

Dissertação de Mestrado

**CASAMENTO, VIDA PRIVADA E COMICIDADE À LUZ DAS COMÉDIAS DE
PLAUTO E GIL VICENTE**

Autor: Jorge Henrique Nunes Pinto (nunes.jorgehenrique@gmail.com)

Orientador: Prof. Dr. Iremar Maciel de Brito

Co-orientador: prof. Dr. Amós Coêlho da Silva

Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Área de concentração: Literatura Portuguesa

Data da defesa: 28.3.2013

Palavras-chave: Teatro Romano, Teatro Português, Comicidade.

A identificação de dois dos maiores autores teatrais com um nível de influência nas gerações posteriores de difícil mensuração (Plauto e Gil Vicente) levou-nos ao desejo de estudar, a partir da estrutura e do processo de criação de comicidade de suas obras, o papel da cultura, sob a expressão do casamento como prática social e do conceito de família, na concepção artística de suas comédias, à luz também da intimidade da vida privada do cidadão comum. Assumindo que estes escritores reproduzem em suas comédias elementos, situações e tipos humanos a eles contemporâneos, parece-nos um vasto leque de pesquisa a delimitação mais precisa destes retratos sociais. Especialmente considerando um retrato em função da representatividade que os tipos têm em nos mostrar um simulacro da vida privada, limitar-nos-emos, dada a extensão da proposta, a estudar uma única obra de cada comediógrafo. Para a escolha do corpus, tivemos que seguir, em princípio, alguns critérios que nos pareceram indispensáveis para obter a seleção de peças que melhor

pudesse nos servir ao objetivo pretendido: em primeiro lugar, pareceu-nos que incidiria em melhor aproveitamento de nossos trabalhos se optássemos por obras, ainda que distantes no tempo em mais ou menos dezessete séculos, inscritas no mesmo gênero literário. É evidente que o conceito de gênero, se ainda hoje nos traz problemáticas e suscita questionamentos pela própria proposta restritiva do ato de conceituar alguma coisa, não se aplicaria com perfeição a obras e autores tão distantes entre si, de proveniências geográfico-culturais distintas (ainda que relacionadas) e de pensamentos ideológicos tão afastados. Entretanto, pareceu-nos interessante, a julgar inicialmente pelo processo de titulação de Gil Vicente, optar por uma comédia, visto que, embora este autor trabalhe ainda com outros gêneros literários, de Plauto só conhecemos as comédias. Num momento posterior, passamos ao exame das classificações já instituídas pela crítica à obra de Gil Vicente, e nisto temos uma rede de teorias, conceitos e metodologias divergentes entre si tão emaranhada que nos foi necessário apontá-las, ainda que superficialmente, ao longo do trabalho. Em segundo lugar, para servir bem ao propósito desta pesquisa, foi-nos imperativo procurar, dentre as vastas produções atribuídas aos autores, obras que mantivessem linhas temáticas relativamente próximas, complementares e também passíveis de aproximação crítico-comparativa. Neste caso, como se trata de um estudo acerca das funções sociais, históricas e políticas do casamento, da (formação da) família e do exame da vida privada, as obras, além de coincidirem em definições canônicas de gênero, precisariam tratar de tais variáveis no enredo de maneira especial que refletisse as concepções das épocas a seu respeito. E estas concepções precisariam ainda ser provadas ou ao menos embasadas por documentos e fundamentação teórica. Não nos foi tão dificultosa a tarefa de encontrar obras com estes pontos comuns, já que a família e o casamento são temas relativamente

recorrentes em ambos os autores, e de certa forma a vida privada é sempre privilegiada quando falamos em comédia. Como desenvolvemos em nossos estudos, muitas construções de comicidade, muitas estratégias de obtenção do riso e até mesmo o próprio organismo dos arquétipos fundamentam-se na intimidade, na rotina e nas atividades corriqueiras dos cidadãos. Aproximando situações em simultânea oposição e complementaridade, temos os temas da ordem da família e do casamento (sendo esta constituição e instituição fundamental daquele) e os temas da ordem da vida privada. Ao passo que o casamento e a formação da família pressupõem atividades simbólicas, ritualísticas, muitas vezes religiosas ou esotéricas, mas nem sempre (muitas vezes são simbolizados com festejos), a vida privada pressupõe o ato dessacralizado, o fazer comum (também o sentir comum e o pensar comum), o dia-a-dia, a vida representada sem a pompa e a magnificência dos rituais, sem roteiros, fluidamente natural (em teoria, nem sempre na prática). Evidente que isto nem sempre se expressa devido à comédia ser por si pautada por um roteiro, e neste haver precisos momentos em que teremos atividades cotidianas e atividades rituais, além de muitas vezes um hibridismo tendencioso destas, seja para servir à comicidade, seja por qualquer outro motivo. Muitas vezes, então, o rito pode se fazer valer de acontecimentos não esperados fora de seu *script* essencial, da mesma forma que no dia-a-dia temos representações já roteirizadas. Por outro lado, percebemos ainda o caráter de complementaridade entre esses dois grandes eixos temáticos (família-casamento X vida privada). Ainda que a representação, constituição e simbolização daquele sejam expressas por meio de solenidades, a própria análise da vida privada prevê ou uma intimidade solitária ou uma intimidade em grupo, e este grupo pressupõe relações sociais muitas vezes reveladas artisticamente dentro do seio familiar. Assim sendo, o papel da vida no *domus* é

fundamental para entendermos a vida privada, que se passa dentro da casa e (ou) junto à família.

Assim, propusemos duas peças que demonstram em sua tendência temática e estrutura de enredo representativos muito importantes destes conceitos em separado, em hibridismo ou complementaridade, a saber: a “*Aulularia*” (“Comédia da Panela”), de Plauto, e a “Comédia do Viúvo”, de Gil Vicente. Determinado o *corpus*, esperamos, com a conclusão da pesquisa, ter contribuído para a expansão dos estudos das obras teatrais enquanto manifestações literárias, mormente as realizadas na Antigüidade Clássica e no Renascimento de Portugal. À luz das perspectivas filosóficas de Henri Bergson e Vladimir Propp, inicialmente, e posteriormente Bakhtin, Deleuze e Nietzsche, analisamos o conceito, o desenvolvimento e os desdobramentos do elemento cômico em suas várias facetas. Aplicando-os a exemplos práticos das peças do nosso *corpus*, contemplamos, conforme diz Ariano Suassuna (2008), parte dos “múltiplos aspectos e sentidos” que apresenta uma obra teatral.

Num segundo momento, identificar a influência e o papel da cultura e da sociedade na confecção das obras, a função crítica a que se dispõem e a afinidade (ou não) da atuação dos diferentes contextos (romano do século II a.C. e português do século XVI) na composição são algumas das questões desenvolvidas ao longo da pesquisa. O desmembramento desta vasta gama de possibilidades se deu (i) através do estudo individual e comparado entre a função e a representação do casamento, da família, da vida privada e suas particularidades de acordo com o tempo e o espaço da obra em questão, e (ii) através da reflexão crítico-teórica acerca do conceito de comicidade, de sua evolução da Antigüidade à Idade Média e sua aplicação prática às obras e aos autores em questão.

Num primeiro momento, focamos nossa atenção no interior de cada peça teatral estudada, procurando explicar a escolha e o tratamento temático conforme o contexto histórico-social. Para isto, fizemos um levantamento de obras históricas tanto para considerar os elementos culturais, a vida cotidiana, a prática do casamento e as relações familiares presentes nas peças quanto para proceder à análise das personagens que, neste contexto, atuam como representantes de múltiplos papéis identificáveis no real (*pater e filiafamilias*, mercador, escravo etc.).

Objetivando analisar a presença e a função do jogo no teatro romano, Johan Huizinga (2004) parece-nos de inestimável relevância. Na “*Aulularia*”, inicialmente vimos que, em Roma, era latente e inegável o papel do jogo para cada cidadão acostumado às inúmeras celebrações para inúmeros motivos, além de constituir o todo festivo em que se inseria, como um de seus elementos, o espetáculo teatral. Com vistas a explicitar a diferença da função do jogo na sociedade romana arcaica de Plauto e na lusitana pós-medieval de Gil Vicente, não nos parece claro se nesta sociedade goza do mesmo prestígio, tanto entre o povo em geral quanto entre o público vicentino aristocrático, essencialmente composto de nobres, reis, príncipes e infantes.

Para guiar-nos e auxiliar-nos a atingir nossa meta de pesquisa no que tange ao estudo da elaboração e da concepção da comicidade nas obras em questão, recorreremos ao clássico ensaio “O Riso”, de Henri Bergson (1987), e aos processos e definições nele explicados, para proceder à análise da comicidade, inserindo quando possível passagens do texto em mecanismos por ele descritos. Para realizarmos uma análise crítica do conceito de comicidade em suas diversas acepções, fizemos uso de outras obras sobre o assunto, da qual destacamos Vladimir Propp (1992), além de obras e textos dos filósofos F. Nietzsche, G. Deleuze (1996) e M. Bakhtin (1993; 1996; 2000).

No caso específico de Plauto, para melhor aproveitamento do texto e da análise, foi necessário realizar, através do exame dos originais, alguns apontamentos lingüísticos acerca dos usos do discurso e das construções léxico-sintáticas específicas da língua latina, mormente as intraduzíveis, como um fator estilístico para a obtenção do humor. Para tanto, fez-se necessária a utilização de gramáticas, dicionários e obras de estilística latina. Quando coube, procedemos à análise de usos da linguagem para a obtenção do efeito cômico: os provérbios populares, o vocabulário informal, as expressões vulgares etc.

A “*Aulularia*” é uma comédia de intriga e de caráter, apresentando duas ações, a saber: as peripécias de Euclião, o avarento, após ter encontrado uma panela cheia de ouro, e a história de amor de sua filha, que recebeu proposta de casamento de Megadoro, não sabendo este de sua gravidez. A caracterização de Euclião como um velho avarento, temeroso e eternamente desconfiado configura-se como um dos principais elementos da comicidade da obra, através da imagem do ridículo que permeia o personagem, transtornado com a descoberta de tanto ouro. Assim, parece-nos um caminho de pesquisa bastante frutífero e produtivo estudar a representação da família, em especial através da prática do casamento, na peça *Aulularia*, e sua vinculação com o elemento religioso (culto ao Lar e aos Manes). De igual forma, identificar o papel da família e do casamento, bem como seu embasamento cultural, no teatro de Gil Vicente e tirar, desta análise, apontamentos que aproximem ou distanciem o tratamento temático dado pelos autores constitui uma importante problemática a ser discutida.

Estudos científicos envolvendo a obra de Plauto e sua repercussão nos tempos atuais têm sido largamente desenvolvidos no sentido de explicitar, desenvolver e mensurar a inegável influência plautina, tanto para reconhecer-lhe o mérito quanto para

dignificar a originalidade que permeia o artista que nele se inspira. O mesmo se poderia dizer acerca de Gil Vicente e das mais notáveis manifestações artísticas medievais e renascentistas. A identificação dos contrastes e complementos entre tais autores se nos apresenta como um caminho ainda não percorrido e, justamente por isto, instigante. O apoio primário em que nos basearemos para trazer à pesquisa conclusões relevantes será o papel da cultura na composição, especificamente sob a forma da exploração da temática do casamento nas obras referidas, sob duas perspectivas: (i) como um elemento cultural particular a cada uma delas e, justamente por isto, indispensável à análise do texto como manifestação geográfico-temporal, ou seja, dentro de um dado contexto e (ii) como um elemento internamente relevante, seja para a configuração do humor, seja para o próprio desenlace da trama, imprescindível para uma leitura individual. Procedendo ao cotejamento de ambas as visões, almejamos ter clarificado os múltiplos papéis que este evento cultural assume nas manifestações artísticas e de que maneira estes papéis interagem, dialogam e se mesclam.

Consoante à nossa proposta, pretendemos, também, efetuar um estudo da estrutura dramática por trás das obras de Plauto e Gil Vicente, bem como utilizar como *corpora* recortes de diálogos da obra, mas aprofundamos nossa pesquisa especialmente sob o aspecto da criação do elemento cômico, segundo os preceitos de Henri Bergson e os demais teóricos mencionados, que nos ajudará a identificar as técnicas plautinas para estimular o riso do povo espectador e as estratégias vicentinas no teatro da corte, bem como, a partir destas constatações, delimitar os pontos convergentes e divergentes neste quesito estrutural. Através deste apoio teórico, procuramos inserir a *Aulularia* e a Comédia do Viúvo em algum(ns) dos processos de criação da comicidade propostos por Bergson, já devidamente explicitados. Adicionalmente, com o término da pesquisa,

cotejaremos as visões contrastantes de Bergson, Propp e Bakhtin acerca do que é e como evolui o riso na história das sociedades. Interpondo-se-lhes algumas noções filosóficas de Nietzsche e Deleuze de suma importância para a reflexão literária (potência, qualidade das forças, corpo sem órgãos, desterritorialização etc.), exporemos e discutiremos nossa visão crítica acerca da matéria.

Ao findarmos este estudo, obtivemos resposta para inúmeras perguntas inicialmente propostas quando do ingresso no curso de mestrado. Mais notável, entretanto, é o número de novas perguntas abertas diante das conclusões a que chegamos, com relativa ampliação das delimitações de ordem técnica, crítico-teórica, metodológica, temática e até mesmo científica, dada a imperiosa necessidade de buscar progressivamente subsídios fundamentais da filosofia, da história, da arte cênica etc. Estas sugestões limitadoras procuraram ser rigorosamente seguidas neste trabalho de modo viabilizar a pesquisa.

Apresentaremos, conforme nos parece mais adequado, metodicamente as considerações seguindo o roteiro primeiro do desenvolvimento desta dissertação, fazendo quando necessário cotejos entre pontos específicos.

O breve exame que fizemos acerca da definição de comédia enquanto gênero, notadamente focado em seu surgimento e desenvolvimento em Roma, não faz jus à relevância que este tópico efetivamente teve para fundamentar as pesquisas posteriormente apresentadas. Muito embora a praticidade e o caráter restrito das investigações em mestrado não nos tenham permitido fazer as devidas considerações e análises apenas da comédia enquanto conceito e objeto teórico (*corpus*), estudando-a por si mesma de modo genérico, discursamos de maneira pontual acerca daquilo que, resumidamente, fundamentou os estudos posteriores. Poder-se-ia, a matéria de tal

complexidade e relevância crítica inclusive para o pensamento moderno, dedicar em sua totalidade uma vastíssima pesquisa, posto que o primeiro ponto que nos chama a atenção quando examinamos brevemente as teorias acerca do gênero comédia é justamente o seu caráter atemporal. Seus fundamentos resistem ainda hoje na essência do fazer-rir, seus esquemas ainda nos parecem engraçados, seus personagens gozadores ainda nos evocam algum correspondente a nós contemporâneo.

À parte desta impressão de ordem menos científica que pessoal, identificamos com propriedade as atualizações constantes da obra dos autores romanos e, por seu intermédio, também dos gregos. Já não seria inédito citarmos a revisitação comediográfica no século XVII por Molière e no século XX por Ariano Suassuna.

Outros nomes também podem ser incluídos nesta vastíssima lista, alguns de grande peso para a história literária mundial como William Shakespeare (em “*The Comedy of errors*”), alguns ainda bastante atuais como o musical “*A funny thing happened on the way to the forum*”, encenada pela primeira vez na *Broadway* em 1962, de autoria do compositor norte-americano Stephen Sondheim. Outras interessantes repercussões, ainda que pouco mencionadas fora da área de literatura inglesa, são (i) a comédia *Ralph Roister Doister*, de Nicholas Udall, que incluiu o tipo plautino do escravo parasita e é freqüentemente considerada a primeira comédia a ter sido escrita em inglês³⁷; (ii) “*Stonyhurst Pageants*”, manuscritos supostamente escritos na primeira década do século XVII e com referências a dezoito peças de Plauto e cinco de Terêncio, revelando profundo conhecimento de seu autor da comediografia latina; (iii) “*Silver age*” de Thomas Heywood; (iv) a lenda de Damão e Pítias da mitologia grega que deu origem à única peça conhecida de Richard Edwards.

Tais considerações corroboram não apenas que a comédia romana foi e é de grande importância para o teatro e a literatura dos anos que a sucederam, mas que a própria comédia em si é um gênero que viaja através das eras. Para explicar tamanho sucesso e permanência, temos novamente que recorrer a Bakhtin para justificar que os fundamentos básicos da atual concepção de literatura de romance, e conseqüentemente de peças teatrais da modernidade, já estavam presentes em Plauto.

A atualidade dos temas e a estrutura dramática de suas comédias não seguem adotadas em nossa essência artística por acaso: aproximam-se de nós porque expressam o que nós expressamos hoje, interpretam o que hoje queremos interpretar. Que o fazemos de maneira diferenciada, adaptada, quizá evoluída, isto é inegável, especialmente diante de todas as transformações filosófico-histórico- científicas por que passamos. Porém, observando em correspondências, o que vemos é a expressão refletida do seu tempo, simbolizada em suas situações-problema, dificuldades e mazelas (fundamentais para o enredo), personificada em figurões-tipo, cujos pensamentos-tipo se convertem em situações-tipo. E que de essencialmente distinto podemos reparar na literatura dum Balzac e seus balzaquianos futuros, dum Flaubert e flaubertianos, dum Machado de Assis e machadianos, dum representante regional como Suassuna, dum Émile Zola e tantos outros? De que ponto de atualidade, de problemática social, mais atualmente de problemáticas de grupo (racial, social, geográfica etc.) ou de retratos culturais não podemos encontrar raízes no desbravamento comediográfico romano para abrir as portas da casa, da intimidade e da realidade cotidiana de seus personagens?

É por este caráter eminentemente popular de representação daquilo que o povo pode e quer ver que a comédia tomou um espaço tão grande, expandindo seus fundamentos e espalhando-os para os mais diversos gêneros posteriores. Não

proporcionalmente idênticos resultados vemos no futuro das tragédias e da poesia épica que, justamente pela distância que criam em relação ao espectador e leitor, ao mundo real em que figuram também os artistas criadores, acabaram por se distanciar consideravelmente da produção artística porvindoura.

Entendida a comédia como um gênero do mais alto grau de importância, passa-se a um ponto metodologicamente inevitável: analisar a estrutura da comédia não a partir da forma, mas a partir da função expressiva. Em outras palavras, responder à questão: “por que a comédia faz rir?”.

O primeiro estudo ao qual recorreremos, e também um dos mais rebatidos crítica e filosoficamente, foi o de Henri Bergson. Este ensaio do filósofo francês (“*Le rire*”, no original) data de 1899. Como se pode esperar, não contempla as abordagens mais atualizadas do pensamento filosófico e literário, e é claro encerra em suas limitações motivos mais que justificáveis pelos críticos para todas as suas refutações, o mais notável dos quais foi Vladimir Propp.

Entretanto, notável é perceber que, à época em que “O Riso” foi escrito, Propp mal havia saído da primeira infância e, portanto, é deveras natural que desenvolvesse pesquisa que, em termos, “superasse” aquele ensaio. Sublinhamos a expressão “em termos” para sugerir que, em nossa interpretação, um dos maiores enganos da evolução do pensamento normatizante é sugerir sumário abandono da “escola” precedente, remodelando constantemente os fundamentos de estilo de pensar, alocando-os em engrenagens que não raro são mutuamente excludentes, e portanto passíveis de partidarismo científico (dialética de Hegel aplicada à história das ciências).

As reflexões de Bergson não são essencialmente erradas, pelo contrário, representam um relato muito objetivo, claro e preciso das condições primeiras de

obtenção de comicidade. É evidente que tropeça em algumas de suas sínteses, acabando por limitar o entendimento do que é fazer rir e até mesmo induzir o leitor ao erro. Entretanto suas marcações fundamentais são de valioso interesse para uma apreciação crítica básica da comicidade, posto que se aplica desde a peças teatrais até a situações da vida cotidiana, inclusive modernas manifestações artísticas como filmes, desenhos animados e outras produções.

Entre muitos outros filósofos e teorizadores das matérias em geral, temos um leque sem começo nem fim ao qual se pode recorrer sempre que se quiser absorver incontáveis pontos de vista, crenças e argumentos, determinações em fórmula, questionamentos sem resposta, resumos simples e aprofundamentos embasados. No geral, o que temos na filosofia do riso é verdadeiramente *imitatio* como processo reflexivo, em que os fundamentos desta visitação filosófica são particulares a cada (re)criador.

Em todo o caso, adotamos ao término da dissertação, como uma sugestão interpretativa do conceito e da história da comicidade e de sua vinculação ao teatro analisado, o estudo aplicado, com pano de fundo bakhtiniano, de Nietzsche e Deleuze. Com o objetivo de explicar não apenas as visões contrastantes e auto-limitadoras dos teóricos anteriormente citados por sua tendência à segmentação, tencionamos promover uma discussão filosófica a respeito do porquê ela tem sido tão explorada na história dos conceitos e como se deve evitá-la.

Ao término da análise destes dois grandes temas – comédia como gênero/fundamento e riso como procedimento –, que já guardam entre si uma relação de polaridade desproporcional, vamos afunilar ainda mais o nosso estudo de matéria: o comediógrafo.

Não houve tempo hábil para tratar da figura genérica do autor, ser humano inventivo, artisticamente ativo, que promove a faculdade de criar e recriar. Pulando esta importantíssima seção da tentativa de entendimento pleno do assunto geral ao qual este trabalho se dedica, e ignorando todos os valiosos ensinamentos do tema (autor-pessoa/autor-criador bakhtinianos entre incontáveis outros), teremos de pular também a seção que trataria dos receptores – o público. Desta forma, o “quem faz” e “para quem faz”, excluídos, deixam-nos apenas com uma idéia do “como faz” já apresentada e uma versão personificada do “quem faz” através de uma proposta de história contextualizada dos comediógrafos.

A nebulosidade e a dúvida que permearam nossas tentativas de conceituação e estudo das tentativas de conceituação passadas, visto que esta é em si uma atividade limitadora, nos acompanham agora nos apontamentos biográficos básicos dos dois autores aos quais se dedica esta dissertação: Plauto e Gil Vicente. Novamente, chegaremos à conclusão de que a tentativa de biografar alguém é necessariamente limitadora, posto que uma biografia jamais representará qualquer fiel porcentagem determinável matematicamente do que efetivamente representou e foi a vida de qualquer pessoa.

Entretanto, para fins metodológicos, realizamos alguns levantamentos, muito poucos dos quais comprováveis documentalmente. Como já se discursou, a origem geográfica de Plauto é uma incógnita, tal como o são sua proveniência cultural, seu lugar no estrato socioeconômico, sua educação, sua vida particular, sua linhagem e outros tantos aspectos quanto se queira quantificar. Sua própria existência, já levantaram esta hipótese (Cf. Gratwick, 1993), é uma incógnita.

De Gil Vicente pouco de melhor se tem a dizer: não foi encontrado por nós em nossa muito extensa pesquisa bibliográfica quem desconfiasse de sua real existência. Como não se sabe ao certo sua procedência, a existência de documentos não necessariamente vinculados ao autor acaba suscitando o levantamento de hipóteses e suposições incertas, muitas vezes de infeliz cunho fantasioso, muitas vezes de boa fundamentação, porém nenhuma delas irrevogável.

Desta forma, vemos que, muito embora de ambos os autores não se saiba muito ao certo, Gil Vicente goza de maior favorecimento em aspecto biográfico, até mesmo por sua maior proximidade temporal e a maior abundância de documentos a seu respeito.

O ponto que mais nos interessou, em princípio, como já foi mencionado, consiste justamente na proximidade de ambos os autores em relação ao manejo dos mesmos tópicos que acabamos de abordar: o gênero comédia e a criação da comicidade. Não necessariamente estes manejos foram efetuados de maneira similar, correspondente ou mesmo aproximável, porém há alguns pontos de notável convergência e outros, é evidente, de divergência.

O primeiro fator que exporemos é de índole teórica: à obra de Gil Vicente são atribuídos diversos gêneros que não a comédia, o que não ocorre à de Plauto. Admitindo-se que é verdade a exclusividade literária de Plauto em relação à comédia, tal revelaria uma óbvia maior amplitude de estilística, estética, expressividade e talvez até domínio artístico e visão de mundo por parte de Gil Vicente.

Isto se nos parece mais claro quando examinamos por esta nova ótica a “Comédia do Viúvo”. Ora, temos ali um protagonista mercador, velho e com sentimentos aguçados em relação a sua finada esposa, que carrega consigo três características fundamentais que não usualmente convivem bem: amante apaixonado (sentimento);

mercador comerciante (matéria); fervoroso crente em Deus (religião). Moralmente, podemos dizer que a religião se opõe à matéria e à paixão desmedida, como é o caso do viúvo que quer encerrar a própria vida, inclusive rogando a Deus que o faça.

Estes sentimentos que são largamente demonstrados na primeira seção da peça, como já falamos, apresentam elevada dose de lirismo sentimental, de eco de trovadorismo medieval, de prenuncio de morte e tendência suicida.

Na continuidade, já temos o contraste da figura fanfarrona e gozadora do compadre do protagonista, que zomba de sua própria mulher, oferecendo uma oposição inversamente correspondente das esposas e conseqüentemente dos casais. Isto pode parecer inicialmente uma constatação meramente descritiva, porém revela informações instigantes e suposições teóricas acerca do estilo vicentino de grande valia crítica: o brusco contraste de visão de mundo e estado de espírito do compadre em relação ao viúvo revelam uma complexidade psicológica da narrativa bastante superior ao tipo imutável da comédia de Plauto. Associado à ambigüidade que se forma no monólogo inicial, em que, como dissemos, a rigor não se pode determinar que ali haverá uma comédia, Gil Vicente nos mostra um entendimento criativo e literário de grande inovação.

Entendemos, portanto, este contraste monólogo-diálogo como um determinante também da transição da dúvida para a afirmação, da sugestão para a constatação: de uma cena de lirismo sentimental e auto-destrutivo com uma sugestão muito oculta de comédia, passa-se à comédia propriamente dita.

Em contrapartida, a “Aulularia” de Plauto nos apresenta uma versão mais crua e direta de fazer comicidade, um riso imediato e mais forçado através de atitudes caricatas (o medo exageradíssimo e recorrente da perda do material, as repetitivas rogações aos

deuses para guardarem o plano material, a desconfiança de tudo e de todos e o egoísmo sempre em função da proteção e do apego ao material).

Podemos, assim como fizemos em Gil Vicente, dizer que em Plauto o velho Euclião está associado aos planos da matéria e da religião, porém não há nenhuma demonstração clara de sentimento positivo ou laços afetivos dignos de nota entre o *senex* e outra pessoa. Desta forma o protagonista plautino se demonstra mais limitado que o vicentino em um quesito – amor –, ao passo que distorce o equilíbrio entre os planos material e místico pendendo inegavelmente para o material de maneira obsessiva, repetitiva e de um perfeito ridículo bergsoniano.

Em caminhos contrários, o viúvo de Gil Vicente distorce o equilíbrio entre o plano humano e o plano divino, pendendo para o primeiro, contrariando não apenas as leis cristãs como a orientação do próprio padre que, na segunda parte da peça, o aconselha a confiar em Deus e a deixar que a dor se aquiete. É possível assumir a interpretação, inclusive, de uma maior devoção do viúvo à sua mulher que a Deus. Permanece, por outro lado, em equilíbrio aparente entre as esferas material e religiosa, talvez por efetivamente se encontrar em equilíbrio e justa medida, talvez apenas por ter distorcido outra dicotomia e ter a ela cedido o espaço do foco.

O amor em Plauto reforça-se de maneira pouco expressiva, pois o que se passa normalmente nos pensamentos, sentimentos, atitudes e relações com as outras pessoas de um homem consumido pela paixão é superficialmente descrito. Então, muito embora tenhamos um tratamento e consideração dos aspectos sentimentais em ambos os autores, isto se dá de maneira absolutamente díspar, sendo Gil Vicente mais fiel à interioridade dos personagens.

Sendo o amor muitas vezes um passo para o casamento, reconhecemos o seguinte: em ambas as peças, para a estrutura narrativa, o amor serviu como ponto de quebra no fluxo normal da história. O viúvo havia arranjado marido para Paula e estava para arranjar um para Melícia; o amor de D. Rosvel e sua indicação de D. Gilberto anularam estes planos. O avarento Euclião havia arranjado Megadoro para desposar sua filha; Fedra e Licônides acabaram se enamorando espontaneamente. Por analogia, o próprio entendimento de vida privada terá também seus aspectos particulares e divergentes: em Gil Vicente, volta-se para o interior e para o sentimento como expressão do cotidiano do personagem; em Plauto, volta-se para o corriqueiro frívolo. O interessante é que este aspecto também é percebido em Gil Vicente, sem prejuízo daquele, porém parece-nos claro que não é tão desenvolvido e explorado.

Desta forma, tudo o que dissemos se resume ao seguinte: há tanto em Plauto quanto em Gil Vicente inúmeros pontos convergentes e inúmeros pontos divergentes. Nenhum dos dois traz prejuízo ao outro por qualquer aspecto que seja, nem mesmo à eficácia de nossa análise, posto que é justamente nesses contrastes e nessa disparidade inclassificável que reside o maior interesse do estudo dessas obras.

As comédias de tipo fazem parte tanto do discurso plautino quanto vicentino, e é evidente por todos os aspectos já demonstrados que tais personagens se estruturam, se compõem e se expressam de maneiras absolutamente diferentes. Plauto é um autor que foi profundamente revisitado a partir do Humanismo, e para isso basta que relembremos todos os autores, muitos deles ingleses, que o imitaram diretamente ou dele extraíram alguma influência, inspiração ou até mesmo tradução. Portanto mostra-se claro que veremos muito da lógica, estrutura e comicidade plautinas em Gil Vicente e em diversos

outros comediógrafos. Inclua-se no quesito “lógica” também o tema, mas não necessariamente o tratamento temático.

Temos o casamento como figura central de confecção de enredo e, para além disto, de construção de comicidade. O casamento está no grupo de solenidades que, por sua natureza com um quê de imutável e fixo, entraria no ridículo de Bergson, com seus atores de papéis e roteiros bem definidos: padres ou sacerdotes que proclamam e pregam, agentes que contraem o matrimônio com diversos atos ritualísticos de vestimenta, de obediência e também de proclamação de votos etc.

Há a família como o elemento posterior ao casamento, pois todos os núcleos familiares observados nas peças analisadas (e em qualquer outra que siga mandamentos minimamente esotéricos ou teológicos vinculados a solenidades de união) necessariamente foram unificados a partir de uma solenidade muito parecida. Esta por si só já é risível em perspectiva (ampliada por nós) bergsoniana, ainda mais quando formada de tipos muito bem divididos e estruturados como é exatamente o caso.

Por fim, há a vida privada, que é a união destes fatores que já foram falados acrescidos de elementos extras que vão desde aspectos irrisórios do cotidiano, normalmente ignorados como o simples fato de cortar um filé de peixe. À vida privada é a única que não compete em si uma possível caracterização de cômico no sentido de Bergson, posto que ela é exatamente o oposto teórico do sentido imutável da comicidade. A natureza móvel da vida, como nos ensinou o filósofo, precisa ser deturpada para que se possa obter a comicidade, desta forma não se falando mais na vida privada como o conceito “puro” estudado e desenvolvido por teóricos como Georges Duby (2009).

Falamos numa outra fonte de vida privada, talvez simulacro da vida comum, mas um simulacro que pode ser observado no próprio seio da realidade, pois são os tipos oriundos das pessoas comuns, são os ridículos descritos no manual de Bergson oriundos dos erros, dos defeitos, das manias e das tolices das pessoas comuns na vida real. Ora, a vida privada não é o oposto do cômico simplesmente porque o elimina; ao contrário, o contempla e, por contemplá-lo, foge do caráter natural de estar passível de ridicularia. Joga com o cômico, maneja-o criando duas (sub)versões de si mesma – uma cômica e uma séria -, estas sim simulacros, em relação aos quais a comédia estabelece novo simulacro, criado pela representação pouco plausível no real da segmentação apenas do aspecto cômico elevado ao extremo de repetição, e são estes os que têm sido largamente analisados na teoria fundamental do riso (simulacro do simulacro).

Assim a vida privada, no primeiro nível, consegue ser justamente a unidade fundamental, lógica e auto-suficiente da seriedade e da comicidade, um hibridismo perfeito, indescritível e imprevisível justamente porque joga com duas variáveis mutuamente excludentes – o óbvio e o escuro, o previsível e o imprevisível. Sua unidade provém de divergências que, combinadas, formam uma interpretação em segundo nível de reflexão: tudo é (ou pode ser) ridículo ao mesmo tempo em que não é (ou pode não ser), isto pode se combinar como melhor lhe aprouver e a esta jogatina estamos sujeitos todos nós.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília: EDUNB, 1996.
- _____. *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Hucitec, 1993. BRANDÃO, Junito. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- 2008.
- BERGSON, H. *O Riso*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. III. São Paulo: 34 ed., 1996
- DUBY, G. (org). *História da Vida Privada*. T. 2: Da Europa Feudal à Renascença. Trad: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GRATWICK, A. S. TITVS MACCIVS PLAVTVS. In: *The Classical Quarterly*, New Series, vol. 23, no. 1, 1973, p. 80-84.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- PROPP, V. I. *Comicidade e riso*. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- SUASSUNA, A. *Almanaque Armorial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.