através da valorização da cultura da Antiguidade Clássica. Foram então recuperadas a Literatura, a Filosofia e a Arte de Gregos e Romanos. As formas harmoniosas, as cores, as luzes, a ordem geométrica, a perfeição da forma faziam parte da nova cultura. O teatro renascentista recostava-se sobre os Clássicos Greco-Latinos.

Em Espanha, aparecem também autores dramáticos importantes, como Rodrigo de Cotta, Fernando de Roxas, Marquez de Villhena ou João de la Enzina - este último considerado como o principal modelo de Gil Vicente¹²⁶. Um outro autor Pérez de Oliva publica *Hécuba triste* e *La venganza de Agamemmon*, que não eram mais que traduções livres de obras de autores gregos: a primeira de Eurípides (*Hécuba*) e a segunda de Sófocles (*Electra*).¹²⁷

Em Portugal, as representações cénicas iniciaram-se ao mesmo tempo que em Espanha embora não existam vestígios das mesmas. No século XIV, fala-se de “*entremezes*” e “*representaçoes*” de Garcia de Resende ou de Crónicas¹²⁸.

¹²⁴ Sobre os monges refere-se ainda que, pediram a Ricardo II que embargasse a profissão de comediante pois achavam que era seu privilégio representar ditas histórias, conforme Herculano, Alexandre, *Opúsculos*, Tomo IX, Livraria Bertrand, 1988, p. 75.

¹²⁵ Idem, ibidem, p. 76.

¹²⁶ Idem, ibidem, p. 78.

¹²⁷ Idem, ibidem, p. 79.

¹²⁸ Por exemplo, nas Crónicas de D. João II conta-se como se faziam as festas na Corte ou como foi o casamento do príncipe D. Afonso com a infanta D. Isabel de Castela, em Évora. Estas Crónicas são

Em Portugal, o teatro apossa-se de algumas especificidades, uma vez que o contexto histórico e sobremodo às navegações. Portugal vivia a sua época áurea e era ele o centro do Mundo.

4.3. Prenúncio do Teatro em Portugal

Na evolução dos prenúncios do teatro português¹²⁹ podemos falar sobre os jograis e jogralesas como os primeiros actores, com as suas graças e ditos jocosos, com os seus “*arremedilhos*”, realizados em templos, praças públicas e paços reais.

Podiam chamar-se estes “*arremedilhos*”, “*arremedos*” ou ainda “*arremedeações*” conforme escreve o poeta Chiado:

*“uns lhes chamam comédias,
outros representações...
e outros a soltas rédeas,
tinham mil opiniões.”*¹³⁰

Falava-se também à época de *momos*, de *entremeses* e de *loas*, embora o que os distinguisse fosse algo impreciso e vago. Os *momos* eram mudos, sendo representados por um *mimi*, enquanto que os *arremedilhos* podiam ser representados por dois *mimi*; os *entremeses* eram já representações com figuras e as *loas* diziam respeito a algo ou alguém que se louvasse¹³¹.

A todos estes prenúncios teatrais, sem sentido de verdadeiro teatro, veio dar forma Gil Vicente. Como refere Reis Brasil¹³², “*as primeiras representações vicentinas, ainda estão muito longe do pleno sentido do teatro, que ele foi descobrindo, graças ao seu génio, à sua perspicácia, à sua experiência de representação.*”

O drama português mais antigo, do qual se tem conhecimento, data de 1502, teve como autor Gil Vicente e foi representado na Corte de D. Manuel I.

Gil Vicente colocou no seu teatro os mil e um aspectos da vida portuguesa, o falar das personagens adequava-se à sua idade, à sua condição, à sua profissão, aos seus sentimentos.

Gil Vicente foi poeta e comediógrafo. Dele havia muito para contar mas não é este o autor de que trata o meu trabalho, por isso referirei apenas, porque também não sabia, que para além de autor dos seus dramas era também actor, representando-os juntamente com seus filhos, tanto na Corte de D. Manuel I como na corte de D. João III.

importantes pois para além de servirem como informação do como era a vida dessa época, dizem-nos também como ocupavam o tempo nestas festas a Corte: contavam-se histórias, etc., conforme Herculano, Alexandre, op. cit., p. 79.

¹²⁹ Brasil, Reis, *História da Literatura portuguesa*, 3ª Edição, Lisboa, 1971, p. 90.

¹³⁰ Cidade, Hernâni, op. cit., p. 11.

¹³¹ Idem, ibidem, p. 16.

¹³² Brasil, Reis, op. cit., p. 91.

Muito do carácter próprio que tem o teatro português se deve a Gil Vicente, tendo como marca os “*elementos tradicionais, nacionais e populares*” embora também tenha uma grande influência do teatro castelhano.

4.4. Teatro em Portugal no tempo de Camões

O Portugal de Camões e de outros nomes que fazem parte da cultura e da história universal, como Duarte Pacheco Pereira, Vasco da Gama, Pedro Álvares Cabral, Pêro Nunes ou Gil Vicente, é um Portugal marcado pelas epidemias e pelas guerras aos tronos peninsulares.

É um Portugal que nasce novamente, que constrói naus, caravelas e parte para o Mundo¹³³. É um país cheio de gente, vinda de todos os lados.

Quando Camões nasce (1524), Gil Vicente já tinha escrito a maior parte das suas obras: *Barcas, O Auto da Alma, Auto da Índia, Inês Pereira, Rubena, Dom Duardos e Amadis de Gaula*.

Quando Camões frequentava a Corte, as peças de Gil Vicente eram ainda representadas.

Camões e Gil Vicente estão separados, pelo seu nascimento (separa-os cinquenta anos, aproximadamente) e pela sua formação. Enquanto que Gil Vicente “*é um homem do fim da Idade Média que escreve no limiar de um tempo novo*”, Camões “*é um homem da Renascença*”¹³⁴.

A escola formada por Gil Vicente cresceu e aprimorou-se, introduzindo as formas do teatro grego e romano na nossa literatura. Mesmo na Idade Média, dentro dos Conventos, os homens cultos da Igreja liam estas obras. Justificavam-na, na medida em que, servia para “*aperfeiçoar a língua e o estilo para que assim se exprimissem melhor nas suas obras doutrinárias*”¹³⁵.

Camões deixa-se influenciar pelo teatro de Gil Vicente, e vai buscar à Antiguidade Clássica Greco-latina¹³⁶, “*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 acção*”¹³⁷.

¹³³ Pereira, António dos Santos, “*A Identidade Portuguesa*”, Revista...à Beira, nº. 0, Universidade da Beira Interior, Departamento de Letras, Dezembro 2001, p. 31.

¹³⁴ Rebello, Luís Francisco, *Varições sobre o Teatro de Camões*, Editorial Caminho, 1980, p. 18.

¹³⁵ As comédias de Plauto teriam sido lidas uma vez que os temas que tratavam eram cheios de graça e vivacidade, conforme *História da Literatura Portuguesa*, Volume 2, Publicações Alfa, Lisboa, 2001, pp. 393, 394.

¹³⁶ Brasil, Reis, op. cit., p. 347.

¹³⁷ Rebello, Luís Francisco, op. cit., p. 20.

Para Camões o Amor é “*uma aspiração que engrandece e apura o espírito do amante e não pode realizar-se sob pena de se extinguir*”¹³⁸. Para o Poeta Amor é sofrimento e desejo insatisfeito (coincidindo com a noção de Amor de Petrarca) mas é também amor carnal pois como ele próprio escreve o “*homem é feito de carne e de sentido*”.

Neste século, século XVI, apareceram outros autores, alguns dos quais influenciaram também Camões, como por exemplo, Afonso Álvares, Baltazar Dias, António Ribeiro Chiado, António Prestes, Jorge Pinto, Jorge Ferreira de Vasconcelos, Simão Machado entre outros.

Mas, voltemos um pouco atrás, por volta do nascimento de Camões, para falarmos de um autor notável, Sá de Miranda, que procurou “introduzir” a comédia no teatro português, personificando-a no prólogo da sua peça *Os Estrangeiros*, representada em Coimbra, em 1528.

Sá de Miranda viajou para Itália entre 1521 e 1526, onde privou com autores brilhantes como Sannazaro, Pietro Bembo, Ariosto, Rucellai, Garcillaso de la Vega e Boscan (estes dois últimos no seu regresso por Espanha), trazendo para Portugal, na sua bagagem, a comédia.

Sá de Miranda sabia que o público estava habituado ao estilo de Gil Vicente e que iria estranhar esta outra forma de fazer teatro e surpreende toda a gente pois que a personifica, isto é, faz com que uma das suas personagens seja a própria comédia¹³⁹: “*Estranhais-me, que bem o vejo: que será? Que não será? Que entremês é este? Sou uma pobre velha estrangeira, o meu nome é Comédia.*”

Segue descrevendo as suas desventuras, desde que “*nasceu na Grécia*”, onde “*viveu muitos anos*” e de onde “*passou depois a Roma*”, até que a queda do Império a fez “*perder-se com muitas das boas artes, e ali jazer longo tempo como enterrada*”, para finalmente, “*tornar à vida*”.¹⁴⁰

Sá de Miranda confessa, numa carta que escreve ao seu amigo o Cardeal D. Henrique, ter como inspiração clássica Plauto e Terêncio:

“ a comédia qual é, tal vai, aldeã e mal ataviada. Esta só lembrança lhe fiz à partida, que se não desculpasse de querer às vezes arremedar Plauto e Terêncio, porque em outras partes lhe fora grande louvor, e se mais também lhe acoimassem a pessoa de um Doutor, como tomada de Ludovico Ariosto, que lhes pusesse diante os três advogados de Terêncio, os quais um nega, outro afirma, o terceiro duvida, como inda cada dia acontece: assi que dêis aquele tempo vem já o furto.”.¹⁴¹

Diz-se até que na sua peça *Vilhalpandos* existe um trecho que bem pode ter sido inspirado no *Amphitruo*: quando um dos Vilhalpandos está diante da porta de Aurélia com um contrato que lhe permitia tê-la durante vinte e quatro horas, já o outro Vilhalpando

¹³⁸ Saraiva, António José, op. cit., p. 91.

¹³⁹ Cidade, Hernâni, op. cit., pp. 61, 62.

¹⁴⁰ Rebello, Luís Francisco, op. cit., p. 20.

¹⁴¹ Lapa, Rodrigues, Texto fixado por, *Obras Completas de Francisco Sá de Miranda*, Volume 2, Lisboa, Sá da Costa Editora 1977, p.121.

desfrutava no leito de Aurélia com igual contrato. Na peça diz-se: “ *Que graça tamanha seria, se i também houvesse dois Mílvios!*”, sendo que Mílvio foi quem estabeleceu os ditos contratos.

Foi nessa altura, 1546, quando Camões já estaria em Coimbra completando os seus estudos, que um alvará de D. João III torna obrigatória a representação de comédias por estudantes - prática nas escolas superiores desse tempo.

Compreende-se assim que Camões tivesse, então, escolhido para o seu primeiro auto um tema retirado da Mitologia Clássica.

4.5. O teatro de Camões

Como já referi, Camões teve uma vida tempestuosa, teve que vencer obstáculos e superar mal-entendidos, não só para escrever e editar a sua obra como também para conseguir sobreviver.

Como escreveu a professora Picchio, Luceane Stegagno:

“no quadro geral, da obra camoniana, ao pé da sonora e túrgida epopeia de *Os Lusíadas* e da beleza mais límpida da obra lírica, os três autos que resumem a actividade dramática do poeta não representam, tudo somado, mais do que uma diversão e uma curiosidade.”¹⁴²

Os Autos de Camões são assim a parte mais modesta da sua obra e só depois da sua morte é que vieram a público as suas primeiras edições impressas¹⁴³. Apesar dos autos terem sido conhecidos só após a sua morte nunca se duvidou que estes tivessem sido escritos por Camões, pois neles estava marcado o seu carácter excepcional, como refere Storck: “*Eles trazem marcado não só, (...), o carácter típico da sua época, mas ainda a fisionomia individual do Poeta*”¹⁴⁴.

Camões terá escrito as suas três obras, segundo a *História da Literatura Portuguesa*¹⁴⁵, entre os anos 1544 e 1549 e segundo a *História do Teatro Português*¹⁴⁶ entre 1542-1543 e 1555. *Anfitriões*¹⁴⁷ e *Auto de Filodemo* foram publicados em 1587, em Lisboa, por Andrés

¹⁴² Picchio, Luceane Stegagno, *História do Teatro Português*, Lisboa, 1969, p.123.

¹⁴³ Rodrigues, Maria Idalina Rezina, *O teatro de Camões*, Cadernos FAOJ, Série C, 1982, p. 4.

¹⁴⁴ Cidade, Hernâni, op. cit., pp. 76, 77.

¹⁴⁵ *História da Literatura Portuguesa*, Volume 2, Publicações Alfa, Lisboa, 2001, p. 339.

¹⁴⁶ Barata, J. Oliveira, op cit., p. 175.

¹⁴⁷ Aparece o termo *Anfitriões* no título da obra, no entanto, a maioria dos editores prefere *Anfitriões*, uma vez que o próprio Camões usa este termo, com frequência, no desenrolar da obra.

Lobato na *Primeira Parte dos Autos e Comédias Portuguesas*. Só mais tarde, em 1645, *El-Rei Seleuco* foi impresso na *Primeira Parte das Rimas*.

A comédia camoniana, uma comédia romanesca não tem quase nada em comum com a comédia de Sá de Miranda, a não ser por esta estar dividida em cinco actos. A primeira comédia de Camões, *Anfitriões*, é a que está mais perto da comédia renascentista, talvez devido a que tenha sido a primeira, ter sido escrita na juventude do autor ou ao ambiente de Universidade onde vivia.

Camões, na sua época influenciou também através do seu estilo obras como a *Bela Menina* de Sebastião Pires, o *Auto do Fidalgo de Florença* de João Escobar¹⁴⁸, o *Auto dos Sátiros* e o *Auto dos Cativos* de autor anónimo, a *Donzela da Torre*, o *Duque de Florença*, *Flerisbel* e a *Pastora Alfêa* de Simão Machado. Diz-se de estas obras que fundem “ a saborosa ingenuidade dos autos vicentinos e a transparência do lirismo camoniano no barroquismo das mágicas espanholas.”¹⁴⁹

Segundo Teles, Gilberto Mendonça¹⁵⁰, pode-se adicionar os autos de Camões à sua poesia lírica pois estes estão escritos em forma de versos.

4.6. Precedentes literários de *Anfitriões*

Procurar precedentes literários de *Anfitriões* de Camões faz com que analisemos mais e mais sem ficar apenas pela (grande) semelhança que existe entre este e o *Amphitruo* de Plauto.

Os encontros de Júpiter, deus supremo, com a mortal Alcmena são afamados.

Hesíodo (século VIII, VII a.C.) e Homero (século VI a.C.) foram os primeiros escritores, que se tenha conhecimento, a dar a conhecer o mito, referindo-se a ele, de forma breve, nos seus versos. Contudo deram uma maior relevância ao nascimento de Hércules, por este ser filho de mãe mortal e pai divino.

Outros poetas, tanto da Grécia como de Roma abordaram este tema. Por exemplo, Ovídio, no Livro IX das *Metamorfoses*, coloca Alcmena a contar algumas das suas desventuras, inclusive conta o maravilhoso nascimento de seu filho Hércules.

Epicarmo também se interessou pelo tema e poderá ter sido o primeiro a pô-lo em cena, escolhendo uma vertente mais cómica para o abordar.

¹⁴⁸ Este auto teve muita fama, tendo sido impresso várias vezes, no entanto, dele não se encontrou um único exemplar conforme Herculano, Alexandre, op. cit., p. 83.

¹⁴⁹ Rebello, Luís Francisco, op. cit., p. 27.

¹⁵⁰ Teles, Gilberto Mendonça, *Camões e a poesia brasileira e o mito camoniano na língua portuguesa*, 4ª. Edição, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 2001, p.52.

Ésquilo, Sófocles ou Eurípedes escolheram uma vertente mais trágica, dando um maior relevo à pequenez do ser humano face à arbitrariedade e prepotência dos deuses. Ainda antes de Plauto, no século IV a.C., Filémone e Rintão escreveram também sobre ele.

Plauto, na sua obra *Amphitruo*, usa pela primeira vez o termo “tragicomédia” e explica-o no prólogo da mesma.

Durante a Idade Média, século XIII, Vital de Blois “pegou” nele e escreve *Geta*, aparecendo a personagem de Anfitrião a estudar na Sorbonne enquanto que a Júpiter lhe cabia o papel de um vulgar cortejador de mulheres esquecidas.

Na Alemanha, em 1429, Nicolau de Cusa (cardeal da Igreja e filósofo renascentista) encontra, na Biblioteca Vaticana, o manuscrito *Romanus Vaticanus*. Este manuscrito contém, no seu interior, dezasseis comédias da autoria de Plauto. Esta descoberta influencia o interesse de autores da época, de tal forma que as obras de Plauto são lidas, estudadas, representadas e até “imitadas em comédias da literatura italiana”¹⁵¹.

Na Itália renascentista, Pandolfo Collenuccio (1444-1504) escreve *Anfitrione*.

Em Espanha Francisco Lopez de Villalobos escreve a *Comedia de Anfitrión* e Fernán Perez de Oliva a *Comedia de Amphitrión*¹⁵².

Em Portugal, Camões escreve *Anfitriões* e em Itália Ludovico Dolce (1545) escreve o “*Il Marito*”.

Mas não fiquemos por aqui, por autores contemporâneos de Camões e avancemos um pouco mais, pois este é um tema pelo qual tantos autores como o público se interessam.

Assim sendo, devido a determinadas cenas e a determinados personagens, incluirei a *Comédia dos Equívocos* de Shakespeare (1594), *O Anfitrião* de Molière (1668), *Os Sósias* de Jean Rotrou (1637), *Os Dois Sósias* de John Dryden (1690), *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* de António José da Silva (1736), *Amphitryon* de Kleist (1807), *Amphytrion 38* de Giraudoux (1929), *Um deus dormiu lá em casa* de Guilherme de Figueiredo (1949), *Anfitrião outra vez* de Augusto Abelaira (1980)¹⁵³ e *Uma nuvem sobre a cama* de Norberto Ávila (1991)¹⁵⁴.

Serviu também como inspiração ao filme de Jean-Luc Godard, *Helas pour moi* e à série *Out of this world* da autoria de Cole Porter¹⁵⁵.

O tema deste mito sobreviveu até aos nossos dias quer pelo tema em si quer até pela significância de palavras como Anfitrião e Sósia.

As duas palavras têm, quanto a mim, uma conotação “algo negativa”, cômica e ... de duplo sentido.

Assim sendo Anfitrião significa “o dono da casa em relação aos convidados”¹⁵⁶, isto é, é aquele que deve receber “bem” em sua casa e, por sua vez, Sósia é aquela “*peessoa muito*

¹⁵¹ Couto, Aires Pereira, Org., op. cit., p. 25.

¹⁵² Rodrigues, Maria Idalina Rezina, op. cit., 1982, pp. 5 a 6.

¹⁵³ Rodrigues, Maria Idalina Rezina, “*Anfitriões Peninsulares Quinhentistas*”, Revista UC, Volume XXXIII, 1985, p. 289-301.

¹⁵⁴ Couto, Aires Pereira, Org., op. cit., p. 27.

¹⁵⁵ Idem, ibidem, p. 27.

parecida com outra”¹⁵⁷, de tal maneira que se confundem. Quem não gostaria de se poder passar por outro? Não aproveitaríamos para fazer certas malandricas?

4.7. Anfitriões, Camões

Quando nos aproximamos desta obra de Camões verificámos que esta é uma “*adaptação libérrima do Amphitruo de Plauto*”¹⁵⁸. Vemos que Camões não cria mas não perde uma única situação cômica e se em algumas lhes aligeira os excessos noutras afia o “*espírito picante*”¹⁵⁹.

Camões explora com humor, a agitação que causa a usurpação do corpo de Anfitrião pelo deus Júpiter e a de Sósia por Mercúrio. Contudo usa de forma diferente os deuses e a mitologia uma vez que o aparato mitológico é apenas um artifício criado “*pelas tendências lúcidas*” do Poeta¹⁶⁰. Os seus deuses são “*seres viventes*” que agem em conformidade com as suas opiniões e interesses¹⁶¹. A mitologia é um pretexto que é usado para realçar o lado humano dos deuses: para que Júpiter possa concretizar o seu amor por Almena é necessário que assuma uma forma humana.

Esta obra de Camões trata do amor impossível de Júpiter por Almena, esposa fiel, da qual Júpiter só se consegue aproximar, disfarçando-se de seu marido. “*Para consolar a este da fraude, diz-lhe depois, que daquele enlace divino irá nascer Hércules, o herói, glorificação máxima da sua estirpe*”.¹⁶²

4.7.1. A Linguagem em Camões

Antes de falar da linguagem e das figuras de estilo que o autor usou, gostaria de dar alguma ênfase à importância que o mesmo teve no crescimento e no amadurecimento da nossa língua - o português.

A primeira gramática, escrita por Fernão de Oliveira, em 1536, deu “status” de língua ao português, uma vez que até aqui a mesma não tinha o rigor necessário para que se mantivesse estável e una. E é aqui que Camões entra, pois se a gramática é fundamental também as regras o são.

E não será que estas, as regras, não serão melhor compreendidas através de um belo e bem escrito soneto?

¹⁵⁶ Costa, J. Almeida, Melo, A. Sampaio e, *Dicionário da Língua Portuguesa*, Porto Editora, 5ª Edição, 1981, p. 97.

¹⁵⁷ Idem, *ibidem*, p.1335.

¹⁵⁸ DaSilva, Xosé Manuel, *Camões como autor dramático: bilinguismo original e tradução*, Universidade de Vigo, p.1.

¹⁵⁹ Cidade, Hernâni, *op. cit.*, pp. 80, 123.

¹⁶⁰ Candeias, Sara Maria Fernandes, *op. cit.*, p.102.

¹⁶¹ Idem, *ibidem*, p.146.

¹⁶² Cardoso, J., Sá, Guimarães de, *op. cit.*, p. 10.

Foi o que Camões fez, pegou nos instrumentos da língua, manipulou-os, compondo uma linguagem que, sofreu muitas alterações, que evoluiu e chegou até aos nossos dias. Devemos por isso louvar o autor de *Anfitriões* não só pela importância que teve na literatura e na história da literatura como também na história da nossa língua.

Cruz Malpique refere que:

“ a língua portuguesa foi fixada (até onde podemos empregar este termo rígido) em Camões. Foi este que lapidou o bruto diamante que a língua nacional fora, nos séculos anteriores. Ele quem lhe deu flexibilidade, elegância, maturidade, harmonia, guias de autêntico trânsito para a posteridade.”¹⁶³

Esta obra distancia-se da de Plauto pela mestria com que é usada a língua, se por um lado Plauto usou o latim vulgar e expressões de calão tão ao gosto do público de então, Camões por seu lado prima pela estrutura argumentativa, pelos elementos de persuasão e ainda pelas características tipicamente portuguesas que substituem as romanas. Mesmo que o não tenha feito de forma intencional, utiliza a obra de Plauto, não só para a “imitar” como também como base de criação da língua e da nacionalidade portuguesa. Rocha, Clara refere que o “*auto está semeado de devaneios líricos (...) funcionando talvez como indícios de uma “lirica ternura” do “inconsciente colectivo” português*”¹⁶⁴.

O teatro de Camões revela não só o ambiente em que se vivia - um ambiente cortesão que o próprio frequentava - como também nos mostra uma áurea (bem portuguesa) de melancolia e a veia lírica própria do Poeta.

Ele utiliza os recursos que tão bem conhece e aprecia, adequa-os ao seu próprio estilo e constrói esta peça, que tem sem sombra de dúvidas a sua autoria. Camões escreve para um público de estudantes que é culto, que compreende as menções que são feitas no decorrer da peça e que se diverte com o tom de galanteria cortesã que usa. Por outro lado, devido à Inquisição, Camões não pode ou não quis fazer sátira social, “*enveredando antes para uma fusão do lírico com o cómico, surgindo uma comédia híbrida, que foi feita à medida do seu tempo e da sociedade*”¹⁶⁵.

Camões alude a bons autores como Orlando de Ariosto ou a Petrarca¹⁶⁶, fala de Alfama e como já referi usa a mesma linguagem que se ouve nos serões do Paço¹⁶⁷.

Em relação ao *Amphitruo* de Plauto, Camões retira o prólogo, dando uma aura amorosa à obra que esta não tinha. Determinados trechos que coloca na peça não causam problemas de compreensão da mesma, e Camões coloca-os lá exactamente para o seu público, sendo exemplo desses mesmos trechos os diálogos protagonizados por Feliseu, os jogos de sedução com Brómia ou o diálogo com Calisto.

¹⁶³ Malpique, Cruz, *Camões - a língua portuguesa e a gramática*, Braga, 1981, p. 27.

¹⁶⁴ Rocha, Clara, *Textos Literários, Auto dos Anfitriões de Camões*, Seara Nova, Editorial Comunicação, 1981, p. 21.

¹⁶⁵ Idem, *ibidem*, p. 16.

¹⁶⁶ Idem, *ibidem*, pp.13, 14 e também Rebello, Luís Francisco, *op. cit.*, p. 40.

¹⁶⁷ Idem, *ibidem*, p. 20.

Usa também o bilinguismo, isto é, escreve tanto em português como em castelhano, o que levanta algumas considerações de determinados autores como António José Saraiva, Stegagno Picchio, Pimentel Pinto ou J.P. Tavares. O primeiro, António José Saraiva, juntamente com Óscar Lopes defende que Camões usou o bilinguismo como forma de imprevisto, que o uso do castelhano aparece quando há um diálogo vulgar, caricato ou de inferioridade social. O mesmo defende Reis Brasil que escreve que o uso do castelhano serve de “*indicativo de báthos, isto é, da queda do diálogo ao nível do corriqueiro e mesmo do grotesco, ou da inferioridade social. É a língua de Sósia (...).*”¹⁶⁸

Stegagno Picchio¹⁶⁹, por seu lado, defende que o uso do castelhano serve para salientar o engano de Júpiter e Mercúrio, quando se transformam, respectivamente, em Anfitrião e Sósia. Esta opinião tem a sua coerência, mas na sua obra, Camões faz uso do português independentemente da classe social à qual a personagem pertence e não é só quem se transforma que a usa, se não Anfitrião também a usaria. Se não vejamos que personagens falam uma língua, português ou castelhano e qual ou quais usam o bilinguismo: as personagens que falam só português são Anfitrião, Almena, Júpiter, Mercúrio e Belferrão; as personagens que falam só castelhano são Sósia e Mercúrio - este tão-somente quando transformado em Sósia - e, por fim, as personagens que usam o bilinguismo são Feliseu, Calisto, Brómia e Aurélio.

Atendamos agora à opinião defendida por Pimentel Pinto, que diz que o uso das duas línguas se atende não só à própria tradição literária portuguesa (Camões usa-a também nos seus versos líricos) como do ponto de vista estético uma vez que a usa também como forma de dar mais brilhantismo às suas cenas. Conciliando todas estas opiniões o professor J. P. Tavares escreve que:

“em todas as comédias pôs Camões a língua castelhana na boca dalguns personagens, à maneira de Gil Vicente, mais para conseguir contraste e variedade, do que pela predilecção que tivesse pela língua estranha, ou pela necessidade de ser entendido por alguém que desconhecesse o português. Assim, nos Anfitriões, a personagem Sósia fala sempre essa língua. Mercúrio fala português, menos quando tem de se fazer passar por Sósia, porque então é obrigado a exprimir-se noutra idioma - o que, além de lógico, torna as situações incomparavelmente mais cómicas. O uso do castelhano e do português tem este fim: dar variedade ao diálogo e criar situações hilariantes.”¹⁷⁰

¹⁶⁸ Brasil, Reis, op. cit., p. 347.

¹⁶⁹ Picchio, Luceane Stegagno, *História do Teatro Português*, Lisboa, 1969, p. 131.

¹⁷⁰ Citação referida em Cardoso, J., Sá, Guimarães de, *Teatro de Camões (Anfitriões, El-Rei Seleuco e Filodemo)*, Edição Câmara Municipal de Braga, 1980, p. 29.

A questão da linguagem já vai longa mas falemos ainda de um outro recurso que Camões usou, uma vez que leva ao extremo, embora de forma subtil, o jogo dos duplos, da duplicidade. Deixo alguns versos que assim o mostram:

“Almena: *Que a Ventura, que vos traz
Tão longe de vossa terra,
Tantos desconcertos faz,
Que se vos levou à guerra,
Não me quis deixar em paz.*”¹⁷¹

“Feliseu: *Essas novas levarei
A Almena, que torne em si,
Porque ela tem maior guerra
Co’os temores de perdê-lo,
Que ele co’o rei dessa terra.*”¹⁷²

Já vimos que Camões usa a língua para definir os seus personagens mas vai mais longe, uma vez que toda a personagem teatral já é pelo menos mais uma, uma vez que a função que ela representa na peça se transfigura também numa personagem. Rocha, Clara escreve, no prefácio de uma edição deste auto:

“ Por último, repare-se na presença de jogos dialécticos, que alguns críticos têm evidenciado na lírica (por exemplo, a contraposição de dois ideais de amor) e na épica (a antinomia homem concreto/ ideal humano). Aqui, a dialéctica camoniana manifesta-se pela fusão dramático-lírico, e ao nível do dramático pela fusão trágico/ cómico (na situação e nas personagens). Por exemplo, Anfitrião surge-nos primeiro como herói (tese), depois é envolvido numa situação de ridículo (antítese), e ressume a dignidade e a gloria no final do auto (síntese)”.¹⁷³

Camões usa, ao longo desta obra, elementos tradicionais, como redondilhas maiores (heptassílabos) ou menores (pentassílabos), trovas e motes com volta¹⁷⁴ enquanto que Plauto usava o trímetro senário jâmbico¹⁷⁵.

Sobre as redondilhas, importa dizer que, na época de Camões, era frequente usarem-se, nos poemas, pentassílabos e heptassílabos, uma vez que estes conferiam ao texto ritmo e leveza. Sobre as trovas, vou referir pouco, apenas que são todo o poema ao qual se alie

¹⁷¹ Rocha, Clara, op. cit., pp. 35, 36.

¹⁷² Idem, ibidem, p. 48.

¹⁷³ Idem, ibidem, pp.15, 16.

¹⁷⁴ *História da Literatura Portuguesa*, Volume 2, Publicações Alfa, Lisboa, 2001, p. 340.

¹⁷⁵ Cardoso, J., Sá, Guimarães de, op. cit., p. 24.

Na época de Plauto a métrica tinha em conta a quantidade ou a duração das sílabas e a cada agrupamento de sílabas chamava-se pé. Havia assim o dímeter (dois pés), o trímetro (três pés), etc. Eram considerados puros quando utilizavam o mesmo pé. Por exemplo, trímetro jâmbico significa que tem três jambos, isto é, tem três conjuntos formados por uma sílaba longa e outra curta. Senário é o seu equivalente no verso latino, conforme Massaud, Moisés, *Dicionário de Termos Literários*, Cultrix, São Paulo, 2004, pp. 465, 466 e 467.

música. Têm um significado retintamente popular, conhecendo-se as cantigas de amigo, de escárnio e de mal dizer, ou de amor¹⁷⁶.

4.7. 2. Estrutura e Tema do Auto

A comédia de Plauto e a de Camões são semelhantes quanto à estrutura, Camões altera principalmente as primeiras e as últimas cenas do seu auto. Camões inicia o seu auto com Almena a confidenciar a Brómia as saudades que sente do marido e finaliza apresentando um Júpiter galanteador.¹⁷⁷

A estrutura do mesmo rege-se por um modelo a que era fiel o teatro antigo. É constituído por três partes: na primeira parte “nasce” a intriga, estabiliza numa segunda e conclui numa terceira. Nesta obra esta divisão é nítida. Há uma primeira parte onde Almena espera, ansiosamente, pelo regresso de seu marido enquanto Júpiter anseia pelo seu amor. Estas duas situações são concordantes e ao mesmo tempo discordantes, uma vez que tanto Júpiter como Almena “*olham em sentidos divergentes e são desiguais na capacidade de agir*”.¹⁷⁸ A segunda parte tem início aquando da chegada dos deuses à casa de Almena. Insiste-se no relacionamento de Júpiter e Almena, nos enganos e troça. Há também algumas oposições, como por exemplo, entre as entregas e as ofensas de Almena, entre a confiança e o fracasso de Anfitrião, entre a insanidade e a lucidez nos mortais. A terceira parte é (muito) rápida e nela se impõe o desfecho da intriga. No final, quase todas as personagens se reúnem, revelando Júpiter a verdade, compensando, com espalhafato, aqueles que prejudicou.

Enquanto que Plauto confia o prólogo a Mercúrio e este conta a acção de Júpiter e Alcmena aos espectadores:

“Aqui dentro, nesta ocasião, está precisamente meu pai, Júpiter. Transformou-se na figura de Anfitrião, e todos os criados, ao vê-lo, pensam que ele é o patrão (...). Está na cama, todo agarradinho ao objecto da sua violenta paixão. São as suas façanhas em combate que o meu querido pai está a relatar a Alcmena! Esta toma-a pelo marido, mas com um amante é que ela está...”¹⁷⁹

Camões não faz prólogo, segundo Barata¹⁸⁰ porque talvez adivinhasse como este podia se tornar repetitivo e até a nível dramático se mostrar pouco eficaz. Dentro do mesmo estilo retira a muitas falas de Júpiter o contar o que acontece a seguir.

¹⁷⁶ Massaud, Moisés, op. cit., pp. 454, 455.

¹⁷⁷ Cidade, Hernâni, op. cit., p. 82.

¹⁷⁸ Rodrigues, Maria Idalina Rezina, op. cit., 1982, p. 33.

¹⁷⁹ Couto, Aires Pereira, org., op. cit., p. 60.

¹⁸⁰ Barata, J. Oliveira, op. cit., p. 178.

Camões, no início do auto, coloca uma sequência de cenas onde é apresentada a intriga ao espectador. É a primeira fala do auto e ela está reservada a Almena, uma mulher que pretende atrair o público através de uma fala bem ao jeito português.

É este o tom da peça de Camões, que é dado logo no Acto Primeiro, Cena I, quando Almena surge e nos apresenta a saudade, sentimento tão português:

“Ah senhor Anfatrião,
Onde está todo meu bem!
Pois meus olhos vos não vêem,
Falarei co’o coração,
Que dentro n’alma vos tem.
Ausentes duas vontades,

Qual corre mores perigos,
Qual sofre mais crueldades:
Se vós entre os inimigos,
Se eu entre as saudades?”¹⁸¹

Vejamos agora como Plauto e Camões dividiram as suas obras, contemos os Actos, as Cenas e, por fim, os versos, comparando-os: da comédia de Plauto faz parte um (longo) prólogo constituído por 152 versos assim como 5 actos com 991 versos, o que somado dá 1143 versos; a comédia de Camões, como já referi não tem prólogo e dela fazem parte (também) 5 actos que, por sua vez, ainda se dividem em cenas. Vejamos como se encontram divididos: o Acto Primeiro divide-se em 6 cenas e 461 versos, o Acto Segundo 6 cenas e 452 versos, o Acto Terceiro 5 cenas e 325 versos, o Acto Quarto 4 cenas e 326 versos e o Acto Quinto 6 cenas e 251 versos.

A peça de Camões soma, então, 1815 versos contra 1143 versos de Plauto, embora a peça de Plauto seja mais extensa.

O tema da peça é fácil de deduzir e como refere Rodrigues, Maria “ *o amor é o eixo semântico a partir do qual se realizam as personagens e se articula a intriga. Na confissão e na análise do sentimento amoroso nascem e crescem os diálogos entre os protagonistas.* ”¹⁸²

Em Camões, o amor apresenta-se duplicado, temos o amor melancólico e sincero de Júpiter por Almena e o de Almena por Anfatrião, e temos ainda o amor galante, cómico e vulgar dos criados.

Camões destaca o casal Alcmena e Júpiter - Anfatrião. No meio de um debate acerca do amor e da identidade é o discurso deles que emitirá maior engenho argumentativo.

O amor é um tema de todos os tempos, quer seja um amor entre iguais ou não, retribuído ou rejeitado, que atravessa todo o tipo de obstáculos.

¹⁸¹ Rocha, Clara, op. cit., p. 35.

¹⁸² Rodrigues, Maria Idalina Rezina, op. cit., 1982, p.18.

” Mas a sua corporização, (...), supõe, sem dúvida, uma filosofia de época em que o indivíduo é simultaneidade local de convergência e de irradiação. Supõe uma postura de tolerância renascentista que aceita, com maior ou menor timidez, a subordinação dos deuses aos sentimentos humanos (...). Que sorri aos caprichos de Júpiter, sem deixar de lamentar Anfitrião.”¹⁸³

4.7. 3. Personagens do Auto

No que diz respeito às personagens, é evidente a fidelidade a certos padrões característicos da época tais como o número reduzido de personagens, o final apoteótico ou o esquema de relação entre criados e amos.

Para Camões, a personagem de Alcmena representa a virtude e a saudade, enquanto que Júpiter representa o homem apaixonado, dócil e piegas. Diante de Alcmena não aparecem os Anfitriões ao mesmo tempo, o que torna fácil o engano e a comicidade das cenas uma vez que, um aparece logo depois do falso ter sido recebido como marido.

Na peça de Plauto, Júpiter sente-se atraído por Alcmena e quer tão-somente possuí-la, enquanto que Camões, na sua obra, o torna escravo de Alcmena, por amor. Camões destaca assim a personagem de Júpiter em relação a Plauto uma vez que faz com que o pai dos deuses desça à condição de apaixonado, própria dos humanos. Uma outra particularidade na obra de Camões é que quando faz “descer” os seus deuses, tanto Júpiter como Mercúrio, à condição de humanos, faz com que o último tenha que se deslocar ao cais para obter informações enquanto que, em Plauto, o mesmo não se verifica, pois os seus deuses não tinham necessidade de se deslocarem, uma vez que são omnipresentes¹⁸⁴ (cena V ¹⁸⁵).

Camões reduz ainda o final, cabendo a Júpiter o encerramento da peça com a explicação do mal entendido. No entanto, não anuncia o nascimento de gémeos, como em Plauto, anunciando tão-somente o nascimento de seu filho.

O Sósia de Plauto é um escravo que, quando chega a casa, conta as façanhas de seu amo, Anfitrião, dando aqui e ali pormenores; o Sósia de Camões, “*esse poltrão confesso*”, recorda os perigos pelos quais passou e conta também as posturas cobardes que teve. Camões vai mais longe, colocando o próprio Sósia a troçar da sua própria postura cobarde como se de um elogio se tratasse: “*Porque estando á un rincón | De la casa adó quede, | Senti muy grande ronron, | Y mirando, que mire?*”¹⁸⁶.

Logo no início da obra aparecem Calisto e Feliseu, duas personagens novas, que Camões acrescentou. Estes comparsas intervêm no primeiro acto, somente em duas cenas, atrasando a intriga principal.

¹⁸³ Rodrigues, Maria Idalina Rezina, op. cit., 1982, p. 19.

¹⁸⁴ Cidade, Hernâni, op. cit., p. 85.

¹⁸⁵ Cardoso, J., Sá, Guimarães de, op. cit., p. 43.

¹⁸⁶ Idem, ibidem, p. 61.

Mas Camões não fica por aqui e acrescenta mais duas personagens Aurélio e um Moço. Aurélio é primo de Almena e é mandado chamar por esta, quando se ofende com as desconfianças de Anfitrião. Almena manda-o chamar para que a possa aconselhar e defender. É ele também que conta a Anfitrião “*os prodígios que justificam Almena e glorificam o casal*”¹⁸⁷. Em Plauto é Brómia que conta a Anfitrião, no último acto, as maravilhas que deram origem ao nascimento de Hércules, enquanto que para Camões ela é não só confidente de Almena como é uma defensora acérrima dos galanteios de Feliseu (cena III¹⁸⁸).

A personagem de Aurélio duplica a “função anagorística” de Blefarão (em Camões Belferrão), uma vez que é chamado apenas para esclarecer o enigma da duplicação de Anfitrião. Em Plauto, na cena em que Blefarão não consegue distinguir o Anfitrião verdadeiro do falso, é (o verdadeiro) Anfitrião impedido de entrar em sua casa, sendo Brómia quem lhe explica os “*prodígios acontecidos*”, em Camões, essa explicação é confiada a esta nova personagem - Aurélio.

Ao debruçarmo-nos sobre estas personagens, damo-nos conta que são acessórias, isto é, não têm envolvimento na intriga, existindo na peça talvez porque o público estava habituado aos autos vicentinos. Camões foi também buscar à escola vicentina o delongar de certas cenas com a inserção de pequenos passos, dialogados, como Hernâni Cidade assim escreve:

“em obediência aos hábitos e gosto da Escola Vicentina, de inserir ou criar à volta da acção principal episódios ou diálogos que a ela não dizem respeito, [...] intercala Camões em todos os seus autos picantes requestas amorosas entre personagens secundárias”¹⁸⁹.

Os diálogos e os jogos de sedução destas personagens espelham também o humor galante que existia na corte.

Vejamos agora a personagem de Anfitrião que deu o título à obra tanto em Plauto como em Camões.

Camões “pega” na personagem de Anfitrião e dá um ênfase maior ao trajecto dum homem que é utilizado por forças com as quais não se pode medir - como já referi a mitologia é um pretexto que é usado, por Camões, para realçar o lado humano dos deuses. O que a Camões verdadeiramente importa, é o reduzir os deuses à condição humana, às suas fraquezas, aos seus amores.

Na obra de Plauto, Anfitrião cala uma traição e suporta calado o seu ciúme, uma vez que envolve um deus; para Camões não é bem assim, uma vez que o Poeta sublinha o poder

¹⁸⁷ Cidade, Hernâni, op. cit., p. 82.

¹⁸⁸ Cardoso, J., Sá, Guimarães de, op. cit., pp. 37-42.

¹⁸⁹ Barata, J. Oliveira, op. cit., p. 178 e Cidade, Hernâni, op. cit., p. 81.

maior, o poder do amor - sendo este extensível também aos imortais¹⁹⁰. Atentamos ao percurso desta personagem.

Muito antes de fazer parte da acção, já se fala dele não só quando Almena confessa a sua saudade (sentimento bem português) como quando há o vaivém de notícias que antecedem o seu regresso a casa. Falam dele Alcmena e a criada Brómia, Brómia e o namorado Feliseu, Feliseu e Calisto, seu amigo¹⁹¹:

“Alcmena Ah! Senhor Amphitrião,
 Onde está todo meu bem,
 Pois meus olhos vos não vem,
 Fallarei co’o coração,
 Que dentro n’alma vos tem.
 Ausentes duas vontades,
 Qual corre móres perigos,
 Qual sofre mais crueldades,
 Se vós entre os inimigos,
 Se eu entre as saudades?”¹⁹²

Brómia Manda-vos minha senhora
 Que chegueis daqui ao cais,
 E alguas novas saibais
 De Amphitrião nesta hora.¹⁹³

Calisto Novas lá não as busqueis,
 Que aqui as tendes mais perto.

Feliseu Pois dai-mas, se as sabeis.”¹⁹⁴

Logo a seguir entra Sósia, criado de Anfitrião. Este entoa um romancinho onde apregoa a grandeza de seu amo. Anfitrião inicia a partir daqui, um caminho ascendente da sua aventura:

“Sósia Amphitrión esforzado,
 Bravo vá por la batalla,
 Siete cabezas llevaba,
 De las mejores que ha hallado.”¹⁹⁵

Apesar das armadilhas de Mercúrio, Sósia consegue contar que Anfitrião, seu amo, chegou à pátria e que ele é o seu mensageiro.

Neste momento, os projectos do homem foram substituídos pelos dos deuses. O destino assumiu-se como adversário do homem. O caminho ascendente que Anfitrião vinha trilhando

¹⁹⁰ Brasil, Reis, op. cit., p. 347.

¹⁹¹ Rodrigues, M^a Idalina Rezina, op. cit., 1982, pp. 24, 25.

¹⁹² Cardoso, J., Sá, Guimarães de, op. cit., p. 35.

¹⁹³ Idem, ibidem, p. 38.

¹⁹⁴ Idem, ibidem, p. 45.

¹⁹⁵ Idem, ibidem, p. 59.

desapareceu vindo este conhecer sentimentos como a decepção, a perplexidade, a raiva ou a impotência.

Antes que apareça em palco, e em três curtos monólogos, inicia a personagem de Anfitrião o seu caminho descendente. O primeiro monólogo dá-se no segundo relacionamento entre Júpiter e Almena e evidencia a inconstância da natureza humana:

“ Amfitrião Quis-nos nossa natureza
 Com tal condição fazer,
 Que já temos por certeza
 Não haver grande prazer
 Sem mistura de tristeza.” ¹⁹⁶

O segundo monólogo dá-se quando novas decepções o ferem e o desespero aumenta:

“ Amfitrião Oh ira para não crer,
 Em que minh’alma se abrasa,
 Que me faz endoudecer,
 E não me ajuda a romper
 As paredes desta casa!
 E porque? Não tenho eu
 Forças, que tudo destrua?
 Pois que tanto a salvo seu,
 Outrem acho que possua
 A melhor parte do meu,
 Eu irei hoje buscar
 Quem me ajude a vir queimar
 Toda esta casa sem pena,
 Donde veja arder Alcmena,
 Com quem a vejo enganar.” ¹⁹⁷

Torna-se, então, inevitável o abatimento. É impossível fazer-se compreender, contar aos amigos o que se está a passar. Ao contrário de Anfitriões mais antigos, o *Anfitrião* de Camões, fica só e abandonado, mas não perde o senso, embora também não demonstre entusiasmo ao ouvir o anúncio final de Júpiter. Assim é um Anfitrião que sofre e que não percebe o porquê do seu sofrimento que surge no terceiro monólogo:

“ Amfitrião Se ver deshonra tão clara
 Me não tivera o sentido
 Totalmente endoudecido,
 Que gravemente chorara
 Ver tão grande amor perdido!
 E quando vejo a verdade
 Do nosso amor e amizade
 Desfeita com tanta mágoa,
 Enchem-se-me os olhos d’agoa,
 E a alma de saudade.
 Assi que quis minha estrella

¹⁹⁶ Cardoso, J., Sá, Guimarães de, op. cit., p. 89.

¹⁹⁷ Idem, ibidem, p. 102.

Para nunca ser contente,
Que agora, estando presente,
Viva mais saudoso della,
Que quando della era ausente.
Esta porta vejo abrir
Com ímpeto demasiado.
Que poderei presumir
Que vejo Aurélio sahir,
Como homem desatinado?”¹⁹⁸

No final, aparece Júpiter, a desistir voluntariamente de Almena. É a sua a última voz a fazer-se ouvir:

“ Júpiter Amphitrião, que em teus dias
Vês tamanhas estranhezas,
Não te espantem phantasias,
Que ás vezes grandes tristezas
Parem grandes alegrias.
Júpiter são manifesto
Nas obras de admiração,
Que por mi causadas são:
Quis-me vestir em teu gesto,
Por honrar tua geração.
Tua mulher parirá
Hum filho de mi gerado,
Que Hercules se chamará
O mais valente e esforçado,
Que no Mundo se achará.
Com este, teus successores,
Se honrarão de serem teus,
E dar-lhe-hão os Escritores,
Por doze trabalhos seus,
Doze milhões de louvores.
E dessa ilustre fadiga
Colherás mui rico fruto:
Emfim, a razão me obriga
Que tão pouco delle diga,
Porque o tempo dirá muito.”¹⁹⁹

Por esta cena se pode apreciar o trabalho de humanização das personagens que Camões teve pois que para ele o que importa não é o Júpiter pai de todos os deuses e de Hércules, mas o Júpiter “galanteador de Almena”²⁰⁰.

¹⁹⁸ Cardoso, J., Sá, Guimarães de, op. cit., p. 104.

¹⁹⁹ Idem, ibidem, p. 106.

²⁰⁰ Barata, J. Oliveira, op. cit., p. 181.

De referir que não houve engano ao escrever Almena pois a ela se refere também Cidade, Hernâni, *Luis de Camões, Os Autos e o teatro do seu tempo, As Cartas e o seu conteúdo biográfico*, Livraria Bertrand, Lisboa, 1956, p. 82.

Para o fim deixei uma última (pequena) parte, porque em último vem sempre a melhor parte, a mais doce, a que fala de Almena²⁰¹. Almena sim, porque Camões modifica o seu nome, suavizando-lhe o som, pois que para ele esta é uma personagem terna, humilde, caseira e ... feminina, como Hernâni Cidade escreve:

“ dir-se-ia que o Poeta lhe não modificou o nome, suavizando-lhe a fonética, senão para o afeiçoar à personagem assim naturalizada. [...] 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”²⁰².

A Alcmena de Plauto é orgulhosa do marido e da sua glória, pois esta é uma forma de garantia de bens materiais e espirituais, enquanto que Almena é diferente. Ela vive cheia de ansiedade não só pelos perigos que Anfitrião pode correr como vive ansiosa à espera de notícias suas e quando este chega é evidente a sua felicidade: “*Acabe-se aqui a vida|Por não ver prazer maior*”²⁰³.

Pede a Anfitrião (Júpiter) que entre para poder matar as saudades e para poder estar com seu marido, mostrando, nesta cena, toda a sua feminilidade. Quando este parte queixa-se do seu triste Fado: “ *Que fado, que nascimento| de gente humana nascida, |que d’escasso e avarento, | nunca consentio na vida| perfeito contentamento!*”²⁰⁴.

Toda esta feminilidade é também ternura e são estes dois sentimentos que a impedem de ter outra atitude que não seja a de sentir saudades do marido e a de perdoar a atitude leviana de Júpiter²⁰⁵.

Camões no seu tempo fecha um ciclo, um ciclo onde a dramaturgia portuguesa não é apenas vista como estando à sombra da escola vicentina, como permite compreender melhor o porquê do auto ter surgido com uma nova vida, um novo fulgor²⁰⁶.

²⁰¹ No livro de Cidade, Hernâni, *Luis de Camões, Os Autos e o teatro do seu tempo, As Cartas e o seu conteúdo biográfico*, Livraria Bertrand, Lisboa, 1956, pp. 90, 91, aparece o termo Almena para Alcmena, não voltando a aparecer nos outros livros que consultei.

²⁰² Barata, J. Oliveira, op. cit., p. 182 e Cidade, Hernâni, op. cit., p. 82.

²⁰³ Cardoso, J., Sá, Guimarães de, op. cit., p. 56.

²⁰⁴ Idem, ibidem, p. 75.

²⁰⁵ Cidade, Hernâni, op. cit., p. 91.

²⁰⁶ Barata, J. Oliveira, op. cit., p. 183.

Analisemos agora as duas obras destes autores. Para isso procedi à elaboração de uma tabela comparativa, onde é mais fácil ver, em cada acto, cada cena, o que cada autor escreveu.

	<i>Amphitruo</i> de Plauto (Couto, Aires Pereira, org., <i>Plauto, Comédias, I</i> , Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 2006)	<i>Anfitriões</i> de Camões (Cardoso, J., Sá, Guimarães de, <i>Teatro de Camões (Anfitriões, El-Rei Seleuco e Filodemo)</i> , Edição da Câmara Municipal de Braga, 1980)
Prólogo	Mercúrio Mercúrio apela ao bom comportamento por parte do público, conta que está ali por ordem de Júpiter e expõe o argumento da peça.	
ACTO I Cena I	Sósia e Mercúrio Sósia vem a lamentar-se sobre a sua condição de escravo e narra as suas desventuras na guerra com o seu amo. Conta também a sua cobardia, uma vez que se escondia para se escusar às batalhas. Sósia chama a atenção para a duração da noite, que parece que já dura há muito. Mercúrio assiste, mas não entra em cena, provocando Sósia e prometendo-lhe briga. Quando Mercúrio aparece, dá-se o diálogo entre os dois, onde ambos afirmam ser Sósia, escravo de Anfitrião. Sósia vai-se embora, questionando-se sobre si mesmo.	Alcmena e Brómia Alcmena confessa toda a sua saudade por Anfitrião a Brómia.
Cena II	Mercúrio Mercúrio gaba-se de ter espantado Sósia da casa de Anfitrião. Fala da confusão que vai ser quando Sósia chegar ao pé de Anfitrião e dizer que foi “Sósia” que o expulsou. Fala também da gravidez de Alcmena e do nascimento dos	Brómia Brómia fala das saudades de Alcmena e dos seus jogos de sedução com Feliseo. No final, chama por ele.

	<p>seus filhos. Termina, anunciando a saída de Júpiter, falso Anfitrião, de casa de Alcmena.</p>	
Cena III	<p>Júpiter, Alcmena e Mercúrio</p> <p>Júpiter, falso Anfitrião, despede-se de Alcmena. Mercúrio zomba, entra no diálogo, mas Júpiter ameaça-o e manda-o calar. Júpiter continua então o seu diálogo, galanteador, com Alcmena. No final, ordena que o dia seja restituído e que a noite acabe.</p>	<p>Feliseo e Brómia</p> <p>Feliseo entra e diz logo que embora Brómia o chame não lhe liga nenhuma. Continuam os dois a falar, Feliseo confessa a sua paixão por Brómia mas esta desconversa. Brómia manda-o procurar novas de Anfitrião e sai, deixando Feliseo sozinho.</p>
Cena IV		<p>Feliseo</p> <p>Monólogo de Feliseo, onde conta a sua paixão por Brómia mas que esta não lhe liga nenhuma. Dirige-se, então, para o cais para saber de novas sobre Anfitrião.</p>
Cena V		<p>Júpiter e Mercúrio</p> <p>Júpiter confessa-se enamorado por Alcmena e desce à condição de simples apaixonado. Mercúrio diz-lhe que como Deus pode tomar a forma de Anfitrião e assim desfrutar de Alcmena. Júpiter gosta da ideia e manda-o saber de notícias de Anfitrião.</p>
Cena VI		<p>Feliseo e Calisto</p> <p>Feliseo encontra-se com Calisto, a caminho do cais, e confia-lhe o seu amor por uma rapariga que, entretanto se casou, com um Mercador rico, vindo do Egipto. Então inclusive uma canção que tinha cantado para ela. Calisto ouve-o e compara-o com Petrarca. Posteriormente, Calisto elogia Feliseo, dizendo-lhe que sabe trovar bem.</p>

<p>ACTO II Cena I</p>	<p>Anfitrião, Sósia</p> <p>Anfitrião vem a respingar com Sósia pois este afirmou-lhe que estando com ele estava também em casa. Sósia responde-lhe que como escravo pode pedir o que quiser que ele faz mas não o pode impedir de contar os factos tal qual eles são. Sósia consegue convencer Anfitrião a voltar para casa, para junto de Alcmena, enquanto isso ele vai até ao cais à procura dos pertences do seu amo.</p>	<p>Júpiter e Mercúrio com forma humana respectivamente de Anfitrião e Sósia</p> <p>Júpiter confessa que se transformou por amor a Mercúrio e este conta-lhe como Anfitrião se saiu na guerra. Júpiter pede a Mercúrio que vá ter com <i>Phebo</i> e lhe peça que prolongue a noite. Júpiter diz então a Mercúrio para bater à porta de Alcmena ao mesmo tempo que lhe diz para alterar a sua fala. Mercúrio bate e aparece Brómia que diz ter ouvido a fala de Sósia.</p>
<p>Cena II</p>	<p>Alcmena, Anfitrião e Sósia</p> <p>Alcmena sai de sua casa confessando a sua ansiedade por ver Anfitrião, sentindo-se orgulhosa da sua condição de herói. Anfitrião julga que Alcmena está à espera dele, ansiosa por o ver, Sósia entretanto pede-lhe para se ir embora pois acha que já chegaram tarde demais. Anfitrião não lhe dá ouvidos, aproxima-se de Alcmena, cumprimentando-a e ironizando sobre a sua condição de grávida. Alcmena confronta-o e afirma que foi ele que esteve com ela. Anfitrião acusa-a de mentir e Alcmena diz-lhe então que este lhe deu uma taça de ouro e para o provar manda Brómia buscá-la. Sósia refere que é ele que tem a taça e que esta está bem escondida. Alcmena segura a taça nas suas mãos o que surpreende Anfitrião. Sósia diz que se há outro Sósia, se há outro Anfitrião, porque não haver outra taça? Abre o estojo e nada de taça. Continua novamente o diálogo entre Alcmena e Anfitrião onde é contado todos os passos de “Anfitrião” quando chegou a casa. Anfitrião conclui que alguém se</p>	<p>Alcmena, Brómia, Júpiter e Mercúrio</p> <p>Alcmena julga que Brómia está a zombar dela mas eis que aparece “Anfitrião” e ambos se dizem cheios de saudades um do outro. Chega entretanto “Sósia” e Alcmena também lhe dá as boas vindas. Brómia diz-lhe então que o não fazia ali, vivo e “Sósia” responde-lhe que também não pensava estar vivo depois de ter visto tantas mortes. Continuam o diálogo e Alcmena convida “Anfitrião” a entrar em casa para aí conversarem melhor.</p>

“Anfitrião” - sob a perspectiva de dois autores: Camões e Plauto

	<p>terá aproveitado da sua ausência para seduzir sua esposa. Alcmena continua a defender a sua honra até que Anfitrião lhe propõe ir buscar Náucrates, seu primo, para confirmar que Anfitrião não saiu do navio. Anfitrião parte e Sósia pergunta a Alcmena se dentro da casa não existe outro Sósia. Alcmena manda-o embora e confessasse espantada com a atitude do marido.</p>	
Cena III		<p>Mercúrio e Brómia</p> <p>Mercúrio e Brómia têm um diálogo galanteador.</p>
Cena IV		<p>Mercúrio</p> <p>Monólogo de Mercúrio onde este diz que guardará a casa.</p>
CENA V		<p>Sósia</p> <p>Entra Sósia com um recado de Anfitrião. Canta uma canção onde enaltece todas as qualidades de seu amo.</p>
Cena VI		<p>Mercúrio e Sósia</p> <p>Mercúrio vê Sósia a aproximar-se de casa e declara que o irá impedir de se chegar à porta. Sósia refere-se à duração da noite, pois esta parece nunca mais acabar. Mercúrio diz que foi ele quem a fez durar. (Apesar de parecer que estão os dois em diálogo, estes não se estão a ver.) Mercúrio anuncia que vai mudar de forma e de falar. Aparece a falar castelhano e tenta confundir Sósia e ao mesmo tempo empatá-lo. Sósia fica confuso, já não sabe quem é , dizendo a dado passo que não é coisa nenhuma. Sósia pergunta então a Mercúrio se este é “Sósia” o que tinha feito durante a guerra. “Sósia” diz-lhe o que</p>

		<p>fez e Sósia fica mais confundido e foge.</p>
<p>Cena VII</p>		<p>Sósia</p> <p>Sósia quer ir ter com Anfitrião para saber quem é ele afinal.</p>
<p>ACTO III Cena I</p>	<p>Júpiter</p> <p>Apresenta-se Júpiter como sendo Anfitrião, referindo-se que se transforma em Júpiter sempre que lhe apetece. Continua dizendo que não quis deixar a comédia a meio e que veio em socorro de Alcmena, cujo marido a acusa, injustamente, de desonestidade. Avisa porém que, antes de repor a verdade lançará maior confusão.</p>	<p>Júpiter e Alcmena</p> <p>Júpiter despede-se de Alcmena para ir visitar a frota. Alcmena lastima-se, pois esteve pouco tempo com “seu marido”.</p>
<p>Cena II</p>	<p>Alcmena, Júpiter</p> <p>Alcmena sai de casa, indignada, dizendo que não pode mais ficar numa casa onde a acusam injustamente. Refere ainda que ou Anfitrião lhe dá uma satisfação, jurando estar arrependido ou ela o abandona. Júpiter ouve-a e diz para o público que tem de fazer o que ela diz, fazendo recair sobre ele os insultos de Alcmena. Alcmena vê-o e Júpiter quer-lhe falar e abraçar, no entanto Alcmena esquiva-se. Júpiter continua a falar e pede-lhe desculpa pois não a quer zangada com ele. Alcmena pergunta-lhe porque não trouxe seu primo, Náucrates com ele e Júpiter responde-lhe que não era para tomar a sério. Alcmena diz então que se vai embora e Júpiter jura-lhe que a tem como a mais virtuosa das esposas. Pede até ao deus supremo, Júpiter, que se ele estiver a mentir recaia sobre...Anfitrião, a sua cólera. Alcmena sente-se reconciliada e entra em casa, a pedido de Júpiter para ir buscar os vasos sagrados para que “Anfitrião” possa cumprir o que prometeu.</p>	<p>Anfitrião, Sósia</p> <p>Sósia conta a Anfitrião do seu outro “eu”, contando-lhe que foi este que não o deixou entrar em casa. Continua dizendo que teve de fugir senão poderia pagar com a sua própria vida. Anfitrião confuso pergunta-lhe como poderia isso ser e diz que vai para casa para junto da mulher.</p>

	<p>Júpiter pede então a Sósia para ir buscar Blefarão para comer com eles e, num aparte para o público diz que ele não vem para comer mas para que ele lance mais uma confusão.</p>	
<p>Cena III</p>	<p>Sósia, Júpiter, Alcmena</p> <p>Sósia aparece e pergunta a Júpiter se já fez as pazes com Alcmena ao que Júpiter lhe responde que pediu desculpas e se fizeram as pazes.</p> <p>Júpiter manda Sósia ao navio, convidar Blefarão para o almoço enquanto ele vai fazendo o sacrifício que prometeu.</p> <p>Sósia sai e aparece Alcmena a perguntar se precisa dela ou se pode ir para dentro fazer os preparativos do sacrifício. Júpiter diz que pode entrar e Júpiter tem novo aparte com o público, onde refere que já são dois a cair na esparrela, Sósia e Alcmena. Pede, entretanto a Mercúrio se o estiver a ouvir, que afaste Anfitrião de casa para que ele possa desfrutar de Alcmena e entra em casa.</p>	<p>Alcmena</p> <p>Alcmena queixa-se do seu Fado pois Anfitrião teve de partir.</p>
<p>Cena IV</p>	<p>Mercúrio</p> <p>Mercúrio entra a correr dizendo que saíam todos da frente pois ele vem cumprindo ordens de Júpiter. Continua referindo que Júpiter o mandou enganar Anfitrião, enxotando-o de casa. Para isso subirá para o telhado com uma coroa na cabeça e confundirá Anfitrião, lançando sobre Sósia as culpas.</p> <p>Vê Anfitrião a aproximar-se e diz que vai mudar de fato para o que mais lhe convier, para impedir a passagem de Anfitrião.</p>	<p>Anfitrião, Alcmena, Sósia, Brómia</p> <p>Anfitrião chega e confessa o grande prazer que sente ao ver Alcmena.</p> <p>Alcmena diz-lhe que já lhe disse como ela se sentia e questiona-o sobre a sua suposta ida para ver a armada.</p> <p>Anfitrião, atento, pergunta-lhe o que ele tinha dito ao que Alcmena responde que ele tinha sido forçado a ir ver a frota.</p> <p>Anfitrião confuso pergunta a Sósia se está a ouvir e Alcmena continua dizendo-lhe que ele tinha passado a noite com ela.</p> <p>Alcmena conta tudo o que “Anfitrião” lhe contara sobre a guerra o que deixa Anfitrião e Sósia confusos.</p> <p>Alcmena decide mostrar a taça que “Anfitrião” lhe dera para provar que estava a dizer a</p>

		<p>verdade. Brómia vai buscá-la e Sósia afirma: se há outro eu, outro Anfitrião, porque não outra taça?</p>
Cena V	<p>Anfitrião</p> <p>Anfitrião entra dizendo que Náucrates não estava no navio nem o conseguiu encontrar. Continua dizendo que vai para casa para tentar descobrir quem foi que esteve com Alcmena. Encontra a porta fechada e pontapeia-a, perguntando se há alguém em casa que lhe abra a porta.</p>	<p>Brómia, Alcmena, Anfitrião, Sósia</p> <p>Brómia chega com a taça e Anfitrião questiona Sósia se tinha sido ele a levar as novas e a taça a Alcmena. Sósia diz que não, que nem sequer viu Alcmena e que não é ele que deve levar as culpas do mal que o seu outro “eu” fez. Alcmena continua a afirmar que ninguém a pode desmentir e Anfitrião ordena a Sósia que aí fique a guardar a casa e Alcmena até que ele vá buscar Blefarão.</p>
Cena VI	<p>Mercúrio, Anfitrião</p> <p>Mercúrio, do telhado, responde-lhe quem é. Anfitrião responde quem haveria de ser e reconhece “Sósia” pela voz. “Sósia” continua o diálogo com Anfitrião, dizendo-lhe que ele merece uma coça e que este lhe vai dar.</p> <p>A partir daqui existe uma lacuna na obra de Plauto, motivada pelo desaparecimento de uma parte da sua obra. O que existe são fragmentos.</p>	<p>Alcmena, Brómia</p> <p>Alcmena confessasse triste e desiludida por Anfitrião duvidar dela e pede a Brómia para chamar Feliseo para que este vá buscar Aurélio, para a aconselhar e defender.</p>
Fragmentos	<p>Anfitrião continua o diálogo com Mercúrio. Alcmena aparece e Anfitrião acusa-a de infidelidade. Alcmena tem dúvidas sobre a saúde mental de Anfitrião e continua defendendo-se das suas acusações. Alcmena entra em casa e fecha a porta. Entretanto aparece Blefarão e Sósia. Anfitrião acorre a Sósia dizendo-lhe que este o insultou e lhe quis</p>	

	<p>bater, Blefarao defende-o dizendo que não podia ser, uma vez que Sósia estaria à sua procura no porto. Nesse ínterim, Júpiter sai de casa e aparecem então dois Anfitriões. Os dois acusam-se mutuamente de adultério, deixando Blefarao confuso, pois não sabe qual o verdadeiro Anfitrião.</p>	
<p>ACTO IV</p> <p>Cena final (Plauto)</p> <p>Cena I (Camões)</p>	<p>Blefarão, Anfitrião, Júpiter</p> <p>Blefarão diz que se vai embora e que os dois resolvam as coisas entre eles. Anfitrião pede-lhe para não o deixar sozinho, mas Blefarão responde que não uma vez que não sabe quem defender. Júpiter entretanto diz que vai entrar em casa pois Alcmena está a dar à luz. Anfitrião sente-se confuso e perdido, pois não tem quem o ajude. Nesta confusão, decide entrar em casa mesmo que seja à força. Quando este se dirige para a porta ouve-se um trovão e este perde os sentidos, caindo no chão.</p>	<p>Júpiter, Alcmena, Sósia</p> <p>Júpiter quer vir desfazer o mal entendido pois acha que quem muito ama, desculpa qualquer coisa. Alcmena surpreende-se ao ver “Anfitrião” uma vez que ainda há pouco tinha ido e já ali estava outra vez. Alcmena diz-lhe que não é com palavras de desonra que se fala a quem ama. Júpiter diz que já basta a penitência do seu arrependimento. Continua descrevendo o seu sentimento e arrependimento. Alcmena inicialmente não o desculpa e Júpiter diz a Alcmena que se vai para que esta o não torne a ver, uma vez que ele lhe causou tanto sofrimento. Continua dizendo que não tenha amor por outro alguém que amor por ela não sinta. Alcmena arrependida chama por Anfitrião e diz-lhe que o perdoa e ao mesmo tempo pede ela perdão por o não ter logo perdoado. Sósia aparece e pede a Alcmena que não perdoe “Anfitrião” até que este lhe não peça a ele também perdão. Júpiter dirige-se a Sósia e ordena-lhe que vá buscar Blefarão, para com eles cear. Sósia vai-se embora e “Anfitrião” entra com Alcmena em casa para confirmar o seu amor.</p>
<p>Cena II</p>		<p>Mercúrio</p> <p>Mercúrio entra dizendo que existem grandes revoltas e</p>

		<p>enquanto Júpiter, seu pai aqui está também ele cá estará. Anuncia que vem aí Anfitrião, esbaforido sem encontrar Belferrão.</p>
Cena III		<p>Anfitrião</p> <p>Anfitrião afirma que não há prazer que não dê em tristeza e que se vai acreditar em Alcmena então é ele que está fora de si. Chama para a casa e responde-lhe Mercúrio dizendo que ali não o conhecem. Anfitrião, zangado, pergunta a “Sósia” se está a gozar com ele. Continuam os dois neste diálogo até que “Sósia” ameaça Anfitrião. Dá-se um diálogo engraçado entre os dois até que Anfitrião desafia “Sósia” a ir chamar o falso feiticeiro que na sua casa está e que será a espada a dizer quem é o verdadeiro. Mercúrio sai.</p>
Cena IV		<p>Sósia, Belferrão</p> <p>Belferrão vem a conversar com Sósia sobre a existência de um outro “Sósia”. Chegam a casa e Anfitrião pergunta a Belferrão quem o convidou a lá ir. Belferrão responde-lhe que foi Sósia que o foi buscar a mando seu. Anfitrião acusa Sósia de lhe ter roubado a casa e a mulher, o que é contestado por Belferrão, uma vez que Sósia veio com ele. Anfitrião confronta Sósia com os nomes que lhe chamou, ladrão, enganador e Sósia responde-lhe que ele foi buscar Belferrão a seu mando, se não houver outro Anfitrião.</p>
ACTO V Cena I	<p>Brómia, Anfitrião</p> <p>Brómia sai de casa, sem ver Anfitrião, desconcertada com o que tinha presenciado dentro de casa.</p>	<p>Júpiter, Belferrão, Sósia</p> <p>Júpiter aparece perguntando quem se atreve a fazer tal ruído, Belferrão fica admirado pois encontra-se à frente de</p>

	<p>Alcmena tinha dado à luz dois rapazes e a casa parecia que resplandecia. De repente, nota que há alguém estendido no chão, levanta o manto que lhe cobria o rosto e vê que se trata de Anfitrião. Sacode-o para o acordar e ajuda-o a levantar-se. Anfitrião pergunta a Brómia o porquê de ela estar cá fora e esta diz-lhe que assistiu a prodígios extraordinários na sua casa. Anfitrião pergunta-lhe se ele é realmente Anfitrião. Como Brómia lhe diz que sim julga que é ela a única a estar no seu perfeito juízo. Brómia responde-lhe que não é só ela e começa a explicar-lhe como decorreu o parto. Anfitrião não duvida que Alcmena teve ajuda divina. Brómia conta-lhe que quando as crianças estavam no berço, do céu, caem duas serpentes que se lançam a elas. Contudo o menino mais forte salta do berço e agarra as duas serpentes. Brómia finaliza contando a Anfitrião que do céu se ouve uma voz que chama por Alcmena. Essa voz era de Júpiter que revela que estivera com Alcmena e que a criança mais forte era seu filho. Anfitrião afirma que não se importa de partilhar com Júpiter as suas coisas e manda Brómia entrar para que possa preparar os vasos sagrados para que este se possa conciliar com Júpiter. Ouve-se novo trovão.</p>	<p>dois Anfitriões. Sósia diz então que existem dois Anfitriões e que o que sai de casa é o verdadeiro. Anfitrião ameaça-o e é “Anfitrião” que acorre em seu auxílio. Belferrão acode em auxílio de Anfitrião fazendo uma série de perguntas aos dois Anfitriões, para ver se descobria quem dizia a verdade. Os dois respondem acertadamente e Belferrão fica sem saber em quem acreditar. Júpiter, o falso Anfitrião, diz então a Belferrão que lhe vai mostrar a ferida que fez na guerra. Mostra-a assim como o verdadeiro Anfitrião. Belferrão diz-se espantado, pois ambos têm a ferida no mesmo sítio e do mesmo tamanho.</p>
<p>Cena II</p>	<p>Júpiter, Anfitrião</p> <p>Júpiter, do alto de uma nuvem, sossega Anfitrião dizendo-lhe que nada receie, que tinha estado com Alcmena e que era dele uma das crianças. Pede a Anfitrião que perdoe Alcmena pois ela não teve culpa do que aconteceu e volta para o céu. Anfitrião pede a Júpiter para não se esquecer das suas promessas, retirando-se para junto de Alcmena. Antes de sair dirige-se ao público</p>	<p>Sósia</p> <p>Sósia entra e diz que a ceia está servida e que esta vai arrefecer. Júpiter vira-se para Belferrão e convida-o para entrar, para cear. Anfitrião pede-lhe para não o deixar sozinho, para não o negar. Entram e Júpiter manda fechar as portas para impedir que Anfitrião entre.</p>

	pedindo palmas, em atenção a Júpiter.	
Cena III		<p>Anfitrião</p> <p>Monólogo de Anfitrião onde este se confessa sozinho e com vontade de queimar a casa, vendo arder Alcmena e quem com ela o engana.</p>
Cena IV		<p>Aurélio, Moço</p> <p>Sai Anfitrião e entram Aurélio e um Moço. Aurélio e um Moço falam tentando adivinhar a razão pela qual foram chamados à casa de Anfitrião. Aurélio vê Anfitrião e um Moço diz-lhe que ouviu dizer, a Felisco, que Anfitrião tinha voltado mas com o juízo algo desorientado. Aurélio dirige-se a Anfitrião e pergunta-lhe se a vinda foi boa. Anfitrião responde-lhe que não é boa, porque a sua honra lhe foi roubada e sua prima estava a ser enganada por um encantador. Aurélio fica espantado, prometendo descobrir quem pode assim tanto mal causar e sai.</p>
Cena V		<p>Anfitrião</p> <p>Anfitrião sozinho confessa a sua mágoa por Alcmena o ter trocado. Confessasse saudoso dela, mais do que quando dela estava ausente. Finaliza questionando-se se está a ver Aurélio sair de casa desatinado.</p>
Cena VI		<p>Aurélio, Belferrão, Sósia, Anfitrião</p> <p>Aurélio, Belferrão e Sósia dizem-se espantados e deveras admirados com o que presenciaram. Dirigem-se para Anfitrião para lhe contar tudo o que viram.</p>

		<p>Aurélio começa a contar que aquele homem que estava em casa com Alcmena era coisa do Céu, uma vez que quando Aurélio chegou, logo ele desapareceu.</p> <p>E desapareceu com tal ruído, que a casa iluminou, com o raio que causou.</p> <p>E concluí dizendo que tais acontecimentos não são de pessoa humana e chama a atenção para uma voz que apregoa.</p> <p>Ouve-se a voz de Júpiter que de dentro diz a Anfitrião que, por vezes, grandes tristezas dão origem a grandes alegrias. Continua revelando a Anfitrião que Alcmena terá um filho gerado por si, que se chamará Hércules.</p> <p>Seu filho terá que cumprir doze trabalhos e terá doze milhões de louvores, uma vez que o seu nome perdurará por tempos e tempos.</p>
--	--	---

CONCLUSÃO

Na história do teatro assiste-se, de tempos a tempos, a um reviver de determinados autores ou determinados temas, quer estes pertençam à tragédia ou à comédia.

Parece que os autores têm uma espécie de vínculo que os une e os atrai para determinados temas (apesar que nem todos os temas se propiciam a estes enriquecimentos ou adaptações).

Quem diria que a aventura de Júpiter com Alcmena estaria fadada para ser reescrita tantas vezes?

E dessas tantas vezes ser escrita por autores que não são propriamente desconhecidos. Falamos como já vimos de um Epicarmo, de um Plauto, de um Villalobos, de um Camões e tantos outros que referi ao longo deste trabalho. Todos autores com nome “na praça”, como se costuma dizer. Autores que desde a Antiguidade até aos dias de hoje, traçaram um itinerário que foi apenas interrompido na Idade Média.

É engraçado observarmos o jogo de palavras que se iniciou com Plauto e se prolongou ao longo do tempo, pois se Plauto apresentou esta obra como uma *tragi-comoedia* hoje ficaria contente (ou não), com o caminho pelo qual esta enveredou.

Mas porque será que este tema escolheu o caminho da comédia? Coincidamos que o tema se ajusta a isso mesmo, uma vez que ser deixado de lado no amor por um deus “*armado de trovões e raios*”²⁰⁷ é uma situação, no mínimo estranha. Ser pai de um filho fraco, cobarde, enquanto o rival, é pai de um herói, atinge e abala um homem no seu âmago. É este o deslumbramento que tantos autores de comédias experimentaram e que os arrebatou a “adaptar” a obra.

Usaram Sósia e Mercúrio para ampliar a comicidade das cenas, cenas essas em que Sósia é batido, literalmente, por Mercúrio mas onde este não é atingido na sua honra. Mesmo aquando do diálogo entre Sósia e Mercúrio, Sósia como está habituado a não ter nada, renuncia com a mesma conformação até ao seu nome. Com Anfitrião o mesmo não se passa pois tanto a traição que ele sofre como o não aceitar a confusão de identidades provoca algum mal-estar durante a peça. Nem com Alcmena (ou Almena) pois apesar de ser enganada por Júpiter não é “gozada”, surgindo antes pela parte dos deuses o engano e a mentira.

E é tanto assim num como noutro, *Amphitruo* e *Anfitriões*.

Para o Júpiter de Plauto, Alcmena não passa de mais uma conquista enquanto que para o de Camões este é apaixonado. Nas palavras de Rocha, Andréa Crabbé, este é um deus “*namorado, portuguesíssimamente, e como tal, submisso e lamecha*”²⁰⁸. A Alcmena de Camões é também portuguesa, é terna e humilde e ama seu marido. Sente-se magoada por Anfitrião quando este dela dúvida, mas logo se arrepende e corre para ele, para lhe enxugar

²⁰⁷ Rocha, Andréa Crabbé, *As Aventuras de Anfitrião e outros estudos de teatro*, Livraria Almedina. Coimbra, 1969, p. 10.

²⁰⁸ Idem, *ibidem*, p. 16.

as lágrimas: “ *Anfatrião, não choreis!*”²⁰⁹, e se o magoa pede imediatamente desculpa: “*Perdoo, e peço perdão, De lhe não ter perdoado...*”²¹⁰, enquanto a Alcmena de Plauto “*era um passivo ventre procriador*”²¹¹.

Vimos todos estes aspectos referentes a Plauto e a Camões, mas não nos ficámos por aqui, pois vimos como era a sociedade à época, quais os ideais pelos quais se guiavam, uma vez que cada um deles imprimiu não só o seu cunho pessoal na sua obra, como também todo o viver que a ele estava associado.

Quando lemos ou assistimos a obras cujo tema é o mesmo, comparamos e dizemos o que de diferente o outro trouxe. Comparámos e chegámos (por vezes) à conclusão que as duas (ou mais) obras são diferentes mas cada uma delas tem o seu quê, que pode levar ou não a um maior ou menor sucesso, a uma melhor ou pior aceitação. Mas elas são fruto de uma época, dos seus ideais, de um autor com uma visão e perspectiva de mundo diferente, com existências também distintas. E é isto tudo junto que, na minha opinião, tem a ganhar cada adaptação que é feita por um autor - o que traz de novo, de diferente, à peça.

E não é por acaso que nomes como Anfitrião e Sósia passaram a fazer parte do dicionário como nomes comuns.

Anfitrião é aquele que recebe e que está disposto a alguns sacrifícios para ser agradável, e de sósia sabemos muito bem as confusões a que estão sujeitos. Mas numa figura tanto Plauto como Camões estiveram de acordo, Alcmena. Ela, que tanto faz que seja romana ou portuguesa, conseguiu harmonizar “*em si com materno carinho, a contradição do humano e do divino.*”²¹²

²⁰⁹ Cardoso, J., Sá, Guimarães de, op. cit., p. 87.

²¹⁰ Idem, ibidem, p. 88.

²¹¹ Rocha, André Crabbé, op. cit., p. 28.

²¹² Idem, ibidem, p. 31.

Bibliografia

ALBRECHT, Michael von, *Historia de la Literatura Romana*, 2º Volume, Barcelona, Herder, 1997- 1999.

ALBUQUERQUE, M.M.B., *A filiação de Júpiter no Amphitruo de Plauto*, Euphrosyne.

ALMEIDA, Aníbal, *O rosto de Camões*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Coimbra, 1996.

Arquivos do Centro Cultural Português, Volume XVI, *Camões*, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1981.

BARATA, J. Oliveira, *História do Teatro Português*, Universidade Aberta, Lisboa, 1991.

BASTO, A. de Magalhães, *Estudos Cronistas e Crónicas Antigas, Fernão Lopes e a Crónica de 1419*, Universidade de Coimbra, Coimbra, 1959.

BEACHAM, Richard C., *The Roman Theatre and its Audience*, London, Routledge, 1995.

BEARE, W., *La escena romana; una breve historia del drama latino en los tiempos de la republica*, Tradução E. J. Prieto, Eudeba, Buenos Aires, 1972.

-----, *The Roman Stage*, Methuen, London, 1977.

BELCHIOR, M^a. de Lourdes, *Estilística e Ciência da Literatura*, Revista da Faculdade de Letras de Lisboa, Tomo XVII, Lisboa, 1951.

BERNARDES, José Aug. Cardoso, *História Crítica da Literatura Portuguesa, Humanismo e Renascimento*, Volume II, Editorial Verbo, Lisboa.

BIELER, Ludwig, *Historia de la Literatura Romana*, versión espanola de M. Sanchez Gil, Editorial Gredos, Madrid, 2000.

BORNHEIM, G., *O conceito de tradição*, Rio de Janeiro, 1987.

BRAGA, Teófilo, *História da Literatura Portuguesa, Renascença*, Volume II, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 3ª. Edição, Lisboa, 2005.

BRASIL, Reis, *História da Literatura Portuguesa*, 3ª edição, Lisboa, 1971.

BUESCU, M^a. Leonor Carvalhã, *Literatura Portuguesa Medieval*, Universidade Aberta, 1990.

CAMPOS, J.A.S., *Em torno de Anfitrião*, Clássica.

CANDEIAS, Sara M^a. Fernandes, *O significado e o uso da mitologia do Renascimento ao Barroco*, Revista à Beira, nº 0, Universidade da Beira Interior, Departamento de Letras, Dezembro, 2001.

CARDOSO, J., Sá, Guimarães de, *Teatro de Camões (Anfitriões, El-Rei Seleuco e Filodemo)*, Edição da Câmara Municipal de Braga, 1980.

CHRISTENSON, David M., *Plautus: Amphitruo*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

CIDADE, Hernâni, *Luís de Camões, Os Autos e o teatro do seu tempo, As Cartas e o seu conteúdo biográfico*, Livraria Bertrand, Lisboa, 1956.

-----, *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas*, Coimbra, 4^a Edição, 1959.

-----, *Luís de Camões*, Editora Arcádia, 2^a. Edição, Lisboa, 1971.

-----, *Vida e Obra de Luís de Camões*, Lisboa, 4^aEdição, 1986.

-----, *Luís de Camões, o Lírico*, Editorial Presença, 3^a.Edição, Lisboa, 1992.

COSTA, J. Almeida, Melo, A. Sampaio e, *Dicionário da Língua Portuguesa*, Porto Editora, 5^a Ed., 1981.

COUTO, Aires Pereira, Org., Plauto, *Comédias, I*, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 2006.

CUNHA, Ant. Manuel dos Santos, *Sophia de Mello Breyner Andresen: Mitos Gregos e Encontro com o real*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 2004.

DASILVA, Xosé Manuel, *Camões como autor dramático: bilinguismo original e tradução*, Universidade de Vigo.

DAVIAULT, A., *Comoedia togata*, Les Belles Lettres, Paris, 1981.

DIAS, Aida F., *O Cancioneiro Geral e a Poesia Peninsular de Quatrocentos - contactos e sobrevivência*, Almedina, Coimbra, 1978.

DIAS, J.S. da Silva, *Camões no Portugal de Quinhentos*, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1ª. Edição, 1981.

Dicionário de Literatura, dirigido por Jacinto do Prado Coelho, Figueirinhas, Porto, 1987.

DOREY, T.A. - Dudley, D.R., *Roman Drama*, Routledge Et Keegan Paul, 1965.

DUPONT, F., *L'acteur roi: le théâtre dans la Rome antique*, Paris, Belles Lettres, 1986.

ERNOUT, Alfred, *Plaute*, Tome I, Les Belles, Paris, 11ª Tirage, 2001.

FERNANDES, R.M.R., *O Amfitrião de Plauto*, Revista da Faculdade de Letras de Lisboa, III.

FERREIRA, José Ribeiro, *Civilizações Clássicas I, Grécia*, Universidade Aberta, Lisboa, 1996.

FONSECA, Carlos A. Louro, *Plauto Anfitrião*, Edições 70, Coimbra, 3ª Edição, 1988.

GODINHO, Hélder, *Prosa Medieval Portuguesa*, Ed. Comunicação, Lisboa, 1986.

GONÇALVES, Elsa, Ramos, Maria A., *A Lírica Galego - Portuguesa*, Ed. Comunicação, Lisboa, 1983.

GRIMAL, Pierre, *O Teatro Antigo*, Edições 70, Lisboa, 1986 e 2002.

-----, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, Coordenação da Edição Portuguesa Victor Jabouille, Difusão Editorial, 2ª. Edição, 1992.

HERCULANO, A., *Opúsculos*, Tomo IX, Livraria Bertrand, 1988.

História da Literatura Portuguesa, Volume 2, Publicações Alfa, Lisboa, 2001.

(Aida Dias, Américo da Costa Ramalho, João Soares Carvalho,)

HUIZINGA, Johan, *O declínio da Idade Média*, Ulisseia, Lisboa, 1985.

LAPA, Manuel R., *Das Origens da Poesia Lírica em Portugal*, Lisboa, 1929.

-----, *Lições de Literatura Portuguesa, (Época Medieval)*, Coimbra, 1981.

-----, *Estilística da Língua Portuguesa*, 11ª Edição, Coimbra Editores, 1984.

LAPA, Rodrigues, Texto fixado por, *Obras Completas de Francisco Sá de Miranda*, Volume 2, Lisboa, Sá da Costa Editora 1977.

LE GOFF, Jacques, *Os Intelectuais da Idade Média*, Estúdios Cor, Lisboa, 1973.

LESKY, Albin, *História da Literatura Grega*, Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

LEVI-STRAUSS, Claude, *Mito e Significado*, Trad. Ant. Marques Bessa, Edições 70, 1997.

LOURENÇO, Eduardo, *Tempo e Poesia*, Relógio d'Água Editores, Lisboa, 1987.

LOURENÇO, Frederico, *Grécia Revisitada, Ensaios sobre a Cultura Grega*, Livros Cotovia, 1ª Edição, Lisboa, 2004.

MAFRA, J. José, *Tradição Grega e Cultura Latina*, R.E.L., Belo Horizonte, 1993.

MALPIQUE, Cruz, *Camões - a língua portuguesa e a gramática*, Braga, 1981.

MARQUES, António H.O., *A Sociedade Medieval Portuguesa*, Sá da Costa, Lisboa, 1981.

MARSHALL, C., *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*, Cambridge, CUP, 2006.

MARTINS, Mário, *Estudos de Cultura Medieval*, Verbo, Lisboa, 1969.

-----, *Alegorias, Símbolos e Exemplos Morais da Literatura Medieval Portuguesa*, Lisboa, 1975.

-----, *O riso, o sorriso e a paródia na literatura portuguesa de Quatrocentos*, ICALP, Biblioteca Breve, Lisboa, 1978.

MASSAUD, Moisés, *Dicionário de Termos Literários*, Cultrix, São Paulo, 2004.

MATOS, Mª. Vitalina Leal de, *O Canto na Poesia Épica e Lírica de Camões*, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, Paris, 1981.

MATTOSO, José, *Ricos-Homens, Infâncias e Cavaleiros*, Guimarães Ed., Lisboa, 1982.

“Anfitrião” - sob a perspectiva de dois autores: Camões e Plauto

-----, *Narrativas dos Livros de Linhagens*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1983.

MENDES, João, *Estética Literária*, Verbo, Lisboa, 1982.

MORA, José Ferrater, *Dicionário de Filosofia*, Edição abreviada preparada por Eduardo Garcia Belsunce e Ezequiel de Olaso sob a orientação do autor, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1982.

MOURA, Vasco Graça, *Camões e a divina proporção*, 2ª. Edição, Imprensa nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1994.

NASCIMENTO, Zacarias, *Os Mitos Gregos, Vozes do nosso inconsciente*, Plátano Ed., 2004.

NIETZSCHE, Frederico, *A Origem da Tragédia*, Trad. Álvaro Ribeiro, 4ªEdição, Guimarães Ed.Lda, 1985.

NETO, Serafim da Silva, *História do Latim Vulgar*, Rio de Janeiro, Livro Técnico, 1977.

PAGNINI, Marcello, *Estructura Literária y Método Critico*, Cátedra, Madrid, 1978.

PARATORE, Ettore, *História da Literatura Latina*, Tradução de Manuel Losa, S. J., Fundação Calouste Gulbenkian, Coimbra, 1987.

Plauto, Tito Macio, *Anfitrião, Plauto*, Edições 70, Lisboa, 1993.

PEREIRA, M^a Helena da Rocha, *Estudos de História da Cultura Clássica - Cultura Grega*, Volume I, 8ª Ed., Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

-----, *Estudos de História da Cultura Clássica - Cultura Romana*, Volume II, 2ª Ed., Fundação Calouste Gulbenkian.

PESSOA, Fernando, *Textos de Crítica e de Intervenção*, Lisboa, Ática, 1980.

PICCHIO, Luceane Stegagno, *História do Teatro Português*, Lisboa, 1969.

-----, *A Lição do Texto - Filologia e Literatura I - Idade Média*, Ed.70, Lisboa, 1979.

PIMPÃO, Álvaro J.C., *História de Literatura Portuguesa, Idade Média*, Coimbra, 1959.

POUND, Ezra, *Camões, Tradução de Isabel Pedro dos Santos*, Editorial Fenda, 2ª. Edição, 2005.

RAMALHO, Américo da Costa, *Para a História do Humanismo em Portugal (IV)*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 2000.

REBELLO, L. Francisco, *Variações sobre o teatro de Camões*, Editorial Caminho, 1980.

-----, *História do Teatro Português*, Coleção Saber, Publicações Europa-América, 3ª Ed., Lisboa, 1972.

REIS, Carlos, *Técnicas de Análise Textual*, Almedina, Coimbra, 1978.

RIBEIRO, Aquilino, *Lúis de Camões, Fabuloso - Verdadeiro, Ensaio*, Volume I, Livraria Bertrand, Lisboa, 1974.

ROCHA, Andrée Crabbé, *Aspectos do Cancioneiro Geral*, Coimbra Editores, Coimbra, 1949.

-----, *Esboços Dramáticos no Cancioneiro Geral (Anrique da Mota)*, Coimbra Editores, Coimbra, 1951.

-----, *As Aventuras de Anfitrião e outros estudos de teatro*, Livraria Almedina, Coimbra, 1969.

-----, *Garcia de Resende e o Cancioneiro Geral*, ICALP, Biblioteca Breve, Lisboa, 1987.

ROCHA, Clara, *Textos Literários, Auto dos Anfitriões de Camões*, Seara Nova, Editorial Comunicação, 1981.

RODRIGUES, Mª. Idalina Rezina, *O Teatro de Camões*, Cadernos FAOJ, Série C, 1982.

ROMILLY, Jacqueline de, “A short history of Greek literature”, Chicago, University of Chicago Press, 1985.

SARAIVA, António José, Lopes, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, Porto Ed., 16ª Edição, 1989.

SARAIVA, António José, *História da Literatura Portuguesa*, Publicações Europa-América, 11ª Edição, 1972.

“Anfitrião” - sob a perspectiva de dois autores: Camões e Plauto

-----, *História da Literatura Portuguesa, I, Das Origens ao Romantismo*, Editorial Estúdios Cor, Lisboa, 1966-1973.

-----, “Fernão Lopes”, in *Para a História da Cultura em Portugal, II Volume*, 5ª Edição, Bertrand, Lisboa.

SERRÃO, J.V., *A Historiografia Portuguesa. Doutrina e Crítica*, Volume I, Verbo, Lisboa, 1972.

-----, *Cronistas do Século XV posteriores a Fernão Lopes*, Lisboa, ICP, 1977.

SILVA, M. F., “O ‘Auto dos Anfatriões’. Recuperação de um modelo de ‘simillimi’”, *Máthesis*.

SILVA, Vítor M.A. e, *Teoria da Literatura*, Almedina, Coimbra, 1981.

SOARES, Nair, *Literatura Latina, Teatro-Sátira-Epigrama-Romance*, Coimbra, 1996.

TEYSSIER, Paul, *História da Língua Portuguesa*, Sá da Costa, Lisboa, 1983.

TELES, Gilberto Mendonça, *Camões e a poesia brasileira e o mito camoniano na língua portuguesa*, 4ª. Edição, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 2001.

VALVERDE, José Filgueira, *Camões*, Livraria Almedina, Coimbra, 1982.

VERNANT, Jean-Pierre, *Mito e Sociedade na Grécia Antiga*, Ed. José Olympio, 2ª Edição, 1999.

-----, *O Mito e a Religião na Grécia Antiga*, Trad. Telma Costa, Ed. Teorema, 1991.

WELLEK, René, Warren, Austin, *Teoria da Literatura*, Europa-América, Lisboa, 1979.

“Anfitrião” - sob a perspectiva de dois autores: Camões e Plauto