

PROCESSOS FORMADORES DE COMICIDADE NO *ANFITRIÃO* CAMONIANO¹

Sáran Vasque Oliveira²

RESUMO: O artigo tem por objetivo fazer um estudo da comédia *Auto dos Anfitriões*, de Luís de Camões, de modo a investigar, sobretudo, os processos formadores de comicidade que estruturam esse texto teatral. Para tanto, serão utilizados, como pressupostos teóricos, *O Riso: ensaio sobre a significação do cômico*, de Bergson, bem como a pesquisa de Brito, *Anfitrião viajante no tempo*, de maneira a demonstrar que a comédia camoniana, ainda que assimile os tempos-espacos do Portugal quinhentista, reproduz de forma muito semelhante os mecanismos capazes de criar comicidade, tal como ocorre no *Amphitruo*, de Plauto, comédia romana da Antiguidade retomada por Camões na composição de sua peça.

Palavras-chave: Camões. *Auto dos Anfitriões*. Comicidade.

COMICALITY BUILDING PROCESSES IN CAMÕES' *ANFITRIÃO*

ABSTRACT: The article aims to make a study of the comedy *Auto dos Anfitriões*, by Luís de Camões, in order to investigate, above all, the comicality building processes that structure this theatrical text. In this sense, we will use, as theoretical assumptions, *Le rire: essai sur la signification du comique*, by Bergson, as well as the research of Brito, *Anfitrião viajante no tempo*, in order to demonstrate that the Camões's *Anfitrião*, although it assimilates the times-spaces of Portugal of century XVI, reproduces in a very similar way the mechanisms capable of creating comedy, as occurs in *Amphitruo*, by Plauto, a Roman comedy of antiquity taken up by Camões in the composition of his theatrical text.

Keywords: Camões. *Auto dos Anfitriões*. Comicality.

Introdução

Camões, poeta cultuado em virtude da sua extensa produção lírica e da sua epopeia nacionalista, também escreveu textos teatrais que, somente nas últimas décadas, vêm recebendo maior atenção da crítica literária. Sua abreviada atuação como autor teatral restringiu-se à elaboração de apenas três peças, publicadas postumamente: *Auto de Filodemo* e *El-Rei Seleuco*,

¹ “O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001”.

² Doutoranda (bolsista Capes) em Letras Vernáculas/ Literaturas Portuguesa e Africanas - UFRJ.

escritos à maneira “vicentina” e *Auto dos Enfatriões*, elaborado à maneira clássica (MOISÉS, 2005, p. 54).

Auto dos Enfatriões, como o próprio nome sugere, é uma adaptação da comédia *Amphitruo*, de Plauto, que, de maneira semelhante ao argumento clássico, versa sobre a vontade do deus Júpiter em unir-se a Alcmena, esposa de Anfitrião, união esta que resultará no nascimento do herói Hércules. Ainda que não se possa dizer ao certo em qual mito teria Plauto se respaldado para compor a sua comédia, como assegura Costa (2010), a história, que foi muito popular no século XVI e que resume o enredo contatado pelo comediógrafo latino, discorre sobre a paixão de Júpiter, deus do Olimpo, pela mortal Alcmena, esposa de Anfitrião. Assim, com fins de obter êxito no intento de possuir a mulher desejada ao menos por uma noite, Júpiter se transforma em Anfitrião, ausente em guerra, ao passo que a também deidade, Mercúrio, transfigura-se em Sósia, ocasionando, assim, inúmeros conflitos principalmente por conta dos duplos identitários. Quando Anfitrião retorna ao lar, estando sua esposa grávida, desconfia da fidelidade de sua mulher. Por fim, como desfecho, Júpiter desfaz os enganos esclarecendo a causa de todos os equívocos, bem como anuncia que Alcmena gerará, além de um filho do próprio marido, um filho seu, Hércules. (MUNIZ, 2014, p. 22).

É, portanto, recuperando esse enredo de fundo mitológico, que Camões escreve o *Anfitrião*. Escrito no Renascimento, contexto de retomada dos valores estético-culturais da Antiguidade Clássica, Camões, embora tenha se valido de um texto consagrado desse período para criar o texto teatral, não deixa de assimilar os tempos-espacos factuais que contornam a sua biografia, assinalando, na sua versão, marcas da atualidade do escritor.

Sobre as alusões às referências históricas e culturais assimiladas e reproduzidas no teatro português, Muniz (2014) comenta:

[...] a confluência de referência histórico-culturais, que permite que a narrativa clássica sobre o general tebano Anfitrião tenha também como pano de fundo espaço-temporal a Lisboa quinhentista, com seus bairros e sua movimentada vida marítima, a serviço do comércio e dos projetos expansionistas; o recurso constante a composições poéticas em voga à época (cantigas, vilancetes, glosas etc.), conferindo-lhe o sabor da língua portuguesa quinhentista às antigas e novas personagens criadas [...] (MUNIZ, 2014, pp. 23, 24).

Desse modo, ao inserir traços característicos do Portugal quinhentista à comédia, ou ainda, ao fazer alusões a aspectos específicos aos tempos-espacos do próprio autor, como menções a regiões, povos, e lugares inexistentes, portanto, na peça canônica, o texto de Camões revela muitos anacronismos, uma vez que o texto assimila, incontestemente, os contextos históricos

e culturais em que viviam Camões e os leitores/ espectadores do seu teatro: “a profusão de anacronismos deliberados que enxameiam o texto [...] serve para desligar a fábula de um tempo e um espaço mitológicos, aproximando-a daqueles em que o autor e seus destinatários vivem” (REBELLO, 1980, p. 40). Nessa perspectiva, Brito (1999) sugere que a maior diferença entre as peças de Plauto e de Camões deve-se ao fato de o escritor português ter introduzido elementos próprios do universo cortesão lusitano na sua versão da comédia (BRITO, 1999, p. 115).

Convém esclarecer, no entanto, que alguns estudiosos apontam que a comédia camonianiana parece ter absorvido muito mais da versão de Fernán Perez de Oliva, nomeada *Comedia de Amphitruon* (1525),³ do que da fonte clássica, enquanto adaptação da base mitológica, já que, entre outros aspectos, na peça de Camões, diferentemente da latina, apenas para citar alguns exemplos, constata-se a inexistência de um prólogo, a extinção dos comentários introdutórios da peça atribuídos a Mercúrio, assim como a abreviação da disputa entre os telebeanos (MUNIZ, 2014, p. 22), aproximando-se o escritor português, desse modo, muito mais da peça de base mítica contada por Oliva, conforme elucida Muniz ao discutir a pesquisa de Maria Idalina Rodrigues:

Embora guarde muitas semelhanças com o texto de Plauto, Maria Idalina Resina Rodrigues, em seu “Anfitriões peninsulares quinhentistas”, defende que o texto de Camões apresenta mais coincidências textuais com o texto de Hernán Perez de Oliva, a quem teria seguido de perto. [...] o trabalho de M. I. R. Rodrigues, ao demonstrar a proximidade entre as versões do *Anfitrião* de Perez de Oliva e de Camões, reveste-se de grande importância também por revelar o quão atento e integrado estava o dramaturgo português no universo da cena dramática ibérica sua contemporânea (MUNIZ, 2014, pp. 22-23).

Também sob esse aspecto, Vanda Anastácio (1991) declara que é muito provável que Camões tenha recorrido, para além do texto de Plauto, ao texto de Perez de Oliva, como explicita a pesquisadora no comentário a seguir:

Como se sabe, Camões trabalha aí o mito do nascimento de Hércules. Dramatizado desde a Antiguidade, teve grande voga durante o Renascimento, principalmente a partir da tradução para italiano da versão de Plauto, feita por Pandolfo Collenuccio [...] Para além da lição plautina, é possível que Camões tenha recorrido a uma interpretação do *Amphitruo* escrita por Fernán Perez de Oliva por volta de 1525 (ANASTÁCIO, 1991, pp. 1-2).

³ De acordo com o que nos informa Muniz (2014), três versões foram criadas a partir do texto de Plauto no ambiente ibérico do século XVI: “a *Comedia de Amphitruon*, de Lopez de Villalobos, em 1515; e, com o mesmo título, a de Hernán Perez de Oliva, em 1525, e a de Juan de Timoneda, em 1557” (MUNIZ, 2014, p. 22).

Mesmo que o texto camoniano revele afinidades com o texto de Oliva, como apontam os críticos, a maneira de criação dos processos formadores de comicidade, ou melhor, as estruturas cômicas materializadas na comédia lusitana, aproximam-se, incontestemente, da comédia latina: “a comicidade de *Anfitriões*, como a de *Amphitruo*, nasce, basicamente, da utilização de três técnicas: “repetição”, “inversão” e “interferência”, aplicadas nos dois textos, tanto à comicidade de palavra, quanto às de situação e de caráter” (BRITO, 1999, p. 202).

Da mesma maneira que é correto afirmar que, dentro dos parâmetros estruturais intratextuais, o *Anfitrião* de Camões diverge do de Plauto quando o escritor português se exime, por exemplo, de inserir um prólogo de dupla finalidade⁴, bem como acrescenta personagens à comédia e, também, adota outras divisões na sequência dos fatos, é correto, igualmente, dizer que, sob a ótica dos processos formadores de comicidade, em contrapartida, a peça lusitana se assemelha à comédia da Antiguidade Clássica.

A pesquisa de Brito (1999), *Anfitrião viajante no tempo*, ocupou-se, principalmente, de observar, à luz dos pressupostos bergsonianos, os processos formadores de comicidade de que são constituídas algumas versões em língua portuguesa do mote plautino. A sua tese atesta que todas as versões analisadas, inclusive a de Camões, desenvolvem os processos criadores de comicidade delineados por Bergson, quais sejam, repetição, inversão e interferência de séries, assim como manifestam, igualmente, os tipos de comicidade discutidos pelo mesmo autor: as comicidades de caráter, de situação e de palavras. Seguindo essa mesma linha de investigação, analisamos alguns fragmentos do teatro camoniano de maneira a reiterar as observações de Brito e, além disso, de modo a situar, a partir dos processos que se manifestam nos mecanismos propícios à construção de comicidade, os tempos-espacos do Portugal quinhentista assimilados na peça de Camões.

Processos formadores de comicidade no *Anfitrião* camoniano à luz dos estudos de Bergson e de Brito

O cerne da formulação teórica bergsonina está no entendimento de que, sendo o riso uma particularidade estritamente humana, ele adquire extensões sociais, ou seja, o riso encerra uma função social: a sanção e a correção social, como exprimem Brito (1999) e Minois (2003), citando o próprio filósofo:

⁴ Conforme Brito (1999), a comédia latina possui um prólogo de objetivo duplo: informar o argumento da comédia, bem como pedir atenção à peça que será encenada.

Examinando os mecanismos criadores do riso, Bergson buscou depreender algumas leis que pudessem explicá-los. [...] Assim, sendo o riso uma característica humana, teria, conseqüentemente, uma função social, pois é em sociedade que os homens se organizam (BRITO, 1999, p. 15).

“o riso é verdadeiramente uma espécie de trote social” [...] Ele comporta “a intenção inconfessada de humilhar e, dessa forma, é verdade, de corrigir”. [...] O riso, que é uma sanção, não é nem sentimental nem emocional. “O riso é, antes de tudo, uma correção”. Feito para humilhar, ele deve dar à pessoa que o motivou uma impressão penosa. (MINOIS, 2003, p. 524).

Para Bergson, então, o cômico, ou seja, aquilo ou algo de que se ri, é compreendido como uma expressão negativa, “que o riso tem por tarefa corrigir” (ALBERTI, 1999, p. 184). Nessa perspectiva, “a definição do cômico como ‘mecânico aplicado sobre o vivo’ ganha sentido na medida em que o riso adquire uma função social: aquilo de que se ri é aquilo de que é preciso rir para restabelecer o vivo na sociedade” (ALBERTI, 1999, p. 185).

Respaldado nessas ideias, o filósofo delineou três processos formadores de comicidade muito recorrentes no teatro bufo, que são a repetição, a inversão e a interferência de séries e que se desenvolvem, sobretudo, em três tipos básicos de comicidade: comicidade de situações, comicidade de palavras e comicidade de caráter.

A repetição, processo que o teatro cômico reproduz frequentemente, consiste na repetição propriamente dita de um mesmo episódio teatral, quer entre as mesmas personagens, quer entre personagens diferentes, tal como explica Bergson:

certo dia encontro na rua um amigo que há muito não via; a situação nada tem de cômica. Mas se, no mesmo dia, o encontro de novo, e ainda uma terceira ou quarta vez, acabamos por rir ambos da "coincidência". Imagine-se agora uma série de acontecimentos que dê uma ilusão suficiente da vida, e suponha-se, no meio dessa série que evolui, uma mesma cena a se reproduzir, seja entre os mesmos personagens, seja entre personagens diferentes: teremos ainda uma coincidência, porém mais extraordinária. São as repetições que se nos apresentam no teatro. (BERGSON, 1987, p. 51).

Em relação à inversão, processo que, em certos aspectos, assemelha-se à repetição, incide, sobretudo, na inversão de papéis ou de situações, alterando o sentido lógico do mundo: “assim é que nos rimos do acusado que dá lição de moral ao juiz, da criança que pretende ensinar aos pais, enfim, do que acabamos de classificar como "mundo às avessas". (BERGSON, 1997, p. 53).

Quanto à interferência de séries, Bergson a define da seguinte maneira: “uma situação será sempre cômica quando pertencer ao mesmo tempo a duas séries de fatos absolutamente

independentes, e que possa ser interpretada simultaneamente em dois sentidos inteiramente diversos” (BERGSON, 1997, p. 54). Assim, a criação desse processo compreende a combinação, ao mesmo tempo, da repetição e da inversão, tal como ocorre no quiproquó cômico, em que de dada situação é possível depreender duas interpretações antagônicas (BERGSON, 1997, p. 54).

Já em relação aos tipos de comicidade, extraímos da obra do autor apenas o substrato mais geral para descrever essas três variedades mais comentadas, “que percorrem ao mesmo tempo a esfera da vida e da comédia teatral” (BRITO, 1999, p. 17). Desse modo, a comicidade de situações, que se apresenta em teatros bufos de maneira geral, implica em um “arranjo de atos e acontecimentos que nos dê, inseridas uma na outra, a ilusão da vida e a sensação nítida de uma montagem mecânica” (BERGSON, 1997, p. 42). A comicidade de palavras ocorre, por princípio, quando há a inserção de “uma ideia absurda num modelo consagrado de frase” (BERGSON, 1997, p. 61). Além disso, outro meio que expressa esse tipo de comicidade provém da construção de uma estrutura linguística capaz de gerar duplo efeito interpretativo ou, ainda, quando há a interferência de ideias opostas em uma mesma sentença (BERGSON, 1997, p. 65). No mais, Bergson afirma que talvez haja certa artificialidade em categorizar a comicidade de palavras de maneira particular, uma vez que a “maior parte dos efeitos cômicos já examinados até agora se produziam por intermédio da linguagem”. (BERGSON, 1987, p. 57). Importante, ainda, é fazer a distinção entre o cômico que a linguagem expressa, traduzível para outra língua – ainda que se perca parte de seus efeitos quando da transposição para uma sociedade de valores culturais distintos – e o cômico que a linguagem produz, de modo geral intraduzível:

Mas devemos distinguir entre o cômico que a linguagem exprime e o que ela cria. O primeiro poderia, a rigor, traduzir-se de uma língua para outra, sob pena, entretanto, de perder grande parte do seu vigor ao transpor-se para uma sociedade nova, diferente por seus costumes, literatura e sobretudo por suas associações de ideias. Mas o segundo é em geral intraduzível. Deve o que é à estrutura da frase e à escolha das palavras. Não consigna, graças à linguagem, certos desvios particulares das pessoas ou dos fatos. Sublinha os desvios da própria linguagem. No caso, é a própria linguagem que se torna cômica. (BERGSON, 1987, p. 57).

Por fim, na comicidade de caráter, “rigidez, automatismo, distração, insociabilidade, tudo isso se interpenetra” (BERGSON, 1987, p. 78) e todos esses aspectos integram esse tipo de comicidade. Nessa ótica, “se deixamos de lado, na pessoa humana, o que interessa à nossa sensibilidade e consegue nos comover, o resto poderá converter-se em cômico, e o cômico

estará na razão direta da parte de rigidez que aí se manifeste”. (BERGSON, 1987, p. 78). De resto,

poder-se-ia dizer que todo caráter é cômico, desde que se entenda por caráter o que há de já feito em nossa pessoa, e que está em nós em estado de mecanismo montado, capaz de funcionar automaticamente. Será aquilo pelo que nos repetimos. E será também, por conseguinte, aquilo pelo que outros nos poderão imitar. O personagem cômico é um tipo (BERGSON, 1987, p. 78).

Dadas essas considerações, podemos dizer que a base da comicidade tanto do *Anfitrião* plautino quanto do *Anfitrião* camoniano centra-se, máxime, na utilização da técnica denominada repetição. De modo semelhante ao texto clássico, a comicidade da peça renascentista é produzida, fundamentalmente, tanto através de cenas que se reproduzem quanto, igualmente, da duplicação de personagens. Camões, apesar de inserir aspectos inerentes à cultura portuguesa do século XVI no seu teatro, recupera a essência da comicidade plautina quando compõe o *Anfitrião*. De modo equivalente nos dois textos, e por meio da técnica da repetição, Júpiter tem seu duplo em Anfitrião ao passo que Mercúrio tem seu duplo em Sósia. Tais duplicações de personagens se reproduzem em cenas que também se mostram diversas vezes similares e, por isso, repetidas. Sobre esse aspecto, Brito (1999) comenta:

A comicidade de Anfitriões é semelhante à de *Amphitruo*, que nasce a partir de personagens duplicados, com a técnica da “repetição”. No entanto, Camões, seguindo a tendência da literatura renascentista, enriquece e aprofunda a utilização dessa técnica, fazendo um reiterado uso de jogos dialéticos. A base desses processos estava nas posições criadas por Plauto, entre o verdadeiro e o falso, o deus e o homem, o amante e o marido, o senhor e o escravo (BRITO, 1999, p. 207).

Ao longo da comédia, várias cenas exprimem a técnica da inversão, já que, como dito, há diversas passagens em que as divindades Júpiter e Mercúrio, ao tomarem a aparência de Anfitrião e de Sósia, respectivamente, invertem os papéis, os sentidos lógicos dos acontecimentos quando se convertem em seres mortais. Entre os diversos exemplos que poderíamos, à vista disso, apresentar, selecionamos uma passagem em que Júpiter aparece sob a forma de Anfitrião, elucidando o processo de inversão, o de troca de papéis, recurso cômico muito recorrente na comédia portuguesa, bem como na comédia recuperada e adaptada:

JÚPITER: Grão desconcerto tem feito
Anfitrião com Almena!
Qualquer deles tem direito.
Eu sou o que venço o preito
e ambos pagam a pena.
Quero me ir lá desfazer

tão trabalhosa demanda
 por nos tornarmos a ver,
 porque, enfim, quem muito quer,
 com qualquer desculpa abranda.
 E pois que a afeição
 há de mudar tão asinha,
 quero ir alcançar perdão
 da culpa que, sendo minha,
 parece d'Anfitrião.
 [...]
 errei no que cometi.
 bem me basta a penitência
 de quando me arrependi.
 [...]
 perdoai, senhora, a culpa,
 deste vosso coração.
 (CAMÕES, 2014, pp. 175-176).

Nesse excerto, Júpiter, deus do Olimpo, sob o prisma da estética humanista, é um deus submisso ao amor que nutre pela mortal Almena e, como um vassalo do amor, sente-se errante, responsável pelas confusões geradas no juízo de Almena, incapacitada, nesse momento do enredo, de compreender os conflitos gerados em virtude da existência de dois Anfitriões.

A divindade Júpiter é reduzida à condição humana, absorvendo todas as contradições e inseguranças inerentes às espécies ditas mortais. Por isso, como exemplo do que se entende pelo mecanismo cômico denominado inversão, o Júpiter quinhentista é “um Júpiter humano, que se lamenta diante das incertezas causadas pelo conflito: embora deseje a dama fisicamente, também por ela sofre do Amor que lhe foi escrito na alma.” (BARROS, 2012, p. 52).

Um deus tipificado como um homem apaixonado e confessor de seus erros, e, portanto, humanizado, traduz, seguramente, o que também se entende por caráter cômico, já que tais traços constitutivos do perfil dessa personagem revelam idiosincrasia incompatível com que se espera de uma deidade.

No entanto, para além dessa constituição de caráter muito cara ao humanismo, os vocábulos “pena”, “perdão”, “culpa”, “errei”, “penitência” e “perdoai” expressos no fragmento reforçam os valores cristãos, situando, portanto, a obra em seu tempo-espaço factual de composição, como bem observa Pacheco:

Além da humanização de Júpiter, que já citamos, outro fator de “enfraquecimento do mito” é a inserção de elementos cristãos em detrimento da religião pagã romana. Fala-se em diabo, em mouro (de forma negativa, estando implicitamente oposto a cristão) e em Jó, elementos cristãos que provam que Camões está completamente despreocupado com a mitologia romana e sua veracidade. Isto [...] aproxima a obra da realidade do espectador (PACHECO, 2008, p. 49).

Júpiter, como exposto, além de elucidar as especificidades da personagem cômica, principalmente por materializar os valores singulares dos tempos-espacos de Camões, deslinda o processo chamado inversão no momento em que está subordinado aos valores e anseios estritamente humanos.

De modo semelhante ocorre a inversão quando da troca de papel entre Mercúrio e Sósia, isto é, quando Mercúrio, de natureza divina, transfigura-se no escravo. Dessa maneira, “os deuses romanos aparecem nessa obra vistos sob o prisma do humanismo, isto é, como figuras meramente literárias, profundamente humanizadas” (BRITO, 1999, p. 104).

Essas inversões entre deuses e mortais, bem como as repetições que se reproduzem sobrejamente, ou seja, o entrecruzamento entre a inversão e a repetição, responsável, sobremaneira, pela criação de inúmeras situações e de quiproquós cômicos, tipifica o que, na compreensão de Bergson, designa-se interferência de séries. Abaixo um excerto que aduz tais mecanismos cômicos:

Vão-se ambos, e vem Júpiter e Mercúrio transformados, Júpiter na forma d’Anfitrião, Mercúrio na de Sósia, escravo, e diz Júpiter:

JÚPITER: Mercúrio, pois sou mudado
nesta forma natural,
olha e nota com cuidado
se está em mi o pintado
aparente c’o real.

MERCÚRIO: Quem tão próprio se transforma,
tenho por opinião,
que na tal transformação
lhe prestou natura a forma
com que fez Anfitrião.

JÚPITER: Pois tu, no gesto e na cor,
estás Sósia, escravo seu.

MERCÚRIO: Muito mais farás, senhor.

JÚPITER: Não no faz senão o amor,
que nisto pode mais qu’eu.
(CAMÕES, 2014, p. 148).

Quanto à comicidade de palavras, Brito (1999) é enfático ao dizer que Camões, através, mormente, do processo de repetição, cria inúmeras comicidades de palavras quando empreende, através dos vocábulos, “jogos e trocadilhos, cheios de humor” (BRITO, 1999, p. 109), de modo a ensejar a criação de “jogos espirituosos muito apreciados no ambiente da corte ou entre os intelectuais da época” (BRITO, 1999, p. 110). Embora o trocadilho seja, na

perspectiva bergsoniana, o menos apreciável meio de se construir comicidade através de palavras, Brito afirma existirem no *Anfitrião* lusitano muitas expressões linguísticas que se desdobram em expressões cômicas em virtude, principalmente, dos jogos de palavras e dos trocadilhos que integralizam a comédia. A título de exemplo, apontamos os versos “que quando estas damas tais/ me cacham então recacho” (CAMÕES, 2014, p. 137), que sinalizam um trocadilho entre as palavras “cacham” e recacho”, versos que correspondem a “que quando estas damas tais/ me enganam, respondo na mesma moeda” (MUNIZ, 2014, p. 137) e que seriam, dentro de um parâmetro cômico, intraduzível em outras línguas.

No mais, ainda que o filósofo não tenha usado o termo “antítese” para exemplificar as muitas facetas em que a comicidade de palavras é capaz de se manifestar, entendemos que essa figura de linguagem também pode se revelar cômica quando integra a inversão e a interferência de séries, que, em síntese, “não passam de jogos espirituosos expressos em jogos de palavras”, (BERGSON, 1987, p. 65) e, sobretudo, quando atravessa situações que já são, decerto, cômicas. Nessa linha de raciocínio, não seria disparate dizer que a comicidade de uma peça se torna ainda mais proeminente quando, em uma mesma cena, há um cruzamento de tipos de comicidades distintos. O episódio em que aparecem dois Sósias disputando a verdadeira identidade já é, por excelência, um evento cômico. No entanto, quando nesse mesmo episódio são introduzidas construções linguísticas que desenvolvem um jogo entre palavras, o efeito cômico é, por certo, acentuado. Tal raciocínio pode ser observado na passagem abaixo em que o verdadeiro Sósia dialoga com o deus que tomou, por empréstimo, sua aparência. Encontram-se, nesse momento, dois Sósias disputando a autenticidade identitária:

MERCÚRIO: Pienso qu’el seso perdiste.
¿Cómo te llamas, mal hombre?

SÓSIA: Sosia soy, si no me oíste.

MERCÚRIO: ¿Cómo en persona tan triste
osas d’ensuciar mi nombre?

SÓSIA: ¡Oh, señor, no me des más,
que yo seré quien tú quisieres!

MERCÚRIO: ¿Con tan nueva falsedad
andáis por esta ciudad,
delante de quién os mira?
¡Pues si sois Sosia, tomad!

SÓSIA: ¿Si me das por la verdad,

qué me harás por la mentira? ⁵
(CAMÕES, 2014, pp. 158-159).

Nesse excerto, a antítese expressa nos versos “¿Si me das por la verdad/ qué me harás por la mentira?” (CAMÕES, 2014, p. 159) e que se revela cômica em virtude do contexto em que é formulada, reforça o efeito da situação notadamente jocosa.

Torna-se, ainda, oportuno afirmar que a antítese é uma figura de linguagem elementar na lírica camoniana, como expõe Rodrigues (1993). Na Idade Média, tornou-se habitual o uso de antíteses pelos trovadores provençais, o que fez Petrarca, mais tarde, difundir esse costume “a ponto de Gil Vicente satirizar seus exageros e artificios” (RODRIGUES, 1993, p. 30). Camões, que, em boa medida, sorveu do teatro vicentino⁶ enquanto comediógrafo, procurou, ao contrário do consagrado dramaturgo português, “fazer das antíteses um testemunho de sua vida, tão cheia de expectativas contrariadas e lances diversos” (RODRIGUES, 1993, p. 30). Sobre o uso de antíteses como vestígio das experiências particulares do poeta, Rodrigues (1993) explica:

A antítese em Camões consiste em mostrar o mesmo objeto sob duas perspectivas distintas e opostas. Com essa técnica, Camões não pratica um mero jogo verbal, como vieram a fazer, mais tarde, alguns poetas barrocos. Camões simplesmente exprime as contradições e perplexidades inerentes à vida humana. Quer mostrar o homem dividido, sobretudo entre a esfera do ser e a do parecer. (RODRIGUES, 1993, p. 30).

Talvez não seja incorreto afirmar que a escolha de Camões pelo texto clássico que desenvolve as contradições entre as identidades falsas e verdadeiras – entre os dois Sósias e os dois Anfitriões – não tenha sido despreziosa ou circunstancial: ora, essas repetições cômicas entre as personagens multiplicadas exprimem, igualmente, ainda que por um ângulo inverso, a fragmentação humana comentada por Rodrigues, principalmente no que diz respeito ao ser e ao parecer.

Podemos, ainda, levantar a hipótese de que o riso recuperado da comédia plautina, derivado, sobretudo, “de quiproquós, confusões de identidade, gerando o duplo e o jogo do ser

⁵ A despeito do bilinguismo presente na peça, Muniz comenta que, entre outros aspectos, “o uso funcional do bilinguismo a serviço do cômico e a demarcar a extração social das personagens, conforme a prática de alguns dramaturgos contemporâneos” (MUNIZ, 2014, p. 24) particulariza a versão de Camões.

⁶ Rebello comenta que a influência do teatro vicentino perdurou na produção teatral de Camões. No entanto, “se, formalmente, o teatro de Camões é tributário ao modelo vicentino, já os seus temas e o respectivo tratamento dramático provêm de outra matriz” (REBELLO, 1980, pp. 19-20). Enquanto Gil Vicente é um homem do fim da Idade Média, Camões, por outro lado, é um homem da Renascença e, por esse motivo, outros valores se fixaram em sua produção dramática. (Rebello, 1980, pp. 18-20).

e parecer” (BRITO, 1999, p. 63), adquira outras extensões interpretativas, já que no *Anfitrião* renascentista entram em cena as contradições existenciais experimentadas e exteriorizadas pelo escritor quinhentista. Em outras palavras, podemos dizer que diferentemente do texto plautino, cuja pretensão era, por expediente, fazer a plateia rir, o texto do século XVI propõe, através de mecanismos risíveis, externar as discussões tão caras ao universo literário do autor lusitano.

Nessa perspectiva, apesar de o *Anfitrião* ser, incontestavelmente, uma peça cômica, observamos, que as contradições que, de modo geral, enxameiam a obra do poeta também visitam, ainda que camufladas em situações, personagens e palavras cômicas, o texto teatral de Camões, situando-o, portanto, nas discussões em voga no Portugal do Quinhentos.

Tais contradições e instabilidades presentes no decurso da produção literária de Camões, assim como na de outros poetas do século XVI, sinalizam a temática do *desconcerto do mundo*, cuja ideia “exprime sempre um ritmo absurdo e degenerado do mundo” (RODRIGUES, 1993, p. 31), como se lê na passagem a seguir, em que Sósia dialoga com o deus usurpador de sua fisionomia e, ciente da duplicidade de sua personalidade, questiona os desconcertos, as contradições da sua existência:

SÓSIA: Pues sabe que te allegó
A la muerte tu fortuna.
Pues luego, si yo no soy yo,
Aunque nadie me mató,
Soy luego cosa ninguna.
¡Oh, dioses, qué desconcierto!
¿Yo por ventura soy muerto
O murióme la razón?
¿Yo no soy de Anfitrión?
¿Él no me mando del puerto?
(CAMÕES, 2014, p. 161).

Como vemos, ainda que de forma indireta, ou melhor, ainda que de forma velada por expedientes cômicos, a temática do *desconcerto do mundo* se faz presente também no exercício de escrita teatral do poeta português.

Considerações Finais

A partir da análise realizada no *Anfitrião* de Plauto, o estudo de Brito (1999) identifica que todos os processos formadores de comicidade definidos por Bergson, da mesma maneira que todos os tipos de comicidades descritos pelo mesmo filósofo compõem a comédia clássica. O mesmo vale para a comédia de Camões que, conquanto tenha assimilado e textualizado os

tempos-espacos do Portugal quinhentista – e que aqui se buscou indicar, em particular, as estéticas e as práticas literárias em voga no período –, reproduziu de forma análoga ao texto plautino os mesmos procedimentos capazes de fabricar comicidade, como observou oportunamente Brito (1999) em seu estudo apreendido como uma das principais referências para estas discussões.

Referências

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1999.

ANASTÁCIO, Vanda. *Aparência e identidade no Auto dos Enfatriões*. In: *Estudos Portugueses*. Homenagem a Luciana Stegagno Piccio. Lisboa: Difel, 1991. Disponível em: http://www.vanda-anastacio.at/articles/1_Aparencia%20e%20Identidade%20nos%20ANFITRIOES_locked.pdf. Acesso em 19 set. 2018.

BARROS, Luiz Fernando de Moraes. *Amores de uma (bem) maridada: lirismo e comicidade em uma peça camoniana*. *Revista Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, no. 27, 2012, pp. 45-56. Disponível em: <http://rgplrc.libware.net/ojs/index.php/rcl/article/view/148/145>. Acesso em 20 set. 2018.

BERGSON, Henry. *O Riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

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

CAMÕES, Luís de. *Teatro de Camões*. Apresentação, notas, glossário e fixação dos textos de Márcio Muniz. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.

COSTA, Lilian Nunes da. *Mesclas genéricas na “tragicomédia” Anfitrião de Plauto*. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2010.

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

MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. Tradução Maria Elena O. Ortriz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 33ª. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

MUNIZ, Márcio. *Camões, dramaturgo em seu tempo*. In: *Teatro de Camões*. Apresentação, notas, glossário e fixação dos textos de Márcio Muniz. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014, pp. 9-36.

PACHECO, Nina Barbieri. *A Linguagem em Plauto, Camões e Abelaira: uma análise das falas de personagens e da estrutura dramática*. Dissertação de Mestrado em Letras. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

RODRIGUES, Antônio Medina. *Sonetos de Camões- roteiro de leitura*. São Paulo: Editora Ática, 1993.

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

Recebido em: 14/08/2018

Aceito em: 31/10/2018