

Aparência e Identidade nos *Enfatriões* de Camões

As atenções da crítica, polarizadas geralmente em torno da figura de Gil Vicente têm marginalizado uma grande parte do teatro quinhentista. Exemplo desta subalternização é a obra dramática de Camões, muitas vezes considerada de qualidade duvidosa¹, e secundária, se não subsidiária, do resto da produção camoniana². Em relação aos *Enfatriões*, pensamos que a atenção dispensada a tiradas isoladas que mais aparentemente repetem temas e processos estilísticos da lírica tem prejudicado a apreciação da unidade coesa que constitui³.

Como se sabe, Camões trabalha aí o mito do nascimento de Hércules⁴. Dramatizado desde a Antiguidade⁵, teve grande voga durante o Renascimento, principalmente a partir da tradução para italiano da versão de Plauto, feita por Pandolfo

¹ Esta era, por exemplo, a opinião Georges Le Gentil, *Camões* [tradução e notas de José Terra], Lisboa, Portugália Editora, 1969, p. 195: «Não lhe [ao teatro] podemos atribuir mais que um valor secundário. Não parece, aliás, que o próprio Camões o haja tido em muita conta. [...] É uma senda em que não perseverou. Deve ter-se lançado nela apenas a pedido dos seus amigos ou de algum protector influente, a menos que não tenha querido provar, por uma espécie de aposta, que se achava à vontade em qualquer género.» Já Francisco Vieira de Almeida afirmava, em «Le théâtre de Camões dans l'Histoire du Théâtre portugais», *Bulletin d'Histoire du théâtre portugais*, tome I, nº 2, 1950, p. 254: «[L'imagination] de Camões, lyrique, verbale, subtile et descriptive ne s'adapte que difficilement aux besoins de la scène.» Também Luciana Stegagno Picchio afirma, na *História do Teatro Português*, Lisboa, 1969, p. 123: «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.»

² No caso de Camões os problemas levantados parecem ser também de classificação: Adrien Roig não o toma em consideração na sua obra *O Teatro Clássico em Portugal*, Lisboa, Biblioteca Breve, ICALP, 1983, uma vez que se trata de peças que utilizam, apesar de temas clássicos, a estrutura do auto vicentino. Fidelino de Figueiredo, na *História Literária de Portugal (sécs. XII-XX)*, 2ª edição, Rio de Janeiro, Ed. Fundo de Cultura, 1960, coloca-o ao lado do teatro de Gil Vicente. Esta opção responde, como já foi dito – Claude-Henri Frêches, «La rencontre de Camões et de Plaute», *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, F. Gulbenkian, 1981, pp. 449-467 e J. Almeida Pavão «Originalidade e imitação no teatro camoniano» *IV Reunião Internacional de Camonistas*, Ponta Delgada, 1984, pp. 407-418 – à concretização, por parte de Camões, da imitação à maneira clássica característica dos autores renascentistas, conciliando dois modelos: o clássico e o autóctone.

³ As semelhanças entre a linguagem utilizada no teatro e a linguagem da lírica têm chamado a atenção dos mais variados autores: Francisco Vieira de Almeida, *Op. cit.*, p. 256; Hernâni Cidade, *Luís de Camões. Os autos e o teatro do seu tempo; as cartas e o seu conteúdo biográfico*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1956, p. 85; R. M. Rosado Fernandes, *O tema do Anfitrião em Camões*, sep. da revista *Ocidente*, vol. LIV, Lisboa, 1958, pp. 66-67; Claude-Henri Frêches, *Op. cit.*, p. 466; Maria Idalina Rodrigues, *O Teatro de Camões*, cadernos FAOJ, série C, nº 13, 1982, p. 21.

⁴ O mito narra a forma como Júpiter, tomado de amores por uma mortal, Alcmena, virtuosa esposa de Anfitrião, se aproveita da ausência daquele para possuí-la assumindo a aparência do marido e gerando deste modo a Hércules.

⁵ Crê-se que a primeira adaptação dramática do mito tenha sido a de Epicarmo. Inspirados pelos elementos trágicos que contém, Ésquilo, Sófocles e Eurípides deverão ter criado tragédias a partir da mesma fábula. Pensa-se que antes de Plauto o mesmo motivo terá sido tratado por Filémon e Rinfão. No entanto, foi o *Amphitruo* de Plauto a versão mais antiga que chegou até aos nossos dias.

Collenuccio, para uma representação que teve lugar em Ferrara no final do século XV⁶. 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 1525⁷. Um cotejo entre as três obras permite facilmente concluir que qualquer dos autores quinhentistas leu Plauto, sugerindo ainda que o poeta português teria conhecido o texto de Oliva⁸.

Na interpretação camoniana adquirem especial relevo dois tópicos em que se insiste particularmente: o amor e o questionamento da identidade. Ambos os aspectos fazem parte intrínseca do mito e tinham sido já abordados quer pelo dramaturgo latino quer por Perez de Oliva: com efeito, é o amor-desejo de Júpiter por Alcmena que desencadeia todos os acontecimentos e é a confusão de identidades que o disfarce deste último acarreta o que lhe permite a realização física desse amor. Em Camões estas duas

⁶ Veja-se o que diz a propósito, Gilbert Highet no seu clássico trabalho *The Classical Tradition*, Oxford, The Clarendon Press, 1949, p. 121: «Plautus was a favorite. The court poets of Ferrara were translating his comedies as early as 1486, and scores of Italian versions appeared later.»

⁷ Fernán Perez de Oliva (1494?-1533), professor em Salamanca, foi autor, entre outros, de uma série de textos dramáticos adaptados a partir de temas clássicos (*La venganza de Agamenón*, *Hécuba triste e Comedia de Anfitríón*). A maioria da sua obra permaneceu inédita durante a sua vida (apesar da possibilidade de ter circulado manuscrita, pelo menos no meio universitário de Salamanca), tendo sido publicada postumamente por seu sobrinho, o cronista Ambrosio de Morales em Córdoba, 1586. No caso do texto que aqui analisamos, conhecemos dados que permitem estabelecer uma datação aproximada da primeira versão. Segundo afirma William Atkinson, «Hernan Perez de Oliva: a Biographical and critical study» *Revue hispanique*, tome LXXI, 1927, p. 320: «In 1525 our author was in Seville, and on the 27th of November of that year presented there to Fernando Colón, son of the great Cristóbal and founder of the Columbine Library, a copy of his comedy *Amphitruon*, which gift Colón duly enters in the catalogue of his library.»

⁸ Ao contrário do que faz Camões, Oliva mantém, ocasionalmente, alguns monólogos intercalares de Mercúrio com indicações que não surgem dramatizadas. A fala de Alcmena, em que esta se lamenta da ausência do marido afasta-se substancialmente dos *Enfatriões*, uma vez que se integra numa cena em que Júpiter, sob a aparência de Anfitríão, se apresenta perante ela, enquanto que no drama português, se trata de um longo monólogo que forma um bloco com outras cenas, anteriores ao encontro entre os dois. A forma como é colmatada a lacuna no texto de Plauto, muito semelhante em ambos os autores peninsulares, estava já sugerida nos fragmentos que dela se possuem e estará baseada, provavelmente, no seu preenchimento no sec. XV por Hermolaus Barbarus (veja-se Frèches, *op. cit.*, p. 451). Os elementos militares, muito atenuados em Camões, são mantidos por Oliva, quer na descrição da batalha que faz Sósia e que segue fielmente o protocolo bélico exposto por Plauto, quer pela inclusão de um diálogo entre Jupiter e Alcmena acerca da natureza, significado e utilidade da guerra.

Oliva acrescenta uma nova cena entre Sósia e Naucrates que não se encontra em Plauto, na qual repete o encontro entre Mercúrio e Anfitríão, mas o único autor que cria cenas totalmente imprevisíveis a partir do original latino é Camões (diálogos Brómia-Feliseu, Feliseu-Calisto e Aurélio-moço), sendo também aquele que introduz novas personagens (Feliseu, Calisto, Aurélio, moço de Aurélio).

É principalmente em Camões que os deuses são destituídos dos seus poderes sobrenaturais: a taça do rei dos Teléboas é roubada e não subtraída por artes mágicas, Mercúrio tem que ir ao «arraial» para saber o que se passou na guerra e até o milagre final aparece muito atenuado, uma vez que se trata do nascimento de uma só criança, a seu tempo, e se omite a cena mitológica do combate de Hércules recém-nascido com as serpentes enviadas por Juno. Na obra de Perez de Oliva, apesar de o mito ser referido como «ficciones y fabulas» da «ciega gentilidad», os deuses mantêm muitos dos poderes mágicos que possuíam em Plauto e são-lhes acrescentados alguns outros: Júpiter aparece do nada em casa de Alcmena, Mercúrio usa os seus poderes para prender os pés de Sósia quando este se dispõe a fugir, ambos são oniscientes, a taça do rei Pterelau é retirada magicamente da sua caixa sem que o selo desta se quebre, etc. O que era divino em Plauto passa no entanto a ser apenas mágico em Oliva e é este quem primeiro utiliza a palavra «encantador» para justificar os estranhos acontecimentos descritos na peça.

questões surgem interligadas e são objecto de uma especulação acerca da natureza e efeitos do amor e da sua importância no questionamento e definição da identidade do ser humano que surge exposta de maneira sistemática, didáctica, passível de funcionar como uma teorização.

Apesar de o paralelo entre *Enfatriões* e o *Amphitruo* ter sido já frequentemente referido⁹, bem como a aproximação de algumas questões estruturais com a *Muestra de la lengua castellana en el nacimiento de Hercules. Comedia de Amphitrion*, de Fernán Perez de Oliva¹⁰, para entendermos em profundidade a problemática exposta pelo drama camoniano necessário se torna, mais uma vez, percorrermos estas suas fontes.

Fá-lo-emos centrando-nos essencialmente nos dois tópicos referidos, os quais são sobretudo trabalhados em alguns momentos da intriga: no encontro entre Mercúrio e Sósia e seu posterior relato feito por este último a Anfitrião; nas entrevistas sucessivas de Júpiter e de Anfitrião com alcmena e, ainda, durante as confrontações de Anfitrião com Mercúrio, primeiro e, posteriormente, com Júpiter, tendo Blefarão como mediador.

O Amphitruo

Se fizermos a comparação com Plauto verificaremos que ambos os aspectos são apresentados de forma bastante mais simples do que irá acontecer, mais tarde, no texto português: em primeiro lugar, os sentimentos atribuídos a Júpiter parecem ser apenas um misto de desejo físico e de respeito pela virtude da esposa inocente de Anfitrião. Assim, se os argumentos que chegaram até nós afirmam que Júpiter tomou a esposa de Anfitrião enganando-a:

Alcmenam uxorem cepit usurariam ARG. I¹¹

[(...) tirou-lhe a esposa, Alcmena, e dela desfrutou. p. 17]¹²

afirmam também que este se encontrava «tomado de amores» por ela:

⁹ Vejam-se os trabalhos de J. Maria Rodrigues, «Introdução ao auto camoniano de “Os Anfitriões”» *Boletim da segunda classe da Academia das Sciencias*, nova série, t. I, 1929; Hernâni Cidade, *Op. cit.*, Rosado Fernandes, *Op. cit.* e ainda «Camões et l'héritage classique» *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, Gulbenkian, XV, 1981, pp. 3-23; Andrée Crabbé Rocha, *As Aventuras de Anfitrião e outros Estudos sobre Teatro*, Coimbra, Almedina, 1969; Luís F. Rebello, *Variações sobre o teatro de Camões*, Lisboa, Caminho, 1980; Clara Rocha, *Auto dos Anfitriões de Camões*, Lisboa, Comunicação, 1981; Claude-Henri Frèches, *ibidem*; J. de Almeida Pavão, *op. cit.*

¹⁰ Trabalhos de J. M. Rodrigues, *Op. cit.*, Rosado Fernandes, *Ibidem*, e Maria Idalina Rodrigues, *op. cit.*, e ainda «Anfitriões peninsulares quinhentistas» *Estudos Ibéricos*, Lisboa, ICALP, 1987.

¹¹ As citações do texto latino provêm da edição de Alfred Ernout: Plauto, *Amphitruo*, Paris, Société d'Édition “Les belles Lettres”, 1941. Ao longo deste trabalho, os nomes das personagens são referidos segundo as designações utilizadas por cada autor.

¹² A tradução que aqui se apresenta, nem sempre literal e muitas vezes alterada para dar o «tom» cómico, é a de Carlos Alberto Louro da Fonseca, editada em Coimbra pelo INIC em 1978.

Amore captus Alcumenas Iuppiter ARG. II
[Júpiter, tomado de amores por Alcmena [...], p. 12]

Encontramos uma expressão semelhante no prólogo:

Is amare ocepit Alcumenam clam uirum (p. 19, v. 107)
[Júpiter começou de amores com Alcmena [...] p. 21]

e Mercúrio define Alcmena como o objecto da violenta paixão de seu pai:

Pater nunc intus suo animo morem gerit.
Cubat complexus, cius cupiens maxime est. (p. 20, vv. 132-133)

[Nesta altura, o meu pai está aqui dentro a satisfazer os seus desejos. Está na cama, todo abraçado ao objecto da sua violenta paixão. p. 22]

ao que poderíamos acrescentar as juras amorosas deste:

Satin habes, si feminarum nulla est quam aeque diligam ? (p. 41, v. 509)
[Não te basta que eu não goste tanto de nenhuma outra como de ti? p. 50]

Ao lado desta atitude são várias as ocasiões em que Mercúrio e o próprio Júpiter se referem à inocência de Alcmena, à sua honra e perfeição moral e à necessidade de uma reparação para com ela.

Nam mea sit culpa, quod egomet contraxerim,
Si id Alcumenae [innocent] expetat. (p. 62, vv. 871-872)

[É que eu seria bem culpado, se a falta, que eu cometi, recaísse sobre a inocente Alcmena. p. 91]

ou ainda:

[...] Quid igitur? nemo id probro
Profecto ducet Alcumenae: nam deum
Non par uidetur facere, delictum suum
Suamque [ut] culpam expetere in mortalem sinat. (p. 40, vv. 492-495)

[Ninguém poderá incriminar Alcmena: é que não seria justo que um deus deixasse inculpar uma mortal da sua própria falta. p. 48]

Para além destas considerações, inspiradas pelo comportamento do pai dos deuses, encontramos ainda referências, mesmo que incipientes, a aspectos que

caracterizam o sentimento amoroso e que Camões, depois de Oliva, irá repetir, aprofundando-os, na sua versão do mito. Está nestas circunstâncias a expressão da dor que causa o afastamento do ser amado:

Lacrimantem ex abitu cocinnas tu tuam uxorem (p. 42, v. 529)
[Com esta tua partida tu deixas-me desfeita em lágrimas p. 51]

à qual se alia a da recordação do outro na sua ausência:

IV. Numquid uis?
AL. Vt quom absim me ames, me tuam te absentei tamen.
[...]
IV. Numquid uis?
IV. [...] Iam ego sequare. Numquid uis?
AL. Etiam: ut actutum aduenias.
(p. 42, vv. 541-542; p. 43, vv. 543-544)

[Jup.: Tu não me queres mais nada, pois não? Alc.: Quero, sim! Que, longe de mim, me ames, porque, mesmo na tua ausência, sou sempre tua. [...] Jup.: Mais alguma coisa? Alc.: Sim: que voltes depressa! p. 53]

A separação e a dor da ausência eram já no *Amphitruo* pretexto para uma reflexão que apresentava a felicidade como algo de efémero e indissociável da dor:

Satin parua res es uoluptatem in uita atque in aetate agunda,
Praequam quod molestum est? Ita cuique comparatum est in aetate hominum;
Ita di<ui>s est placitum, uoluptatem ut maeror comes consequatur:
Quin incommodi plus malique ilico adsit, boni si optigit quid.
(p. 48, vv. 633-636)

[Na vida, que se leva, bem pequena coisa é o prazer em confronto com os desgostos! É assim o destino de cada um; foi assim que aprouve aos deuses: que a tristeza fosse companheira inseparável do prazer; e até, se alcançarmos um pouco de felicidade, logo nos sobrevém maior número de aborrecimentos e desditas. p. 64]

Da mesma forma embrionária encontramos a referência ao ciúme, equiparado já em Plauto à morte:

AM. Vbi tu cubuisti?
AL. In eodem lecto tecum una in cubiculo.
AM. Perdidisti.
SO. Quid tibi est?
AL. Haec me modo ad mortem dedit.
(p. 59, vv. 808-809)

(Anf.: *E tu, onde te deitaste?* Alc.: *Contigo, na mesma cama, no nosso quarto.* Anf.: *Mataste-me!* So.: *Mas que tens tu?* Anf.: *esta mulher acabou comigo.* pp. 84-85)

Em Plauto o amor surge ainda intimamente ligado à honra, pelo que, salva a honra de Alcmena (e consequentemente a de Anfitrião), salvo está também o amor entre os dois esposos e a harmonia pode reinar de novo:

AM. Pol me haud paenitet,
Si licet boni dimidum mihi diuidere cum Iuoe. (p. 78, vv. 1125-1126)

[*Bom! Não me desagrada nada saber que dos meus haveres me é dado partilhar metade com Júpiter.* p. 112]

e ainda:

<IV> Tu cum Alcmena uxore antiquam in gratiam
Redi. Haud promeruit quam ob rem uitio uorteres:
Mea ui subactast facere. [...] (p. 79, vv. 1141-1143)

[*Quanto a ti, regressa à harmonia de outrora com Alcmena: ela não merece que a recriminem; o que ela fez, fui eu quem a obrigou a isso.* p. 113]

Apesar destes aspectos ligados ao amor, é principalmente sobre a «confusão de identidades» que Plauto se debruça. Mercúrio e Júpiter, ao descer à terra disfarçam-se respectivamente de Sósia e de Anfitrião. Essa máscara é inclusivamente referida por Mercúrio, no prólogo, onde indica ao público a forma de destrinçar os deuses dos humanos cuja aparência tomaram:

Nunc internosse ut nos possitis facilius,
Ego has habeo | usque in petaso pinnulas;
Tum meo patri autem torulus inerit aureus
Sub petaso | ; [...] (p. 20, vv. 142-145)

[*Ora, para que possam distinguir-nos mais facilmente, eu trarei sempre estas duas asinhas no chapéu; sob o do meu pai haverá um cordão de ouro, [...].* p. 22]

O confronto de Sósia e Anfitrião com Mercúrio e Júpiter disfarçados ilustra-nos quer acerca do nível de comicidade que Plauto decide dar ao seu texto, quer ainda do tipo de problemática que o confronto eu / outro-igual-a-mim introduz.

É logo no início do drama que Sósia e Mercúrio (mascarado) se encontram frente a frente. As conclusões do debate que se segue são, até, de certa forma,

preparadas, humoristicamente, através das referências que faz Sósia ao seu próprio nome:

SO. Formido male
Ne ego hic nomen meum commutem, et Quintus fiam e Sosia.
Quattuor uiros sopori se dedisse hic autumat:
Metuo ne numerum augeam illum (p. 29, vv. 305-307)

[*Estou cá com um medo terrível de que seja hoje o dia em que tenha de mudar de nome, e de Sósia passar a Quinto! Este aqui afirma ter posto a dormir quatro tipos: receio bem ir aumentar esse número!* p. 29]

ou:

SO. Saluus sum, non me uidet ;
 ‘Nescioquem’ loqui autumat ; mihi certo nomen Sosia est. (p. 31, vv. 331-332)

[*Estou safo; o tipo não me está a ver. Diz que é o “Não-sei-quem” que está a falar; e o meu nome é, de certeza, Sósia.* p. 32]

Por outro lado, as intenções de Mercúrio aparecem explicitamente no texto: deter Sósia impedindo-o de ir perturbar o idílio de Júpiter e divertir-se à sua custa. Para esse efeito começa por intimidá-lo e faz-lhe perguntas que o conduzam a identificar-se: para onde vai, se é escravo ou homem livre, quem é o seu dono, ao que vem.

Em seguida, negará todas as respostas dadas pelo escravo, afirmando ser, ele próprio, Sósia e negando-lhe, sucessivamente, o lugar onde vive, a posição que ocupa na sociedade e o próprio nome. Mas esta oposição de Mercúrio faz-se por recurso a um critério reconhecível e extremamente simples: a mentira ou a verdade; tudo o que diz Sósia é mentira, deve ser castigado por isso, e são-lhe fornecidas provas de que é ele, Mercúrio, quem fala verdade¹³. É porque usa de violência que o mensageiro dos deuses obtém a alteração das respostas dadas e estas correspondem, por parte de Sósia, apenas a uma tentativa de fugir aos golpes de Mercúrio, não afectando em nada a consciência que este tem de si próprio. Chega até a desejar mudar de pele para escapar à violência, prova de que sabe perfeitamente quem é e de que conhece as suas limitações.

ME. Quia uaniloquus, uapulabis. Ego sum, non tu, Sosia.

SO. Ita di faciant, ut tu potius sis atque ego te ut uerberem! (p. 34, vv. 379-380)

¹³ Este critério será o mesmo que irão aplicar as personagens que se irão confrontar a partir dos mal entendidos criados pelos deuses: Anfitrião acusará repetidamente Sócia de mentir (*Op. cit.*, pp. 47-48; p. 59; p. 62); Alcmena, por sua vez, apelidará de mentirosos primeiro Anfitrião, com quem se confronta em primeiro lugar e, posteriormente Sócia (*Op. cit.*, p. 69 e p. 77). É ainda este o critério que aplicará Mercúrio quando se encontra frente a frente com Anfitrião (*Op. cit.*, p. 99).

[Mer.: *Ah, sim?! Então, por seres mentiroso, ainda vais apanhar mais. Sósia sou eu, não tu! So.: Quem dera que assim fosse! Seria eu antes a chegar-te!* p. 39]

De facto, quando pede tréguas, Sósia afirmará, uma vez mais, a sua identidade, a qual faz corresponder à verdade:

SO. Certe edepol tu me alienabis numquam quin noster siem; (p. 35, v. 399)

[*E tu, decerto, nunca me impedirás de ser quem sou: (...) p. 42]*

tão evidente para si como os factos que enumera:

Quid, malum, non sum ego seruus Amphitruonis Sosia?
Nonne hac noctu nostra nauis ex portu Persico
Venit, quae me aduexit ? nonne me huc erus misit meus ?
Nonne ego nunc sto ante aedes nostras? non mihi est lanterna in manu ?
Non loquor ? non uigilo ? nonne hic homo modo me pugnibus contudit ?
(pp. 35-36, vv. 403-407)

[*Então eu não sou Sósia, o escravo de Anfítrão?! Acaso não chegou cá esta noite, vindo do porto Pérsico, um navio nosso que me trouxe?! Não foi o meu patrão quem me cá mandou?! Não estou eu diante da nossa casa?! Não trago uma lanterna na mão?! Não estou a falar?! Não estou acordado?! Aqui este fulano não me moeu de socos, ainda há pouco?! p. 43]*

Mesmo apesar da forte impressão que lhe causam as «provas» que dá Mercúrio da sua nova personalidade (o que fazia na tenda enquanto todos combatiam), as quais lhe fazem por um momento duvidar de si próprio, a sua reacção não se processa a nível de qualquer inquietação profunda acerca da sua integridade, uma vez que afirma ter de arranjar outro nome, como se a questão se passasse apenas a nível da sua designação e não a nível intrínseco, prosseguindo inabalável na sua certeza:

SO. Tu negas med esse?

ME. Quid ego ni negem, qui egomet siem ?

SO. Per Iouem iuro med esse neuque me falsum dicere. (p. 37, vv. 433-435)

[*So.: E tu afirmas que eu não sou eu?! Mer.: E como não hei-de afirmá-lo, se Sósia sou eu?! So.: Juro, por Júpiter, que sou Sósia e que falo verdade. pp. 45-46]*

A pergunta:

SO. Quis ego sum saltem, si non sum Sosia? Te interrogo (p. 37, v. 438)

[*Então quem sou eu, se não sou Sósia? Não me dirás?! p. 46]*

que Sósia formula perante as provas apresentadas pelo seu oponente, não corresponde aqui a nenhuma indagação profunda acerca do seu próprio ser, mas à provocação incrédula de uma justificação por parte de quem nega a evidência. Sósia afasta-se, pois, de Mercúrio, não duvidando da sua própria identidade:

SO. Sed quom cogito, equidem certo idem sum qui semper fui. (p. 38, vv. 447)

[Porém, quando me ponho a pensar, tenho a certeza de ser o mesmo que sempre fui! p. 46]

mas acreditando no que os seus olhos vêem: existe um outro que tem a sua aparência. E a dúvida que formula:

SO. Vbi ego perii? Ubi inmutatus sum? ubi ego formam peridi? (p. 38, v. 456)

[Mas onde é que eu me perdi? Onde é que eu mudei de pele? Onde é que deixei a minha figura? p. 47]

não conduz a nenhum estado de angústia ou de ansiedade, uma vez que o facto de Ilhe haverem roubado a aparência poderá, eventualmente, ser-lhe útil:

SO. [...] Quod ille faxit Iuppiter,
Vt ego | hodie raso capite caluus capiam pilleum (p. 38, vv. 461-462)

[Quem dera que Júpiter me concedesse essa graça! Hoje mesmo, rapava a cabeça e enfiava na careca o barrete de liberto. p. 48]

O raciocínio de Sósia faz-se então de forma lógica: o que acontece é que existem dois Sósias:

SO. [...] geminus Sosia hic factust tibi (p. 47, v. 615)

[O Sósia, que aqui vês, fez-se dobrado! p. 61]

ou seja, a ambiguidade é resolvida aceitando a duplicação. Confrontado com Anfítrão, Sósia falará sempre de Mercúrio como de um *eu* desdobrado, presente simultaneamente em dois lugares (p. 47). De novo o critério da verdade será aplicado por Anfítrão àquilo que o escravo lhe conta. E, perante a insistência deste na veracidade do inverosímil, o amo interpretará as palavras que ouve, sucessivamente, como mentira, bebedeira, loucura, troça, resultado de um mau olhar, sonho, regressando, por fim, à hipótese da mentira.

Mas também Anfítrião se confrontará com a existência de um outro que age em seu nome ao encontrar-se com Alcmena depois do afastamento de Júpiter. Uma vez mais o critério será o da verosimilhança que se equipara à verdade e ambos, Anfítrião e Alcmena, atribuem explicações às palavras do outro: Alcmena admitirá várias possibilidades para justificar o que afirma o marido: troça, experimentação / prova, mentira e, para Anfítrião, Alcmena é vítima sucessivamente de delírio, sonho acordado, orgulho, sonho, loucura¹⁴.

Estas interpretações surgem por hesitação sobre as possíveis intenções do interlocutor. Face à certeza que este possui acerca do que afirma, a única explicação plausível para o outro (certo de que conhece a realidade) é a de que os critérios do seu oponente estejam abalados, o que só poderia acontecer se houvesse perturbação da sua razão (loucura, sonho, etc.) ou qualquer intenção oculta (troça, experimentação, prova).

Num processo paralelo ao que se tinha passado entre Sósia e Mercúrio, Alcmena apresentará provas que a ilibarão das acusações que lhe foram feitas, mostrando que conhece o resultado da batalha e exibindo o troféu da vitória.

Anfítrião é confrontado, ao longo da peça, com dois duplos: Mercúrio, transformado em Sósia, e Júpiter, com a sua própria aparência. Estes encontros também não provocam em Anfítrião nenhuma dúvida em relação a si próprio, ao seu aspecto (que outros afirmam mudado), nem, como acontecera com o escravo, lhe fazem acreditar na duplicação como uma nova possibilidade da natureza. A cena entre Blefarão, Júpiter, Sósia e Anfítrião, onde, segundo deduzimos a partir dos fragmentos conservados, o piloto do barco não consegue distinguir entre o verdadeiro Anfítrião e o pai dos deuses, é vivida como uma ofensa mas nunca induz interrogações acerca da sua identidade. Quando o deixam só, como se de um impostor se tratasse, Anfítrião propõe-se agir para repor a verdade, da qual está perfeitamente seguro, decidindo ir queixar-se ao rei, vigiar-se do que lhe fizeram, lamentando-se de que toda a gente o ignora e dele troça, afirmando que matará todos os mentirosos:

AM. Nunquam edepol me inultus istic ludificabit quisquis est
[Nam] Iam ad regem recta me ducam resque ut facta est eloquar.
Ego pol illum ulciscar hodie Thessalum ueneficum,
Qui peruorse perturbauit familiae mentem meae.
Sed ubi illest ? intro edepol abiit, credo, ad uxorem meam.
Qui me Thebis alter uiuit miserior ? quid nunc agam ?
Quem omnes mortales ignorant et ludificant ut lubet.

¹⁴ Ainda aqui se insiste na virtude de Alcmena, que em nenhum momento é acusada de uma ação menos digna, como a mentira.

Certumst, intro rumpam in aedis : ubi quemque hominem aspexero
(pp. 73-74, vv. 1039-1048)

[Mas, palavra, não há-de ser esse tipo, seja lá ele quem for, que tornará a fazer troça de mim impunemente. Vou já direito ter com o rei e contar-lhe tudo o que se passou. Juro que, hoje mesmo, me hei-de vingar desse bruxo da Tessália que maldosamente deu volta à cabeça de toda a minha gente. Mas onde se meteu ele? Oh! Foi para dentro, para junto de minha mulher, creio bem! Haverá, em Tebas, alguém mais desgraçado do que eu? Que hei-de fazer agora? Toda a gente me ignora e faz troça de mim a seu bel-prazer. Estou decidido: entro em casa á viva força e todo aquele que eu apanhar pela frente, criada ou criado, minha mulher ou o amante, meu pai ou meu avô, assim que os vir faço-os ali mesmo às postas! Nem Júpiter, nem toda a corte celeste me impedirão, ainda que o queiram, de fazer como que resolvi. Lá para dentro, já. pp. 105-106]

Amor, aparência e identidade: um critério lógico

O *Amphitruo* trata, pois, os dois aspectos referidos (amor e identidade) acentuando o lado cómico do mito, ou seja, brincando com o equívoco provocado pelas máscaras dos deuses. Quando Mercúrio disfarçado de Sósia se confronta com este, essa alteração de aparência não atinge a personalidade de nenhum deles. Ao apropriar-se do nome, do aspecto e do lugar no mundo do escravo, o deus mensageiro não consegue que este se sinta posto em causa a nível profundo, uma vez que Sósia continua, no seu íntimo, a possuir tudo isso. Mesmo que Mercúrio se lhe refira como «sem nome», o subordinado de Anfitrião *sabe* quem é, admitindo apenas a possibilidade de que a realidade se tenha duplicado ou o seu aspecto possa ter mudado.

A interpretação que faz Plauto processa-se, assim, segundo uma organização lógica e apresenta-nos já, a nível embrionário, uma especulação de carácter filosófico acerca da realidade, através das personagens de Sósia e Anfitrião, um dos quais se deixa impressionar pela aparência (Sósia, acreditando no que os seus olhos vêem) a ponto de acreditar no impossível (na duplicação, que passa a apresentar como um fenómeno não só possível como provável¹⁵) e um outro, a quem nenhuma aparência pode abalar porque se rege pela razão como única medida da realidade. Logo, existe apenas *uma* verdade que todas as personagens procuram ou conhecem, mesmo quando o que os seus olhos vêem conduz à dúvida e à crença na sua modificação.

¹⁵ Veja-se a passagem seguinte:

SO. Tu peperisti Amphitruonem <alium>, alium ego peperì Sosiam.

Nunc si patera pateram peperit, omnes congeminauimus. (p. 57, vv. 784-785)

[So.: Tu pariste outro Anfitrião, e eu, outro Sósia. Ora, se a taça tiver parido outra taça, estamos todos a dobrar! p. 81].

Neste contexto, a complexidade do sentimento amoroso acaba por ser relegada para segundo plano, reduzida apenas àqueles aspectos que são funcionais do ponto de vista da intriga (a expectativa da chegada do marido, porque antecipa a intromissão de Júpiter, a reflexão acerca da efemeridade do prazer, porque contrastará com o acolhimento dispensado a Anfitrião, o ciúme deste último, porque antecipará o final feliz).

A Comedia de Amphitrion de Perez de Oliva

Desde que José Maria Rodrigues afirmou em 1929 que, para elaborar o *Auto dos Enfatriões*, Camões «por vezes aproveitou o trabalho pessoal de Oliva»¹⁶ tem havido periodicamente (nos anos 50 com Rosado Fernandes¹⁷ e, mais recentemente, num importante trabalho de Maria Idalina Rodrigues¹⁸) a preocupação de mencionar como fonte deste texto o dramaturgo espanhol.

Rodrigues, baseado provavelmente numa cópia manuscrita recente da edição de Córdova, 1586, das obras de Perez de Oliva existente na Biblioteca Nacional de Lisboa¹⁹ faz esta dedução partindo de três semelhanças fundamentais que encontra nos dois quinhentistas: o facto de ambas as obras se iniciarem com uma fala de Alcmena em que se queixa da ausência do marido; um preenchimento semelhante da lacuna do texto de Plauto; a escolha que faz Sósia de Júpiter como verdadeiro Anfitrião.

¹⁶ José Maria Rodrigues, *Ibidem*, p. 18.

¹⁷ Raul Miguel Rosado Fernandes, *Ibidem*, 1958

¹⁸ Maria Idalina Rodrigues, *Ibidem* 1987.

¹⁹ Este autor informa, a pp. 18 do citado trabalho: «Na Biblioteca Nacional existe uma cópia recente da *Comedia de Amfitrion* do professor salmantense.» O manuscrito referido parece ter continuado a ser a fonte dos estudiosos portugueses que sobre esta matéria se têm debruçado, e encontra-se, ainda, na divisão de Reservados da Biblioteca Nacional de Lisboa com a cota COD 9752. Trata-se de um pequeno volume de encadernação recente (lombada de couro amarelado com filetes dourados e com as indicações: FERNAN / PEREZ / DE OLIVA / OBRAS). Inicia-se com uma página de forro cujo verso está colado a uma folha de papel grosso branco, seguido de outra folha em branco do mesmo tipo de papel e em seguida uma outra, também em branco mas já do mesmo papel que as outras do manuscrito. O rosto da folha seguinte tem as indicações em cursiva: «Las obras / Del Maestro / Fernan Perez de Oliva / Natural de Cordova / Rector que fue de la Universidade [sic] / de Salamanca / y Cathedratico de Theologia en ella. / En Cordova por Gabril [sic] Ramos Bejarano / año, 1586.» O verso desta folha está em branco faltando em seguida um grupo de folhas, pelo que se inicia o texto no fol. 38r, terminando no fol. 74v. A seguir a este último encontramos mais uma folha em branco do mesmo papel, outra do papel da encadernação e uma outra colada ao forro desta. A marca de água do papel, recente, é: «Almaço TOJAL»

William Atkinson em «Hernan Perez de Oliva: Teatro» *Revue Hispanique*, LIX, 1927, enumera as edições desta obra: «The earliest edition of *La Comedia de Amphitrion* (hereafter called A) appeared without date or place sometime before 1525, in which year Fernando Colón enters it in his catalogue. No other is known till that (B) of the *Obras, Cordoba*, 1586 by Oliva's nephew Ambrosio de Morales, reprinted in Madrid, 1787, by Valero Chicarro. A critical edition by Reinhardtstoettner appeared in München in 1886.» p. 522. A estas deveremos acrescentar a edição crítica que realiza, a partir da primeira, este mesmo estudioso, publicada no mesmo trabalho. É por esta última que citamos.

Em 1958, Rosado fernandes repetirá estas afirmações de uma forma que permite dúvidas acerca da sua leitura da peça espanhola²⁰ e, mais recentemente, Maria Idalina Rodrigues procede a uma comparação estrutural cuidada entre ambos os dramas a que acrescenta mais alguns pontos de contacto: encurtamento do relato que faz Sósia da batalha contra as tropas do rei Pterelau e o relato da intervenção de Júpiter feito, não por Brómia, mas por um primo de Alcmena (neste caso com o nome plautino de Náucrates). A partir destes dados conclui Maria Idalina Rodrigues:

Nos *Anfitriões* (ou *Enfatriões*, título que modernamente voltou a ser privilegiado), Camões não transforma directamente o *Amphitruo* de Plauto mas a *Comedia de Amphitrion* do espanhol Fernán Perez de Oliva²¹.

Estes estudiosos parecem ter tido conhecimento, apenas, da edição da *Comedia* efectuada por Ambrosio de Morales em Córdoba. Esta apresenta variantes em relação à primeira versão oferecida a Fernando Colón em 1525. No caso que aqui nos ocupa, o texto original revela-se de extrema importância uma vez que possui um prólogo, colocado na boca de Mercúrio, tal como acontecia com Plauto, o que elimina pela raiz a possibilidade de que a não existência de prólogo em Camões seja devida a influência do dramaturgo espanhol, pois que, falecido em 1580, o épico português só poderia ter tido conhecimento da lição de 25.

Ainda que apresente alterações estruturais em relação ao modelo latino²², e seguindo de perto muitos elementos discursivos aí presentes, o dramaturgo espanhol

²⁰ Rosado Fernandes faz uma comparação entre as versões de Plauto e de Camões onde refere Oliva como fonte deste último baseando-se apenas nos três aspectos mencionados por José Maria Rodrigues. Assim, afirma, na p. 64, que Aurélio é uma «personagem imaginada por Camões», parafraseando Rodrigues e sem ter consciência de que este possui, no texto português, papel equivalente ao de Naucrates em Perez de Oliva. Da mesma forma ignora as semelhanças estruturais do desenlace narrado pelo primo de Alcmena.

²¹ *Idem*, (1987), p. 116.

²² A alteração mais marcante a nível estrutural é, segundo cremos, introdução de uma cena: depois de Anfitrião ter sido abandonado por todos chega Naucrates que, tal como em Camões, tentará entrar em casa. Neste ponto Oliva intercala um diálogo entre Sósia e Naucrates, a quem o moço não quer deixar entrar por se tratar, com toda a probabilidade, segundo diz, de uma nova transformação do «encantador» que os engana. Existem, no entanto, outras divergências, como sublinha Pedro Henríquez de Ureña, «Estudios sobre el Renacimiento en España. El maestro Perez de Oliva», *Cuba contemporánea*, nº 1, Año II, t. IV, Habana, Set. 1914, pp. 38-39: «Desaparece la división en cinco actos, y la comedia pasa a la forma indivisa; no subsiste la unidad de tiempo con intervalo de solo três escenas, se pasa de un día a outro. [...] Desaparecen los monólogos aislados, aunque no los que se pronuncian sin advertir la presencia de otros personajes, ni los apartes; las situaciones que en Plauto constituyen el acto quinto se transforman totalmente; se añade, al comenzar la obra, la llegada de Júpiter fingiéndose Anfitrión; y todas las escenas varían, abreviándose las más. Quedan suprimidos dos personajes, las fámulas Bromia y Tésala; y en cambio, aparece Naucrates, mencionado incidentalmente por Plauto. Apenas un pasaje largo en que se haya seguido a la letra el original.»

tenta uma adaptação da fábula mitológica ao ambiente cultural da sua época. Perez de Oliva detém-se um pouco mais do que Plauto na caracterização do sentimento amoroso, abordando-o em termos que serão retomados por Camões. Assim, a expressão da dor causada pela ausência complexifica-se, sendo apresentada como um perigo para a saúde e para a vida de quem ama.

ALCUMENA. – Considerando mi fortuna, com experiencia de otros exemplos que he visto, temo siempre que Amphitrion no me hallara alegre y sana como me dessea, segun que graueamente me aflige su ausencia. No me basta el animo que tenía aparejado contra las aduersidades para sufrir aquesta; [...] Quando Amphitrion estaua en Thebas todas las cosas me parecian llenas de alegria, mas agora en su ausencia todo el mundo me parece desierto de aquella gracia com que me solia contentar. Velando estoy siempre en tristeza y pensamiento, y mi sueño no es sino representación de guerra y sangre. Consigo se lleuo todo mi contentamiento; no me quedo outra alegria sino esperar de verlo. (pp. 529-530)

Da mesma forma se encontra já em Oliva a caracterização do amor como fonte de ânimo para a batalha e o paralelo, feito por Júpiter, entre a guerra e a inquietação amorosa (guerra de amor).

JUPI. – Todos los peligros he quitado a nuestra gente y nuestra fama com tan prospera victoria como desseuamos; y vencida la guerra de los enemigos, soy venido a vencer la que tu me hazes com desseo desta tu gentileza, discrecion y honestidad. (p. 531)

ou ainda:

JUPI. – Crees que me faltassen industria y fuerças para la victoria, acordandome que era cosa que tu tanto desseuauas? No ay animo para la batalla mas fuerte que el encendido de amor. (p. 531)

No entanto, se o amor subjuga, por vezes, Júpiter, fazendo-o revelar segredos que deveria calar²³, outras vezes esse mesmo amor é dominado pelo pai dos deuses através da fuga:

ALCU. – [...] Bien muestras que se te da poço de nuestra ausencia, pues al fin de tantos dias tan presto has satisfecho al desseo que tenía de vernos.

JUPI. – Antes porque esta tardança seria causa despues de mas dessearte, será mejor que presto me vaya. (p. 543)

²³ Como se verifica pelas palavras: «JUPI. – Plazeme, porque te amo, reuelarte lo que para mí solo juyzio tenía reseruado.» (p. 545) ou, ainda: « JUPI. – [...] Muchas cosas te he dicho, por ventura más que quisiera; pero tu amor me engaña, y me haze ser prolixo.» (p. 546)

De qualquer maneira, de um modo diferente do de Plauto e ao contrário do que encontraremos em Camões, a sua preocupação maior parece ser, não Alcumena, mas Hércules, o filho de ambos que está para nascer. Com efeito, Júpiter mostra-se constantemente preocupado com o bom termo da gravidez de Alcumena e esta é mesmo a razão principal do segundo encontro que tem com ela para a apaziguar depois da discussão com o marido. Diz:

JUPI. – Quiero tornar a Alcumena a deshazer las injurias que le dixo Amphitrion, que no es razon que padezca mal por ser amada de mi; principalmente que enesta tempestad en que anda peligra mi hijo que en su vientre tiene. (p. 561)

O Anfitrião de Perez de Oliva é caracterizado de forma semelhante ao de Plauto e a discussão que tem com Alcumena (um dos momentos mais importantes para a sua definição) segue a par e passo a lição antiga. Encontramos aí a mesma personagem que age movida pela honra e acreditando na razão como medida da realidade. Esta última característica é aqui sublinhada no momento de maior angústia – aquele em que se põe a hipótese de que Alcumena tenha partilhado o leito conjugal com outro – através das tentativas que faz o general tebano para se comportar de maneira lógica²⁴.

Não obstante, o encontro com Alcumena transforma-se numa sucessão de acusações mútuas de infidelidade e mentira por parte de Anfitrião e Alcumena, a que se acrescenta a convicção, que cada uma das três personagens em cena tem, de que está a ser ludibriada pelas outras duas.

Objecto de dúvida por parte de Anfitrião, mas poupadas a quaisquer insinuações menos decorosas em Plauto e Camões, a honra e reputação de Alcumena sofrem rudes golpes em Oliva, quer por parte de Mercúrio (insinuando que Sósia lhe iria levar bilhetes amorosos pela calada da noite, e que Anfitrião seria um seu amante disfarçado), quer por parte de Sósia (sugerindo que o responsável pela gravidez não é Anfitrião, pois esteve ausente mais do que o tempo de uma gestação).

Há contudo, outros pormenores que veremos reutilizados por Camões: Perez de Oliva utiliza o presságio na caracterização de Alcumena, sugerindo que aquele que ama pode «pressentir» através da afeição uma realidade que as aparências camuflam:

²⁴ Diz, por exemplo: « AMPH. – [...] quiero com animo reposado examinar tus desuarios.» (p. 553); ou: «AMPH. – Quiero templar mi enojo, hasta ver mas claramente porque tomar lo.» (p. 560)

ALCU. – Es Amphitrión este, o Melo representa el desseo? (p. 530)

ou:

ALCU. – Que mudado vienes, que fiero, quan negro y quan barbado! (p. 530)

que parecem anunciar, em *Enfatriões*:

Vejo eu Anfatrião,
Ou a vista me afegura
O que está no coração? (p. 26²⁵)

Da mesma forma se encontra já na comédia espanhola o convite à intimidade:

JUPI. – [...] Lo que más querras saber, entremos en casa y dezirtelo he.
ALCU. – Entremos. (p. 532)

Que Camões incluirá transferindo-o para a boca de Almena:

Senhor, não posso gostar
De gosto que é tão imenso,
Senão muito devagar.
Faça-me mercê de entrar,
E contar-mo-á por extenso. (p. 28)

A reconciliação entre Júpiter e a esposa de Anfítrio é também feita em termos semelhantes aos que Camões utilizará no mesmo diálogo, terminando com a afirmação de Júpiter de que:

JUPI. – [...] y el amor se haze mas grande, quando sobre alguna discórdia se renueua;» (p. 564)

Aqui também, tal como já era sugerido em Plauto, o amor assume, por vezes, características de inimigo da virtude:

ALCU. – mi honestidad no padece injuria, y el amor de Amphitrión quiere que la suffra. Verdaderamente la vida me es odiosa do ay campo para esta batalla. (p. 561)

Mas surge também apresentado pelo dramaturgo espanhol como uma «lei da natureza» a que os deuses não devem fugir, mesmo que para isso tenham que envergar

²⁵ Citamos pela edição de Hernâni Cidade: Camões, *Obras*, 5ª edição, vol. 3, Lisboa, Sá da Costa, 1985.

uma «imagem mortal» e fazer com que esta obedeça aos inconvenientes da paixão e das mulheres:

MERC. – A muchos parecera que es mi padre indigno de su magestad por traerla ssi cubierta de ymagen mortal y hazer la obediente a todas las importunidades que enel amor y enlas mugeres ay. Pero ami parece bien, porque a el pertenece conseruar las leyes de natura, y euitar el amor es quitarle vno de sus fundamentos. Ciertamente el género humano es el mejor ornamento del mundo: luego al amor por cuyo beneficio los hombres son mucho honor y obediência se le deue; delo qual es buen exemplo mi padre, que siempre tuuo aqui en amasse.» (p. 532)

Desta forma, o disfarce de Júpiter parece ser uma espécie de ponte de passagem para o mundo terreno, permitindo-lhe conservar «a natureza» e honrar o género humano. Todavia, ainda aqui o amor não é colocado no mesmo plano que as questões da identidade, principalmente porque a abordagem que faz Oliva das transformações da aparência dos deuses é bastante ambígua, como veremos.

A cena do confronto entre Mercúrio e Sósia começa, como em Plauto, pela afirmação, que faz o mensageiro dos deuses, das suas intenções (as mesmas que encontraremos em Plauto: divertir-se e passar o tempo):

MERC. – [...] Ami tambien será menester buscar ocasiones de plazer en que pueda consumir la moléstia desta tardança. Aquel que alli viene com aquella lanterna es Sosia, criado de Amphition, cuya imagen yo tengo. El me será matéria de plazer. (p. 532)

Tal como acontecia no modelo latino, Sósia repara que a noite se prolonga anormalmente e ensaia o relato da batalha destinado a Alcumena. Mas o escravo de Anfitrião é caracterizado de forma muito diferente dos seus homólogos, quer latino quer português, transformando-se numa versão simplificada de escudeiro, cuja função é a de carregar as armas do seu senhor, mostrando-se preocupado com a sua honra e provocador face aos adversários, mesmo quando tem medo. Para além destas características, este «quase escudeiro» possui uma justificação filosófica, idiossincrática, para a sua passividade²⁶:

²⁶ Que vai ser criticada mais adiante na seguinte fala de Júpiter: «JUPI.- [...] esotros, criados en sueños de amor, y solo cuida[n]do de ceuar sus bestias y componer sus vestidos y mollir sus carnes, mugercillas los aprueuen, que en mi juizio no han parte. Pues delo que he dicho veras quanto ama su tierra y quan bien faze quien por limpiarla de gente perdida se pone en gran trabajo y peligro. » (p. 546)

MERC. – [...] Pero comigo pienso, pues las bestias tanto por mas aborrescibles y fieras las tenemos quanto son mas deseosas dela sangre humana, porque son loados los hombres que les parecen, digo, estos guerreros, cuya gloria consiste en la muerte y miséria de otros? Quando el mundo era mejor, eran exaltados los hombres que ampliaban el género humano y hazian de si buen fruto; y estos agora ganan honrra por talar lo que esta sembrado. Creo que este honor tambien lo tienen tiranizado, como lo demas que poseen. Por esto so yo dado ala mansedumbre, que de mejor gana sufre diez injurias que no vn golpe; que ala fin las injurias se deshacen con el tiempo, y del golpe queda señal. Y conesto ando mas seguro que no esos imprudentes que, proueyendo con armas y amenazas a su seguridad, buscan su peligro. Este es mi consejo. (p. 535)

O próprio diálogo que trava com Mercúrio torna-se menos centrado na questão da identidade, uma vez que este último assume, conjuntamente com o papel-disfarce de Sócia, o de «senhor das noites tebanas» exigindo-lhe que pague tributo:

MERC. – Gouiernen los Thebanos su cibdad de dia, yo selo consiento; pero el derecho dela noche para mi lo quiero. No há de hauer hombre que a esta hora ande que no dexa la prenda, como quien entra en heredad ajená. Si cosa no truxere de que yo pueda hartar el vientre, alomenos hartarme há los puños, que despues que ayer mataron três o quatro hombres. Estan encarniçados y raiuosos, que no puedo amasarlos. (p. 536)

Da(s) máscara(s) do deus, Sócia começa por reconhecer a voz, a qual soa aos seus ouvidos como se fosse a sua²⁷:

SOS. – Aquien? Como? Donde? Por donde? Este? Visto so. O sócia atónito, perdido, que es de ti? Porque no huyes? Que digo? De que me turbo? Por ventura que es antojo que el miedo me há fecho, que ami me parecia mi mesma voz la que sonaua. Creo la imaginacion me hizo hablar lo que pensaua, y mis palabras mesmas me espantaron. (p. 536)

No entanto, não reage como um simples covarde, mas como um homem que sente medo, se sabe em desvantagem e tenta fazer frente aos perigos através da provocação, como podemos verificar pelos exemplos seguintes:

SOS. – [...] No quiero mostrarme couarde, que la buena osadia es el mejor remedio que puedo tener.

MERC. – Di, tu, que traes la luz encerrada enesse cuerno, com cuya licencia andas a esta hora?

²⁷ Oliva retoma aqui, transformando-o, um traço discursivo existente em Plauto:

ME Vox mihi ad auris aduoluit

SO

Ne ego homo infelix fui,

Qui non alas interuelli: uolucrum uocem gestito.

(Mer. : Voou-me até aos ouvidos o som de uma voz! So.: Olhem que pouca sorte a minha em não lhe ter espontado as asas: agora tenho uma voz voadora!)

SOS. – Mas com cuya licencia me demandas tu essa cuenta? Tambien quiero yo saber.

MERC. – Luego tu no sabes que te has encontrado conel señor delas noches tebanas?

SOS. – Segun esso deues ser algun fantasma venido del infierno.

[...]

SOS. – Que me haras?

MERC. – Que comas estos puños.

SOS. – Tal cena, aun que he hambre, mejor será agradecerla, que rescebirla.

MERC. – Que dizes?

SOS. – Que esso no fagas tu, si me crees; porque yo comeria cosa que no me entrasse en prouecho, y tu quedarias sin manos.

MERC. – Luego tu nunca comiste puños sin maxcarlos?

SOS. – No, mas otros suelen comer los mios dessa manera que dizes. (p. 537)

Assim, perante as intimidações de que é alvo, a sua reacção é responder na mesma moeda e, quer este comportamento quer a atitude do seu opositor contribuem para desviar a atenção do leitor da questão do disfarce e da identidade. Na verdade, toda uma primeira parte do confronto refere o direito de Mercúrio a cobrar tributo a quem passa, está carregada de provocações e ameaças, e só bastante tarde se aborda a questão do nome, que se liga, desde logo, à da honra:

MERC. – Quien eres tu, que hablas tan osado ?

SOS. – Sosia, criado de Amphitrion, que há vencido los Theleboas.

MERC. – Sosia de Amphitrion dizes que eres tu? Luego tu eres yo.

SOS. – Sosia el que he dicho so yo. Tu se quien quisieres.

MERC. – Di, hombre desventurado, como has osado ensuziar mi nombre en tu persona?

SOS. – Este nombre tuue siempre limpio y bueno; el qual fuera bien suzio si ouiera sido tuyo. (pp. 537-538)

Como se vê, o «moço» de Oliva diferencia-se dos seus equivalentes aqui abordados, uma vez que se preocupa com a honra, com o seu bom nome, para além de fazer frente a Mercúrio, dominando o medo para defender a sua dignidade pessoal. Isto não o impede de ser espancado (mais violentamente do que em qualquer dos outros textos aqui em estudo) e insultado:

MERC. – Aun osas hablar, hombre maluado, lleno de engaños y mentiras? (p. 539)

Apesar de a cena progredir, no essencial, como em Plauto – ou seja, pela modificação das respostas de Sósia numa tentativa de escapar aos golpes de Mercúrio -,

encontramos alguns elementos discursivos que parecem anunciar o abalo da consciência individual da lição camoniana, como:

SOS. – O desventurado de mi, *desposeydo de mi persona mesma*, como yo no soy Sosia de Amphitryon? No fui ala guerra conel? [...] Pues como este me dize que soy otro?

MERC. – Algun gran mal temes tu.

SOS. – Como assi ?

MERC. – *Porque no querrias ser quien eres. Andas buscando quien seas*²⁸. (pp. 540-541)

No entanto, em Oliva não se trata tanto de um processo de despersonalização, como de uma forma violenta de exercício, por parte de outro, de um poder que deveria ser próprio:

SOS. – Tu hazes de mi cuerpo y de mi anima todo lo que quieres. Nunca croy que nadie podria tener tanto poder sobre mi como tu agora, sino yo mesmo. (p. 541)

É, pois, de um jogo de «exercício de poder» por parte de Mercúrio que se trata, o que explica o novo papel que este toma para si (o de senhor das noites tebanas) e consequente desvio em relação à versão de Plauto. Com efeito, o critério que encontramos no Mercúrio latino (e que é: tu mentes, logo debes ser castigado) desaparece aqui. As razões pelas quais o criado-escudeiro é espancado no texto castelhano constituem, simplesmente, desafios ao domínio do deus: porque não o reconhece como senhor das noites de Tebas, ou porque parece desprezá-lo.

Tal como acontecia em Plauto, o facto de ser despojado do nome não provoca, em Sósia, nenhum tipo de ansiedade ou angústia:

SOS. – O pies mios, quien os pudiesse agora besar y daros gracias infinitas, que assi me librades dela muerte! Aca truxistes mi vida, mas mi nombre alla quedo. Pero vaya conel diablo, pues era tan peligroso. De aqui adelante me quiero llamar como tu quisieres, porque si alguno me preguntare como es mi nombre no tenga porque reñir conmigo. (pp. 542-543)

²⁸ Sublinhado nosso.

E mesmo quando a perda do nome é acompanhada da constatação de que existe um outro com a mesma aparência, esse facto não perturba a noção que o sujeito tem de si mesmo:

SOS. – [...] Agora quiero pensar que hombre puede ser aquel. Ciento yo creo que es Sosia. Assi crespo y narigudo, la espalda redonda, las piernas luengas y el cuerpo corto. Todo es semejante como Sosia: los ojos, la boca, la estatura, las obras, el pensamiento. Pero como en mal hora tengo de creer que yo mesmo no so yo? Ciertamente el mesmo soy agora que fui siempre. (p. 543)

Esta certeza de conhecer a sua identidade surge, contudo, aqui, reforçada em relação a Plauto, uma vez que se acentua a existência de diferenças em relação ao duplo, o que mais facilmente conduz à hipótese da multiplicação:

SOS. – [...] Mas tambien quando miro, en mi nunca veo tanto esfuerzo ni osadia como há mostrado este. No es posible que sea yo mas fuerte que yo mesmo. Quierome tornar alas naues; contare a Amphitrion esto que há passado. (p. 543)

Também aqui Sósia insiste na duplicação como uma possível regra a aplicar à realidade (que tornaria compreensível a existência de outros com a mesma aparência), estendendo-a a Alcumena e atribuindo-lhe a causa dos mal-entendidos:

SOS. – Yo no se la di, ni te marauilles de verla; porque si todos nos multiplicamos, de ti outro Amphitrion, y de mi outro Sosia, bien viene a propósito que dela taça aya salido outra. Y avn deue auer outra Alcumena que nosotros buscamos, y por esso no nos entendemos con esta. (p. 556)

Ainda no que diz respeito à identidade, encontramos em Oliva elementos discursivos que parecem anunciar uma reflexão do mesmo tipo que encontraremos em Camões. Está neste caso a atitude de Anfitrião quando ouve o relato que lhe faz Sósia do seu encontro com «el outro Sosia», afirmando que o seu moço está irreconhecível:

AMPH. – Si cierto. Agora bien creo todo lo que dizes. El outro Sosia que yo embie era cuerdo y diligente, tu loco y sin concierto. Necesario es que seays dos. (p. 548)²⁹.

²⁹ Repare-se na semelhança com Camões, onde encontramos:

«So.: Señor, yo que estoy presente,
No soy Sosea su criado?
Anf.: Creio que não certamente
Porque Sósia era avisado,
E tu és mui diferente

Como já acontecia no modelo plautino, o Anfitrião de Oliva considerará que o seu servidor lhe mente, que (apenas neste autor) será tomado como uma ofensa por esta nova personagem preocupada com a hombridade:

SOS. – Tu creeras lo que te pluguiere, pero yo hare segun mi costumbre, que siempre quise dezirte antes qualquier dura verdad que ninguna ligera mentira. (p. 548)

Mais uma vez assistimos ao confronto de Anfitrião com os deuses, primeiro com Mercúrio, que finge não o reconhecer, e, depois, com Júpiter tendo Blefarrón como mediador. No primeiro caso, o mensageiro dos deuses repete-lhe que não o conhece, que ele não é Anfitrião, que está louco ou embriagado e, quando Anfitrião lhe pede que chame Alcumena porque esta o reconhecerá, Mercúrio resumirá a actuação de Júpiter, aplicando-a ao general tebano e manchando, uma vez mais, a reputação da esposa:

AMPH. – Tu tienes perdido el seso. Haz venir a Alcumena, que ella que me mira com ojos de amor terna mejor memoria de mi.

MERC. – Jupiter poderoso, que merscio Amphitriton, porque assi has corrompido en su absencia a su muger? Paresce que es hecha refugio de adúlteros muger que fue de tanta honestidad. Poco há que vino el alcahuete, y este deuia ser el que lo embiaua. Di, hombre fingido, hecho com encantaciones a ymagen de outro, que conoscimiento tienes tu com Alcumena, porque te aya de mirar com ojos de amor? Pensauas por ventura que era muerto Amphitriton, que assi querias heredar le el nombre y la muger? (p. 568)

Convencido de que é vítima de uma conspiração de Sósia e Alcumena, Anfitrião dispõe-se à vingança e, quando se vê frente a frente com um Júpiter igual a si, decide lavar a ofensa pelas armas:

AMPH. –Luego tu Amphitrion quieres ser ?

JUPI. – Soy lo avn que no quisiesse.

AMPH. – Yo te mostrare agora quanto merescimiento te falta, y quanto esfuerço para ser lo. (p. 575)

O conflito verdade dos olhos (da aparência) *versus* verdade da razão (da realidade) – que encontramos já no *Amphitruo* como ponto de partida para a caracterização de Sósia e de Anfítrão – surge aqui explicitado pela boca de Blefaron:

So.: Pues señor si en mí se vé
Que no soy quien de antes era
Buelvome.» (p. 43)

BLEF. – [...] El arma mas vsada del hombre discreto há de ser la razon, porque las otras armas no son sino para quando ella no valiere. Pues vosotros discretos me pareceys ambos, y señales aura com que se pueda partir vuestra contienda.» (p. 576)³⁰

Todavia, apesar de usar a razão pedindo provas da identidade que ambos reclama, Blefaron não consegue distinguir a verdade e diz:

BLEF. – [...] Yo no puedo juzgar, do no puedo poner discrimen [...] (p. 553)

Fidelidade à fonte e subversão desta

A *Comédia de Amphytrion* de Fernan Perez de Oliva retoma, como facilmente se verifica, alguns dos aspectos mais importantes da tragicomédia latina. Mantém desta, por exemplo, a dualidade de critérios para encarar a realidade: crer na aparência (como Sósia) ou utilizar a razão (como Anfitrião).

Estes dois pontos de vista são postos em evidência, como também já acontecia em Plauto, através da máscara, ou seja, do confronto que cada um deles tem com a sua aparência assumida por outro. Quando este se dá, e apesar da diferente caracterização que faz o dramaturgo espanhol da personagem de Sósia, as reacções dos dois humanos são idênticas às que se verificavam no autor antigo, ou seja, o moço passa a acreditar que a realidade se duplica (e esta explicação está muito próxima da verdade dos factos) e Anfitrião sente-se injuriado, considerando-se vítima, primeiro, de uma conspiração entre Alcumena e Sósia e, mais tarde, das manipulações mágicas de um «encantador» (e é ele quem, assim, pressente a causa das transformações visíveis à sua volta).

Todavia, a especulação acerca da identidade é perturbada, neste caso, pela intromissão de um outro discurso que com ele se entrecruza: o do poder. É assim que se faz preceder as perguntas de Mercúrio, no seu encontro com Sósia, acerca do nome, função que desempenha, lugar para onde vai, etc., de uma encenação em que o deus assume o papel de «señor de las noches thebanas», ou seja, personificando alguém que exerce um domínio sobre aqueles que por ele passam exigindo-lhes tributo. É assim também que, apesar de saber sempre, a nível íntimo, quem é, Sósia se diz despojado da

³⁰ A definição de Anfitrião pela defesa do raciocínio aparece, de resto, colocada na boca do próprio Sósia: «SOS. – Que te parece, Amphytrion? Tu tébias creydo que nadie te venceria de razon [...]» (p. 553).

sua pessoa, quando se dá conta de que alguém o manipula exercendo sobre si um poder que viola a sua privacidade³¹.

No que diz respeito ao amor, Oliva atribui-lhe maior relevo do que o comediógrafo latino, apresentando-o como uma lei da natureza a que os homens não podem fugir, que os deuses devem respeitar e que é suficientemente forte para, ocasionalmente, obrigar, mesmo estes últimos, quer a alterar os seus planos (confiando segredos, no caso de Júpiter) , quer a criar defesas contra ele (através da fuga). Este autor manterá da fonte clássica as reflexões acerca da efemeridade da alegria e da dor da separação, do conflito entre a virtude e a paixão, os quais surgem, contudo, enquadrados num contexto mais vasto, de âmbito moral (que é, também, como sabemos, um produto da época), que assimila o uso da razão a uma característica definidora do «hombre discreto» e permite que Anfítrão, cuja lógica é ludibriada pelo poder dos deuses da «ciega gentilidad», anseie por um deus mais justo:

AMPH. – Ciertamente, Naucrates, yo creo que aquellos hombres adoraron a Jupiter que quisieron tener en los dioses ejemplo de sus vicios com que se escusassen; que entre los Buenos com tales hechos por tirano será auido, pues se usa de su poderio para seruir a sus viles deleytes. Pesame que no somos de ygal suerte, para poderlo combatir, pero algun dios sancto y bueno destos malos nos dará venganza. Vamos agora a dar consuelo a Alcumena, que bien se lo há muncho menester, segun su honestidad; la qual tengo por engañada, mas no por corrompida.

NAUC. – Y aun será bien que destas cosas no hablemos mas, donde tantos nos oyen (p. 583)³²

³¹ A reflexão sobre o exercício do poder surge ainda, nesta obra, exposta, de forma didáctica, por Júpiter (o detentor do poder máximo neste universo), o qual define uma relação orientada por um poder absoluto e tirânico:

«JUPI. – [...] el exercito com mi ausência se desconcertaria; porque do el gouierno y el temor del superior falta todos se acostumbran a su libertad y su deleyte, do nasce despues la desobediência.

ALCU. – Pues como, tu solo puedes por ventura forçar un exercito a que te obdezca?

JUPI. – No esfuerça que los superiores hazen, porque los otros les sean subjectos, sino costumbre en que los ponene de obedecer. Vnos por amor, otros por premio, y otros por temor, los reduzen todos a que pongan el cuello soe l yugo dela seruidumbre. Despues es menester no afloxarles aquellas leyes que los tienen fuera de su libertad, porque de muncha costumbre les parezcan ineuitables.» (pp. 543-544)

³² A crítica aos deuses pagãos tinha sido prudentemente iniciada, no prólogo de Mercúrio que introduz a acção, quando este afirma:

«MERC. – Sabed que muchos tiempos há que Júpiter, hombre muy poderoso, entre gente vana se hizo adorar por dios. Este fue mi padre, e yo Mercurio, su hijo, que tambien fuy por dios temido. Nuestros honores duraron quanto pudo permanecer la ceguedad delos hombres, do tenian fundamento; mas despues que do alumbrada com la verdadera sabiduria de Dios, ya de todos desechados caymos en nuestro estado, do éramos tiranos de la religion, en tanta pobreza que agora, para mantener la vida que los hombres nos dan, es menester que andemos hechos juglares por las fiestas que en nuestro honor se solian antes celebrar, contando por fabulas lo que por verdad de nosotros se creya.» (p. 528)

O Auto dos Enfatriões

Camões faz desfilar perante o espectador a representação de elementos que se ligam ao sentimento amoroso: a constância, a saudade, a paixão, a galanteria, o jogo de enganos calculado, o amor visto pelos olhos da literatura, o ciúme, a honra, etc.

O auto inicia-se com um monólogo em que Almena expõe a dor que lhe causa a separação do marido, onde afirma que o ser amado está sempre presente no coração de quem ama, apresentando a saudade como um perigo superior ao da guerra, uma vez que destrói a paz de espírito e ameaça a vida de quem a sente. Tal como acontecia em Perez de Oliva, a ausência é sempre apresentada como uma ameaça à própria existência daquele que espera. Quando Júpiter, transformado em Anfitrião, pergunta a Almena como tem passado de saúde, a resposta desta é:

Almena A vida foi pesada e crua
 À saúde que a sustinha,
 Que enquanto, Senhor, a tinha,
 Temer perigo na sua,
 Me fez descuidar da minha. (p. 27)

Esta meditação acerca da ausência e da saudade é completada pela réplica de Brómia, que a apresenta como prova da existência de verdadeiro amor:

Brómia Não receba alteração
 Que a verdadeira afeição
 Na longa ausência se prova. (p. 2)

A esta reflexão dolorosa acerca do amor e da ausência, reforçada / concluída por este último comentário, segue-se a exposição dramatizada de uma outra maneira de encarar a relação amorosa: trata-se do jogo, misto de despique e de engano, que se desenrolará entre Feliseu e Brómia diante dos olhos do espectador / leitor. A componente «engano» está presente desde o início da cena na exposição das intenções de Brómia, que crê poder manipular Feliseu a seu bel-prazer:

Brómia Quero Feliseu chamar,
 E dizer-lhe aonde há-de ir.
 Mas ele, como me vir,
 Logo há-de querer rinchar,
 De travesso.
 Eu que de zombar não cesso,

Por ficar com ele em salvo,
Lanço-lhe um e outro remesso;
Aos seus furto-lhe o alvo,
E então ele fica avesso.

Porque o melhor destas danças,
Com uns vendiços assi,
É trazê-los por aqui
Ó cheiro das esperanças,
Por viver.
Há os homens de trazer
Nos amores assi mornos,
Só pêra ter que fazer;
E despois, ao remeter,
Laçar-lhe a capa nos cornos.

- Feliseu, se estais à mão,
Chegai cá! – Vem como um gamo;
Bem sei que não chamo em vão. (pp. 3-5)

A imagem do toureio aqui utilizada sugere bem o que tem de calculado e de provocatório este jogo de enganos, aliás clarificado pelo diálogo entre os dois criados, em que alternam provocações e fugas de um e de outro:

<i>Feliseu</i>	Quereis-me dar um abraço?
<i>Brómia</i>	Ora digo que não posso Usar convosco de fero. Tomai-o
<i>Feliseu</i>	Já o não quero, Porque esse abraço vosso, Sabei que é engano mero. [...]
<i>Brómia</i>	Enfim, sanha de vilão Vos fez perder um bom dia
<i>Feliseu</i>	Jágora o eu tomaria; Quereis-mo dar?
<i>Brómia</i>	Ora não. Cocei-vos eu todavia. (p. 8)

O engano é mútuo, como será explicado mais tarde por Feliseu:

Feliseu Fantesias de donzelas,
Não há quem como eu as quebre;
Porque certo cuidam elas,
Que com palavrinhas belas
Vos vendem gato por lebre.

Esta tem lá pera si

Que eu sou por ela finado,
 E crê que zomba de mi;
 E eu digo-lhe que si,
 Sou por ela espedaçado.
 Preza-se duas seguras;
 E eu não quero mais Frandes:
 Dou-lhe trela às travessuras,
 Porque destas coçaduras
 Se fazem as chagas grandes. (pp. 10-11)

A intervenção da criada servirá, pois, de remate ao exemplo, funcionando didacticamente como se de uma lição se tratasse. Estas referências contribuem para acentuar o carácter dúplice do amor, alertando para o facto de este ser passível de assumir, pelo menos, duas aparências contraditórias: a paixão e o engano³³.

Antes do desenvolvimento da acção propriamente dita, encontraremos a dramatização de uma outra face do amor, a que poderíamos chamar os seus «efeitos literários». Reencontramos Feliseu, o qual, no seu caminho para o porto, se encontra com Calisto. Na conversa que decorre entre ambos assistimos à descrição de várias causas de sofrimento por amor e dos resultados poéticos que daí resultam, ou seja, à transformação do amor-paixão em poesia³⁴:

Um mote, Senhor, mandei
 Um dia estando com febre,
 Só da paixão que tomei. (p. 17)

Os diálogos entre Brómia e Feliseu e entre este último e Calisto, considerados por mais de um estudioso como *intermezzi* intercalados neste lugar do texto por motivos

³³ O engano surge também na actuação de Mercúrio quando disfarçado de Sósia tenta seduzir Brómia. Neste caso, as alusões de mercúrio, muito mais subtis que as de Feliseu, são interpretadas literalmente produzindo desentendimentos, o que não impedirá Mercúrio de afirmar:

Mercúrio Bem se poderá enganar
 Brómia, segundo ora estou,
 Como Almena se enganou;
 Mas cumpre ir ordenar
 O que meu Pai me mandou. (p. 29)

³⁴ Estes efeitos do amor – ou o amor visti / sentido através da poesia – encontrar-se-ão ainda em Aurélio, como desculpa para o atraso com que ocorre ao chamamento de Almena (p. 72, vv. 1-17). A pareciação da poesia faz-se por comparação com outras referências literárias (p. 17, Orlando; p. 18, Petrarca; p. 17, «*Siempre acá mira nojos*», verso de Boscán) ou pela emoção induzida pelos textos:

Calisto Volta disso?
Feliseu Singular
 Senão que é muito sentida;
 Far-vos-á, senhor, chorar.
Calisto Oh, diga, por sua vida!
Feliseu Farei o que me mandar. (p. 21)

relativamente fúteis³⁵, parecem-nos constituir, com a cena inicial entre Almena e Brómia, um bloco coeso de importância fundamental, uma vez que ilustram, separadamente, duas formas diferentes de encarar o amor - «verdadeira afeição» e engano – introduzindo o motivo central do auto, o qual é uma combinação destes aspectos: o amor-paixão que conhece também o sofrimento na ausência do objecto amado e que se serve de enganar para o obter.

Os sentimentos de Júpiter são caracterizados através de um monólogo que apresenta o amor como uma «potência tão profana» todo-poderosa e neveladora dos deuses e dos homens, a cujo jugo é impossível fugir:

Júpiter Oh! Potencia tão profana!
Que a seta de um minino
Faça que meu ser divino
Se perca por cousa humana!
Que me aproveitam Céus
Onde minha essência mora
Com tanto poder, se agora,
A quem me adora por Deus,
Sirvo eu como senhora? (p. 12)

O poder do amor é tal que transforma as suas vítimas, embrutecendo-as, cegando-as ao ponto de não conseguirem discernir acerca do que se está a passar no seu íntimo:

Júpiter Quem arde em tamanho fogo
Tira-lhe a virtude a cor
De sutil e sabedor;
E quem fora está do jogo
Enxerga o lanço melhor. (p. 13)

³⁵ Alguns exemplos: «O diálogo que a seguir se trava [entre Brómia e Feliseu] é uma jóia de humorística vivacidade, embutida como um corpo estranho na trama da acção.» Hernani Cidade, *ibidem*, p. 132.

«Todos sabemos da estrutura original que o autor confere às suas peças com a inserção de entremeios líricos na acção propriamente dramática. Esta sofre como que uma dilatação ou, para utilizarmos a expressão de Zamora Vicente, um «retardamento» no seu desenvolvimento e desenlace, por meio desta espécie de paragens, que não revelam qualquer conexão orgânica com o essencial da história do auto.» Pavão, *ibidem*.

«Il garnit en revanche sa pièce de deux entremets : la scène de dépit amoureux. [...] la rencontre de Feliseo et de Calisto.» Frêches, *ibidem*, p. 454.

«Para satisfazer à moda do tempo, introduziu Camões o diálogo amoroso entre Feliseu e Brómia, e a longa conversa entre aquele e Calisto.» José Maria Rodrigues, *ibidem*, p. 17.

«Trocaram-se então entre os dois [Calisto e Feliseu] impressões sem fim, e em estilo poético, sobre amores não correspondidos, simples cunha literária que não tem qualquer ligação com a acção.» Rosado Fernandes, *ibidem* (1958), p. 63.

«[os diálogos entre Feliseu e Brómia e entre Calisto e Feliseu] constituem verdadeiras cunhas cénicas, sem qualquer ligação directa com o fundo da farsa.» Francisco Vieira de Almeida, *Teatro Camoniano. Enfatições*, Lisboa, Ed. Império, 1942, p. 23.

Ao contrário do que sucede em Plauto e em Perez de Oliva, assistimos neste auto ao nascimento do estratagema do disfarce, sugerido por mercúrio, e considerado como um remédio para esta paixão arrebatadora que altera a ordem hierárquica, natural, das coisas, não podendo ser atenuada, nem resolvida, senão pela consumação imediata:

Júpiter Ponha-se logo em efeito,
 Que não sofre dilação
 Quem o fogo tem no peito;
 E tu, vai logo direito
 Onde anda Anfatrião. (p. 13)

O amor será também apresentado por Júpiter como agente da sua transformação, a qual se processa, pois, a dois níveis: interno, igualando psicologicamente Júpiter a qualquer humano apaixonado, e externo, fazendo com que se tranforme fisicamente em Anfatrião:

Mercúrio Muito mais farás, senhor.
Júpiter Não no faz senão o Amor,
 Que nisto pode mais que eu. (p. 23)

É a partir do momento da transformação que se instaura a duplicidade verdade / fingimento, visível logo nas palavras de Mercúrio ao apresentar a copa a seu pai:

Mercúrio Esta poderás levar
 A Almena, por lhe mostrar
 Verdadeiro o que é fengido;
 E desta arte serás crido,
 Sem mais outro ardil buscar. (p. 24)

É esta aparência «fingida» que, ao camuflar as identidades de Júpiter e Mercúrio, instaurará o domínio da duplicidade e da ambiguidade: quer Júpiter quer mercúrio passam a possuir duas identidades, a divina e a humana, podendo assumir qualquer delas, ou ambas, simultaneamente. Júpiter, utilizando imagens que recordam a versão de Perez de Oliva, apresenta-se perante Almena como um perfeito apaixonado cujas acções são permanentemente pautadas pelo amor que lhe tem. Diz, por exemplo:

Júpiter Trago, Senhora, a vitória
 Daquele rei tão temido,
 Com fama crara e notória.
 Porém, maior foi a glória
 De me ver de vós vencido. (p. 28)

nesse sentido, afirma que foi o amor da sua dama o que o tornou invencível e lhe deu a vitória:

Júpiter Esta copa me trouxeram.
 El-Rei por ela bebia:
 (Ela, e tudo o mais é nosso)
 Por onde craro se via,
 Que tudo me obedecia,
 Pois tinha nome de vosso. (p. 28)

Depois que a duplicidade verdade / fingimento, aparência humana / realidade divina, está instaurada, o confronto entre verdade e fingimento não se faz esperar. Sósia surge em cena referindo também duas realidades opostas: a bravura e glórias de Anfitrião e a cobardia própria. No seu encontro com o moço, Mercúrio afirma que procederá de forma gradual: se conseguisse intimidá-lo à distância não seria necessário confrontá-lo com a sua própria imagem («Quero-me fingir ladrão, / Ou fantasma, e por diante / Não irá, se vem à mão.» p. 33).

No entanto, e apesar de o objectivo do disfarce deste deus ser principalmente, como em Plauto e em Oliva, impedir que Sósia perturbe o idílio de Júpiter e Almena, Camões acrescentar-lhe-á uma outra intenção: a de obrigar Sósia a negar a sua própria identidade. Diz:

 E, contudo, se passar,
 A fala quero mudar
 Na sua de tal feição,
 Que couces e porfiar,
 Lhe façam hoje assentar
 Que sou Sósia e ele não. (p. 33)

Para esse feito, depois de o intimidar, Mercúrio começa por lhe perguntar quem é, ao que Sósia responde, arrogante: «Soy quien mi voluntad quiere.» (p. 35).

Esta arrogância mantém-se ainda quando responde à contestação de Mercúrio: «Piensas que puedes burlar?» (p. 35) com a certeza de que a sua identidade é indestrutível:

 Y tú puedesme quitar
 Que yo sea quien quisiere? (p. 35)

Este diálogo que assim se inicia apresenta aspectos importantes: ao contrário do que se passa em Plauto e se mantém ainda em Oliva, os comentários de Mercúrio às respostas que lhe vai dando Sósia acerca de si (da sua identidade) nunca são a acusação imediata de que se trata de uma mentira. Mercúrio repetirá, até à exaustão, a pergunta

«Quien eres?», à qual Sósia dará respostas variadas, inspiradas pelas atitudes do seu interlocutor. Começará por definir-se através do papel que desempenha na sociedade e pelo nome:

Un criado
Del Señor Anfatríón,
Por nombre Sosea llamado. (p. 35)

E, quando a questão lhe é novamente colocada e Sósia volta a pronunciar o seu nome, reencontramos uma réplica que Oliva mantivera do *Amphitruo*: «Osas de ensuciar mi nombre?» (p. 35) No entanto, neste caso, a ira de Mercúrio torna-se mais clara, uma vez que acusa o moço de roubar-lhe o nome («Estos puños llevarás, / Pues tener mi nombre quieres» p. 35). Depois destas intimidações Sósia percebe finalmente que a agressividade de Mercúrio está relacionada com a sua reivindicação de identidade e está disposto a dizer qualquer coisa para se furtar aos golpes deste («O Señor, no me des mas, / Que yo seré quien tú quisieres» p. 35). Durante as múltiplas afirmações que fará este deus de que é ele o verdadeiro criado de Anfítrião, Sósia recorrerá ao critério verdade /mentira (o critério lógico de Plauto) afirmando:

Si me dás por la verdad,
Que me harás por la mentira?(p. 35)

Este critério será, contudo, subvertido pela resposta de Mercúrio, que parece admitir a possibilidade da existência de mais de uma verdade, ou seja, anulando-o enquanto conceito operatório:

Y que verdad es la tuya
Que te quiero dar castigo. (p. 35)

Perante a violência de que é vítima, a que se acrescenta a certeza de Mercúrio de que é ele o verdadeiro escravo de Anfítrião, Sósia irá admitir, tal como acontecia nos textos anteriores aqui em análise, a existência de uma duplicação. Como vimos, esta explicação daria a Sósia a possibilidade de mater a sua identidade ainda que soubesse da existência de um outro com o mesmo nome e funções. Mas essa hipótese começa por ser destruída no texto camoniano por Mercúrio, que lhe afirma existir um só Sósia, negando-lhe, assim, o lugar no mundo:

Sósia	De modo que tiene dos?
Mercúrio	No terna, aunque tu quieres;

Que á mi solo conoció. (p. 36)

É neste momento que este encontro se começa a tornar trágico, uma vez que passamos a assistir ao despojamento, por parte de Sósia, da consciência que tem de si próprio. Perante a certeza do adversário, o criado começa a hesitar acerca da sua própria identidade, e a ficar perdido («Pues yo luego quien so?» p. 36) e Mercúrio continua a contribuir para essa confusão:

Si tu no sabes quien eres,
Quieres que lo sepa yo? (p. 36)

Perante a possibilidade de anulação que se lhe depara, o Sósia de Camões reagirá procurando elementos que lhe sejam característicos e que o definam enquanto pessoa. É assim que procurará garrar-se à certeza da sua existência no passado, o qual lhe pertencerá talvez, ainda, no momento em que outro se apropria do seu *eu* presente:

Enfin, hasme de hacer crer
Que yo no soy quien ser solia? (p. 36)

Esta pequena distinção (eu presente / eu passado), a que se irá acrescentar a ideia, também manifestada por Sósia, de que apesar de ser despojado do seu *eu* de Tebas talvez pudesse existir um outro que tivesse ficado noutro lugar (o *eu* do barco)³⁶, parece constituir uma indagação acerca das várias possibilidades de definição da identidade: através do passado, variando com os tempos, alterando-se segundo o lugar em se está. Vencido pelo interrogatório e pela violência, o criado capitulará afirmando (num eco de Plauto que perdurava em Oliva):

Como quieres tu que diga,
Para qué no me dés más? (p. 37)

Contudo, o Mercúrio camoniano não se contentará com uma confissão forçada, visto que a sua intenção é convencer intimamente Sósia («No me has de hablar contrahecho» p. 37). O deus mensageiro conseguirá os seus intentos apresentando

³⁶ Como se verifica a partir do diálogo seguinte:

Sósia	Buelvome	
Anfatrião		E pera que?
Sósia	Ver se a dicha me quede	
	Durmiendo por la galera (p. 43)	

provas do que afirma e Sósia convencer-se-á de que a sua identidade é apenas uma recordação do passado:

Toda mi vida pasada
Sosea fuy, y con despecho
Ahora soy... qué? Nonada...
Que tus manos me han deshecho. (p. 37)

E dirigir-se-á a Mercúrio pedindo-lhe um testemunho que lhe garanta que alguma vez existiu:

En su casa conociste
Uno que es Sosea llamado,
Hombre despreciado y triste? (p. 37)

Desta forma, Mercúrio não só consegue convencer o criado de que é ele o verdadeiro Sósia, como o convence de que não existe:

Pues luego, si yo no soy yo,
Aunque nadie me mató,
Soy luego cosa ninguna (p. 38)

E ainda:

(Todo lo tiene contado.
Enfin, tengo averiguado
Que yo no soy cosa ninguna). (p. 39)

Reduzido a nada, Sósia acusa Mercúrio de usurpar mais do que a sua identidade: a sua essência:

Pues de todo en un instante
Me has echado de mí fuera (p. 39)

tornando-o responsável pela sua destruição (transformação em nada) e pedindo-lhe uma alternativa:

Aconsejame siquiera:
Quien seré daqui adelante,
Pues no soy quien de antes era? (p. 39)

A resposta de Mercúrio é colocada no futuro e é, por contraste com o nada presente, a possibilidade de ser tudo, acentuando com esta afirmação o poder que sobre ele adquiriu:

Cuando yo no ser quisiere
Esse que tu ser deseas,
Despues que ya Sosea no fuere,
Darte hé, si te pluguiere,

Licencia que tudo seas. (p. 39)

E, no momento em que Mercúrio o aconselha a procurar outro nome (uma vez que o seu já não lhe pertence³⁷), Sósia responde que com ele fica não só o seu nome mas o seu próprio eu, pois fica completamente despojado da sua integridade:

Pues contigo quedo yo,
Dios quede, Hermano, contigo. (p. 39)

Apesar de, posteriormente a este encontro, Sósia se referir a si mesmo na terceira pessoa, como se falasse de um outro, (diz, por exemplo: «Aunque Sosea quisiese, / La verdad no negará» p. 43) o criado de Anfitrião resolverá o drama da sua anulação da mesma forma que o haviam feito os seus homólogos anteriores: aceitando a existência de uma duplicação. Esta ideia manifesta-se já no início do seu encontro com Anfitrião (que repete, como foi dito, Oliva):

<i>Sósia</i>	Señor, yo que estoy presente, No soy Sosea su criado?
<i>Anfitrião</i>	Creio que não, certamente, Porque Sósia era avisado, E tu és mui diferente.
<i>Sósia</i>	Pues, Señor, si en mí se vé Que no soy quien de antes era, Buélvome. (p. 43)

e será assumida, definitivamente, quando passa a designar-se a si próprio, tal como a Mercúrio, como um *eu*. Durante a conversa com o senhor, Sósia utilizará sempre o artigo indefinido «un yo» ou «aquele yo», admitindo claramente a possibilidade de multiplicação³⁸. Esta não deixa de conter, apesar de tudo, a marca do esvaziamento, pois, como afirmará Belferrão ao ouvir da boca do moço o relato dos acontecimentos, é também uma perda:

Que ou ele em dous se perdeu,
Ou de um dous se tornou (p. 63)

³⁷ Veja-se o que se afirma nas palavras seguintes:

Y acógete luego, amigo
A buscar tu nombre, digo,
Pues Dios vida te dejó;
Que el Sosea queda conmigo. (p. 39)

³⁸ No entanto, Sósia define o seu outro *eu* sempre em termos superlativos em relação a si: é igual, mas tem mais força, ou: é igual, mas é mais velhaco (p. 63).

Todavia, esta justificação permitirá que o que lhe acontece acabe por ser encarado como uma catástrofe suportável:

Y fue gran merced de Dios
Ayuntar a mí más uno,
Que pero fuera de nos,
Si Dios me hiciera ninguno,
Que no de uno hacer dos. (p. 63)

Mercúrio disfarçado encontrar-se-á também com Anfutrião, mas as suas intenções em relação a este último são outras:

Mas porém, se chega cá,
Já pode ser que se vá
Mais confuso do que vem. (p. 59)

Com a sua atitude (fingindo que não o conhece e faltando-lhe ao respeito), o deus mensageiro consegue fazer mais do que confundir Anfutrião, ferindo-o naquilo que tem de mais querido: a honra.

Anfatrião Quem há que possa sofrer
Em sua honra tal destroço,
Que pera me endoudecer
Me tem negado a mulher,
E agora me nega o moço? (p. 62)

Para Anfutrião a lógica da realidade não mudou. Há uma só verdade e uma explicação racional para o que parece estranho:

Sósia, creio que enganado
Por algum encantador,
Que a honra me tem roubado (p. 65)

Tal como em Plauto e Oliva, o confronto com a sua imagem nunca atinge o general na sua identidade. Este sabe sempre quem é, sentindo-se, «apenas», usurpado:

Pode isto haver,
Que outrem minhas cousas tome?
Vós galante haveis de ser,
O que me tomais o nome,
Casa, moços e mulher (p. 67)

Esta ofensa funciona, pois, para a personagem, como um despojamento de identidade tão cruel como aquele que sofre o criado, uma vez que são a sua honra e o seu prestígio social que o definem (tal como a Sósia o nome e a função). E, apesar do poder avassalador que Camões confere ao amor e à dor provocada pelo ciúme (semelhante à morte), há, para Anfitrião, um valor que se lhe sobrepõe, mais precioso, cuja perda é mais terrível:

Se ver desonra tão crara
Me não tivera o sentido
Totalmente endoudecido,
Que gravemente chorara
Ver tão grande amor perdido! (p. 73)

Camões, aparência e identidade

Qualquer das obras quinhentistas aqui em análise se coloca perante o modelo antigo numa mesma atitude: a da imitação clássica à maneira do Renascimento. Ou seja: preside-lhes a preocupação de manter do modelo não só as linhas gerais da caracterização das personagens mas até, como referimos a seu tempo, traços discursivos, procurando que o discurso «antigo», mesmo quando alterado, permaneça reconhecível. É exactamente porque a nível manifesto se «imita» que qualquer desvio se torna significativo, uma vez que traduz uma visão pessoal, datada, localizada, daquele que lê, abrindo espaço para uma especulação actualizada dos aspectos abordados.

Camões aproveitará de Plauto, pois, tal como antes fizera Perez de Oliva, as personagens de Anfitrião e Sósia, utilizando-as para ilustrar duas maneiras distintas de relação com o real (permanecendo ao nível da aparência ou aprofundando através da razão), mas levará mais longe as possibilidades de especulação a que o confronto de cada uma com o seu duplo dará lugar.

No que diz respeito à questão da identidade, verificamos que ela se equaciona de forma diversa em cada caso. Quanto ao criado de Anfitrião, assistimos não apenas a uma mudança da sua maneira de encarar o mundo (o qual passa a ter a propriedade de se desdobrar, na sua leitura dos factos) mas a um despojamento de si próprio, uma vez que Mercúrio não se contenta, como acontecia no autor latino e em Oliva, com uma máscara, procurando apropriar-se do seu ser de forma exclusiva.

Apesar de esta poder constituir, só por si, uma sugestão acerca do valor da pessoa humana, pois que a privação destes elementos coincide com a anulação da

identidade, no momento em que se considera destruído, sem existência, ninguém, «perdido em dois» na frase do piloto, o moço procederá a uma indagação acerca de si próprio, procurando definir o seu *eu*. Buscá-lo-á num outro tempo e num outro espaço, sugerindo, antes da descoberta do álibi da duplicação, a possibilidade de pulverizar-se espacial e temporalmente e indicando, de forma indirecta, que a essência do ser é, pelo menos, variável.

No caso do marido de Almena, assistiremos a um outro tipo de esvaziamento que atinge também os aspectos que o definem e constituem, neste sentido, a sua identidade. Tal como acontecia nos outros textos aqui em análise, o aspecto fulcral que o define é a honra, a qual se liga, quer à sua caracterização como indivíduo (implícita até no próprio lugar social que ocupa), quer ao amor. É através desta personagem, bem como através da figura de Júpiter, que o sentimento amoroso se aliará à especulação acerca da identidade. O processo de despersonalização de que fora vítima Sósia durante o seu encontro com Mercúrio inicia-se, no caso do seu senhor, no momento em que descobre que alguém lhe usurpou o lugar junto da amada, partilhou do seu amor e, consequentemente, atingiu de forma indelével a sua honra.

Apresentado antes da aparição em cena destas personagens, o amor surge aqui descrito nas suas várias facetas (constância, dor, ciúme, paixão, engano, galanteria, poesia), acentuando-se, como vimos, quer a sua duplicidade, quer as suas múltiplas definições (múltiplas identidades). Mais do que a máscara (cuja responsabilidade, segundo referimos, também se atribui ao amor), o sentimento amoroso é o agente igualizador de Júpiter e Anfítrio, apaixonados pela mesma mulher.

Assim, o que nos parece ser trabalhado a nível profundo no auto camoniano é, por um lado, uma indagação acerca da identidade – no sentido em que, ao procurar aquilo que a atinge, se descobre, também, em cada caso, o que a delimita – e, por outro lado, a ligação efectuada entre amor e identidade encarados como características de tal forma próximas que, perturbada uma delas, a outra fica também afectada.

Para terminar, recordaremos as aproximações sugeridas ao longo dos tempos, pela crítica, entre o teatro camoniano e a obra lírica. Desejaríamos sublinhar que no *Auto dos Enfatriões* reencontramos, através desta forma de utilizar os dois tópicos em análise, as mesmas inquietações da poesia camoniana visíveis nos textos de mais de

uma geração de poetas portugueses do Renascimento³⁹: a angústia acerca da colocação da subjectividade do *eu* no seio de um universo caótico, perturbado, em que o sujeito, perdido, contraditório, dividido, se enfrenta com o desconcerto das coisas, joguete que é de forças opostas, esmagadoras, mais poderosas do que ele, sejam elas o amor, o destino, a confusão da vida terrena ou a fragilidade da existência humana⁴⁰.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Francisco Vieira de, *Teatro Camoniano, I Enfatições*, Lisboa, Edit. Império, 1942.

ALMEIDA, Francisco Vieira de, «Le théâtre de Camões dans l'Histoire du Théâtre portugais» *Bulletin d'Histoire du Théâtre portugais*, tome I, nº 2, 1950, pp. 250-266.

ATKINSON, William, «Hernan Perez de Oliva; Teatro», *Revue Hispanique*, N. York, The Hispanic Society of America, Paris, Klinchesiek, LIX, 1927, pp. 521-583.

ATKINSON, William, «Hernan Perez de Oliva: a Biographical and critical study», *Revue Hispanique*, N. York, The Hispanic Society of America, Paris, Klinchesiek, LXXI, 1927, pp. 309-659.

CORTÉS, Narciso Alonso, «Datos acerca de vários maestros salmantinos. I El maestro Hernan Perez de Oliva» *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, tomo primero, Madrid, Hernando, 1925, pp. 779-783.

ESPINOSA MAESO, Ricardo, «El maestro Fernan Perez de Oliva en Salamanca», *Boletín de la Real Academia española*, vol. XIII, Año XIII, Madrid, 1926, pp. 433-438.

FERNANDES, Raúl Miguel Rosado, *O tema de Anfitrião em Camões*, sep. da revista *Ocidente*, vol. LIV, Lisboa, 1958, pp. 62-72.

FERNANDES, Raúl Miguel Rosado, «O *Amphitruo* de Plauto» *Revista da Faculdade de Letras*, III série, nº 3, 1959.

FERNANDES, Raúl Miguel Rosado, «Camões et l'héritage classique» *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, Gulbenkian, XV, 1980, pp. 3-23.

FIGUEIREDO, Fidelino de, *História Literária de Portugal (secs XII-XX)*, 2ª edição, Rio de Janeiro, Ed. Fundo de Cultura, 1960.

³⁹ Alguns exemplos de poetas portugueses cujos textos reflectem o mesmo tipo de preocupação são, entre outros, Francisco Sá de Miranda, Camões, Diogo Bernardes, André Falcão de Resende, Fr. Agostinho da Cruz, Pero de Andrade Caminha, Rodrigues Lobo Soropita.

⁴⁰ Alguns exemplos mais marcantes são textos como: «Horas breves do meu contentamento» e «Que doudo pensamento é o que sigo» de Diogo Bernardes; «Perdi-me dentro em mim como em deserto» ou «No cego labirinto de um cuidado», geralmente atribuídos a Rodrigues Lobo Soropita.

FRÉCHES, Claude-Henri, «La rencontre de Camões et de Plaute», *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, Gulbenkian, 1981, XVI, pp. 449-467.

HIGHET, Gilbert, *The Classical Tradition. Greek and Roman influences on Western Literature*, Oxford, The Clarendon Press, 1949.

JAUSS, Hans-Robert, «L'interrogation du mythe et l'affirmation de l'identité dans l'histoire d'Amphitryon», *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, 1982, pp. 219-275.

LEGENTIL, Georges, *Camões* [tradução e notas de José Terra], Lisboa, Portugalíia Editora, 1969.

LEGENTIL, Georges, *La Littérature portugaise*, Paris, Armand Colin, 1935.

PAVÃO, J. de Almeida, «Originalidade e imitação no teatro camoniano», *IV Reunião Internacional de Camonistas*, Ponta Delgada, 1984, pp. 407-418.

REBELLO, Luís Francisco, *Variações sobre o Teatro de Camões*, Lisboa, Ed. Caminho, 1980.

ROCHA, Andrée Crabbé, *As Aventuras de Anfitrião e outros Estudos sobre Teatro*, Coimbra, Almedina, 1969.

ROCHA, Clara, *Auto dos Anfitriões de Camões*, Lisboa, Ed. Comunicação, 1981.

RODRIGUES, José Maria, «Introdução ao auto camoniano de “Os Anfitriões”», *Boletim da segunda classe da Academia das Sciencias*, nova série, t. I, 1929, pp. 14-22.

RODRIGUES, Maria Idalina, *O Teatro de Camões*, cadernos FAOJ, série C, nº 13, 1982.

RODRIGUES, Maria Idalina, «Anfitriões peninsulares quinhentistas» *Estudos Ibéricos. Da Cultura à Literatura (sécs. XIII a XVII)*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1987, pp. 115-132

ROIG, Adrien, *O Teatro Clássico em Portugal*, Lisboa, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.

SEGAL, Erich, «Appendix: Problems in Plautus» *Roman Laughter. The Comedy of Plautus*, 2ª Edição, New York - Oxford, Oxford University Press, 1987, pp. 171-191 [1ª Edição: 1968, Harvard University Press]

STEGAGNO PICCHIO, Luciana, *História do Teatro Português*, Lisboa, 1969.

THIERFELDER, Andreas «Su alcuni generi particolari del cómico di Plauto», *Atti del V Congresso Internazionale di Studi sul Dramma Antico; Dioniso* (Bolletino dell'Istituto Nazionale del dramma antico), vol. 46, Roma, Istituto Nazionale del Dramma Antico, 1975, pp. 89-105.

UREÑA, Pedro Henríquez, «Estudios sobre el Renacimiento en España. El maestro Hernan Perez de Oliva» *Cuba Contemporanea*, nº 1, Año II, tomo IV, Habana, St. 1914, pp. 19-55.