

A PRESENÇA DE PLAUTO E SÊNECA NA DRAMATURGIA LATINO-AMERICANA

Prof. Dr. Luiz Fernando Dias Pita (UERJ)

RESUMO

Se a produção dramática de Plauto estabeleceria os rumos da comédia tal como se estabeleceu no Ocidente como um todo, a galeria de suas personagens daria origem a vários tipos teatrais que tiveram peculiar expressão na comicità dos países euro-latinos e latino-americanos. Por outro lado, o tom dado por Sêneca a suas releituras de obras do teatro grego, expondo em cena a violência antes apenas sugerida; também seria um "traço genético" presente na dramaturgia dos mesmos países. Nosso estudo objetiva explicitar essas influências.

Palavras-chave: 1. Teatro. 2. Plauto – Sêneca. 3. América Latina.

Uma vez que a história da preservação dos textos literários da Antiguidade durante a Idade Média um verdadeiro capítulo à parte na trajetória cultural do Ocidente, a releitura desse capítulo nos deixa perceber que, no território que hoje constitui a Espanha – grande parte então sob ocupação árabe – mais do que a simples preservação dos textos originais nos mosteiros do norte da Península, ocorre um fenômeno paralelo que, aos poucos, se delineia: os argumentos de diversas obras da Antiguidade Clássica reaparecem, como histórias e lendas, em obras compostas já nas línguas românicas. Metamorfosados de modo a transparecer o espírito medieval, essas obras apresentam ainda uma visão de mundo, e uma moral, cristãs.

Nesse contexto, muitas das fábulas de Fedro e Aviano, assim como diversos argumentos de peças de Plauto, Terêncio e Sêneca, estarão presentes em livros tais como *"El Conde Lucanor"*, de Don Juan Manuel; e *"El libro del Buen Amor"* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita; ambos publicados por volta de 1330. Contudo, deve-se perceber que, se a recontagem de uma fábula de processava, quase sempre, de modo mais fiel ao texto; no caso das obras teatrais, se evidentemente as releituras preservavam seus argumentos, tanto os textos originais, quanto qualquer referência às estratégias de encenação – rubricas, didascálias, etc. – eram descartadas. Logo, como é sabido, as versões de que hoje dispomos de tais obras foram preservadas por outras vias.

É importante ainda que se recordar que essas versões, já fora do espaço teatral e restritas tão somente ao universo literário, valiam-se da escrita como suporte para sua manutenção, sendo portanto acessíveis unicamente à mínima camada de letrados do universo ibérico medieval. Camada que se tornava ainda mais reduzida ao considerarmos que, durante o período dos séculos XI a XIV, o catalão e o galego-português ocuparam papel preponderante como línguas da corte, relegando o castelhano a um segundo patamar.

Em paralelo, assiste-se, ao longo do período medieval, e à revelia das restrições impostas pela Igreja, à formação de um teatro popular – seja de caráter religioso ou não – que perpetuará e dará alguma solução de continuidade àquele teatro popular existente na Roma republicana e mesmo na do período imperial, compreendendo aí a tipologia plautina.

Este teatro popular dava continuidade à obra de Plauto pois mantinha algumas de suas principais características: através da carnavalização, apresentava o "mundo às avessas", a inversão da escala social que estaria presente em toda a evolução do cômico nos séculos posteriores, e sobejamente na dramaturgia medieval. Para tanto, lembremo-nos que Plauto deu a seus escravos um valor cênico inusitado: suas características eram bem delimitadas, mas sempre intensas: inteligente, empenhava-se em ajudar seu amo - sem deixar por isso de ser insolente - era seguro de si e sempre consciente de sua importância, sendo a ele que se devia o sucesso da peça e o final feliz das demais personagens. Enfim, as inovações criadas por Plauto compuseram a base de toda a dramaturgia cômica posterior, estando presentes na *Commedia dell'Arte* e até mesmo no *Teatro de Revista*. E, se o escravo era o rei da comédia plautina, vemos que se, nas obras medievais, o camponês, o servo, ou mesmo o escudeiro, ocuparam o lugar antes ao escravo reservado, fazem-no apenas porque já o haviam substituído no ponto mais baixo da pirâmide social.

Tal dramaturgia popular terá expressiva vitalidade em todas as cidades da Península Ibérica, e, neste quesito, a presença árabe chegou a ser um elemento facilitador, uma vez que, não tendo a Igreja qualquer influência legal nos territórios do Califado de Córdoba, e com a cultura árabe desconhecendo por completo o que fosse o teatro a arte teatral, esta pôde desenvolver-se, ao longo do período mencionado, sem sofrer qualquer oposição. E mesmo quando, mais tarde, os reinos cristãos de Aragão, Portugal e Castela reconquistaram diversos territórios, não puderam impôr, de imediato, as restrições eclesiásticas.

Assim forma-se, durante toda a Idade Média, uma dramaturgia popular, que, mesmo sem o saber, valoriza a obra de Plauto; enquanto que, no mesmo período, Sêneca é lido e valorizado não como

dramaturgo – grande parte de suas peças, aliás, só serão redescobertas a partir do século XII – mas sim como filósofo, numa interpretação que reduzia o termo à condição de sinônimo de "moralista". Respeitado pela Igreja, inclusive em razão de sua suposta correspondência com São Paulo, Sêneca, assim como o Vergílio das *Bucólicas*, é conhecido como um "precursor pagão" do Cristianismo.

Com o desenvolvimento do Humanismo, na Europa do século XV-XVI, toda essa tradição de teatro popular desenvolvida durante a Idade Média começaria a ser deslocada para a periferia do universo cultural; concorrendo para isso a (re)descoberta dos textos da Antiguidade e a nova tendência de ver-se, não só o teatro, mas todo traço da cultura medieval, como uma deturpação dos mesmos, que agora passam a ser considerados "clássicos" em seu sentido mais lato: o de serem dignos de estudo em classe.

Surge portanto uma oposição entre "grotesco" e "sublime", em que a obra de Sêneca seria mantida no segundo grupo; enquanto o teatro medieval, juntamente com a obra de Plauto, seriam considerados manifestações daquilo que Mikhail Bakhtin (1993) chamaria de "baixo corpóreo". Mas se Plauto era ainda importante pelo que permitia conhecer do cotidiano e da realidade da Roma de seu tempo, além, é claro, do manejo artístico da língua latina; grande parte das obras do teatro medieval europeu foi perdida. Em sua análise, Bakhtin vai ainda mais longe ao afirmar que, durante a transição para o Renascimento, a cultura europeia rompeu com a visão carnavalesca de subversão do mundo, dentro da qual o teatro plautino se constituía, com sua predileção pelo escravo como personagem mais destacado de suas obras. Desse modo, seria compreensível que todas as manifestações culturais ligadas à carnavalização perdessem território.

Esta situação, entretanto, não ocorreria, ao menos com a mesma intensidade, em território espanhol: vivenciando sua cruzada particular para reconquistar seu próprio territórios aos árabes, unificar os diversos reinos (Castela, Aragão, Navarra) em que seu a Península Ibérica se dividia, e uniformizar a identidade cultural espanhola, sob a égide da fé católica, expressa pela (oni)presença da Inquisição; a Espanha seria sempre muito pouco receptiva às inovações culturais da Itália e, menos ainda, de Portugal. Na Espanha, o mundo medieval gestava o universo cultural barroco, sem passar pelo Renascimento, e assim, o peculiar caso espanhol contraria Bakhtin, quando este alega ser impossível reviver o espírito original do realismo grotesco, pois a civilização europeia teria perdido o elo com a cultura carnavalesca de que Plauto fora um expoente.

O somatório dessas peculiaridades permitiria ao teatro medieval manter, ao menos na Espanha, suas formas consagradas, as quais evidenciariam, mesmo ao longo dos séculos XV e XVI, surpreendente vitalidade, gerando textos basilares da literatura espanhola, como a "*Tragicomedia de Calisto y Melibea y de la puta vieja Celestina*", obra de Fernando de Rojas, publicada originalmente em 1499, e numa segunda versão, em 1515.

Em tal obra, em que a influência do *Curculio* de Plauto é nítida, temos a história da corrupção de um amor puro, executada tanto por criados mal-intencionados quanto por uma alcoviteira que remete diretamente à Lena de *Curculio*, empenhada apenas em lucrar com a situação. No texto – que só é teatral na forma pois tanto a extensão dos diálogos quanto as diversas mudanças de cenário torná-lo-iam irrepresentável, dada a cenografia usada à época - desfila praticamente toda a galeria de tipos criada por Plauto, além, claro da própria expressão "tragicomédia", cunhada por ele, presente no título.

Nessa tipologia, porém, alguns elementos teriam mais destaque que outros, tal é o caso do servo – descendente daquele escravo que Plauto apresentava ora como filósofo, pedagogo, devotado, esperto, etc – a quem cabe solucionar as intrigas da obra. Nas obras espanholas, pouco a pouco vai-se plasmando um novo tipo, o "pícaro".

Resultado da fusão de todos os modelos de escravos plautinos, a conformação básica do pícaro seria delineada na obra anônima "*El Lazarillo de Tormes*" (1554). Esse novo tipo teatral rapidamente se tornaria uma das personagens fundamentais da dramaturgia hispânica. No entanto, se o pícaro acaba por assumir (também) o papel daquele escravo plautino que expressava uma visão filosófica de mundo, essa visão não seria buscada apenas nos principais filósofos medievais, mas também nos da Antiguidade, e, por isso, Sêneca logo assumiria um papel preponderante nesse contexto; uma vez que, como dito, sua ideologia se coadunava bem com os valores católicos e com a seriedade imposta pela reflexão que os textos comportavam. Soma-se ainda o fato de que, tendo nascido em Córdoba, Sêneca tampouco era visto como um autor "estrangeiro".

Vê-se pois que, a cena cômica espanhola seria constituída em processo análogo, porém paralelo e, principalmente, independente daquele vivido pelo teatro renascentista: este redescobriria a dramaturgia clássica, aquele sempre a teve presente, embora adaptada, ao longo dos séculos. Essa independência do cânone teatral europeu seria transplantada para as colônias espanholas da América – que ao contrário do Brasil, apresentavam uma vida cultural bastante variada –, uma vez que, aqui, o teatro, atuando como veículo de catequese, preservaria o ideário popular da Europa Medieval junto às populações latino-americanas: encontramos aqui a perpetuação daquele imaginário – e suas formas de representação,

tipologias e visão de mundo - que o Renascimento, a Reforma Protestante e o Iluminismo se empenharam, cada um a seu turno, em desconstruir na Europa.

A respeito da sobrevivência de tradições medievais na América Latina, nos parecerá suficiente pensarmos nas festividades de Semana Santa em Nova Jerusalém - interior de Pernambuco - e a Festa do Dia dos Mortos, no México. Tais exemplos bastam para demonstrar que, nas nações católicas, onde o processo de adesão aos valores postulados pelos pós-renascentistas sempre foi tumultuado pela Contra-Reforma e, também por isso, incapaz de romper definitivamente com a visão de mundo medieval, poderiam ser encontrados fenômenos artísticos que ainda tentavam – e com relativo sucesso - representar aquele universo.

Será então na América Latina que, enfim, Plauto se encontrará com Sêneca: já na obra "*La verdad sospechosa*", do autor mexicano Juan Ruiz de Alarcón (1624), percebe-se que o caráter filosófico-satírico do pícaro ganha seus contornos definitivos: como o escravo plautino, trata-se do elemento mais baixo na escala social, que, dotado de engenhosidade, astúcia e inteligência, denuncia os poderosos, satiriza seus vícios, expõe suas mazelas; distintamente daquele, porém, ele o faz a partir de uma resignação filosófica que é, em grande medida, estoica.

O pícaro estará presente na dramaturgia hispânica mesmo após o processo de independência da América Hispânica (1806-25): ainda em 1816, Fernández de Lizardi publicaria, no México, sua obra "*El perriquillo sarniento*", que, ao mesmo tempo em que inaugura o romantismo na América Latina, traz, renovada, a presença do pícaro.

Porém, a partir dos anos 60 do século XIX, observa-se uma cisão nas características do pícaro, sob a influência de obras como *Os Miseráveis* (1862), do escritor francês Victor Hugo, surge um novo modelo de pícaro, ainda cômico, porém menos satírico e mais resignado, que se tornaria a personagem central de dramas que, exigindo uma representação exagerada dos atores, seriam pejorativamente chamados, no Brasil, de "dramalhões mexicanos", mas que se tornariam paradigmas do teatro – e posteriormente cinema e televisão – latino-americanos, embora seu contorno geral ficasse plasmado na figura de Carlitos, personagem do inglês Charles Chaplin.

Já no século XX, tanto as novelas de rádio veiculadas a partir de Cuba e/ou do México investiriam tanto na manutenção do ingrediente cômico – e muitas das obras de Plauto seriam adaptadas ao novo veículo - mantendo os dois tipos de pícaro: o mordaz e o estoico – como se percebe respectivamente nas obras dos comediantes Mario Moreno, o Cantinflas; e também, na televisão, por Roberto Gómez Bolaños, cujo universo de personagens reconstrói e reflete com relativa fidelidade a galeria de personagens de Plauto. (Também no Brasil os pícaros tiveram grande expressão com Oscarito, Grande Otelo, e mais recentemente, Renato Aragão)

Ainda no teatro, a estrutura dramaturgical de Plauto pôde ser retomada mesmo em releituras de outras obras do teatro clássico, como "*Electra*", de Sófocles, transformada em tragicomédia de corte expressionista, pelas mãos do dramaturgo cubano Virgilio Piñera, autor de "*Electra Garrigó*"; ou ainda num drama de realismo psicológico, que flerta com o dadaísmo, como em "*Senhora dos Afogados*", de Nelson Rodrigues. Sem deixarmos de mencionar, claro, releituras expressas de Plauto, como "*O Santo e a Porca*", de Ariano Suassuna.

Se o Sêneca filósofo acabaria fornecendo a perspectiva pela qual os pícaros constroem sua visão da sociedade hispano-americana, o Sêneca dramaturgo teria uma influência menos transparente, mas igualmente sólida, a partir de meados do século XX.

Recordando-nos que as nove tragédias de Sêneca são releituras de textos consagrados da dramaturgia grega – Sófocles e Eurípedes - , devemos atentar, nesse caso, não para a "originalidade" do argumento, mas para a de representação. Mas Sêneca apresenta ainda sua *Apokolokyntosis Diui Claudii*, sátira menipeia em que a partir da figura de Cláudio, vilipendia todo o regime imperial, sendo-lhe atribuída ainda a *praetexta* Octávia, na qual o regime de Nero é tomado como a causa dos males de Roma.

Enfim, Sêneca pratica um teatro cruel, cáustico, que ora denuncia, sem muitos disfarces, os males de sua sociedade; ora retoma antigas narrativas conferindo-lhes cores aberrantes, ou apresentando cenas de sangue, que não seriam representadas ou representáveis ao tempo de sua redação. Os textos de Sêneca distorcem, desconstruem ou destroem mitos consagrados da história antiga – recorde-se o sacrifício de Astíanax por Ulisses, em *As troianas*.

E não será por acaso que os textos de Sêneca sobrepujarão os originais, quando lidos pelos autores latino-americanos da segunda metade do século XX: suas releituras violentas e desagradáveis do teatro grego atraem, pois, enfim, guardam relações de infeliz proximidade com a própria realidade latino-americana, bastando-nos citar "*Todos los gatos son pardos*", de Carlos Fuentes; e "*Gota d'água*" de Chico Buarque e Paulo Pontes.

Nestas obras, entretanto, verifica-se a perda de sua fundamentação filosófica estoica, que cede espaço ora a um nihilismo totalizante, ora a uma suposta função de didatismo político conferida ao teatro.

Sintetizando, vemos que a dramaturgia latino-americana apresenta duas vertentes herdadas da dramaturgia latina, tal como preservada na Península Ibérica durante a Idade Média: uma inspirada em Plauto, da qual advém o pícaro, que, seja na configuração mordaz ou na resignada, constitui-se no tipo teatral mais popular na América Latina, e que recebe ainda a influência de Sêneca, graças ao estofo filosófico estoico que invariavelmente manifesta. Outra vertente está baseada no Sêneca dramaturgo, e é responsável também pelo desenvolvimento de todo um *modus operandi* de representação teatral que, na América Latina, caracteriza-se pela causticidade, violência, e contestação social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAILLY, Auguste. *La Vie de Sénèque*. Paris: La Sagesse Antique, 1929.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais*, São Paulo: Hucitec, 1993.
- BAYET, Jean. *Littérature Latine*. 6 ed., Paris: Armand Colin, 1953.
- CARDOSO, Zélia de Almeida. “As paixões e o amor em Sêneca trágico”. in: *Scripta Classica – História, Literatura e Filosofia na Antigüidade Clássica*, nº 01, 1999. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários UFMG, 1999.
- _____. *Estudos sobre as tragédias de Sêneca*. São Paulo: Alameda, 2005.
- CIRIBELLI, Marilda Corrêa. *O teatro romano e as comédias de Plauto*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.
- CONTE, Gian Biagio. *Latin Literature – a History*. Baltimore/Londres: The Johns Hopkins University Press, 1994.
- GRIMAL, Pierre. *A Civilização Romana*. Lisboa: Edições 70, 1988. Série Lugar da História 34.
- _____. *La Littérature Latine*. 6 ed., Paris: Fayard, 1994.
- _____. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. 4 ed., Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2000.
- GUDEMANN, Alfred. *Historia de la Literatura Latina*. 3 ed. rev., Madrid: Labor, 1942. Colección Labor, 98-99
- HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica Grega e Latina*. Trad: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- INGLEBERT, Hervé (org.) *Histoire de la Civilisation Romaine*. Paris: Presses Universitaires de France, 2005. Collection Nouvelle Clío.
- MICHAUT, G. *Histoire de la Comédie Romaine: sur les tréteaux latins*. Paris: Fontemoing et Cie, 1912.
- MILLARES CARLO, Agustín. *Historia de la Literatura Latina*. 4 ed., México: Fondo de Cultura Económica, 1995. Serie Breviarios 33.
- PARATORE, Ettore. *História da Literatura Latina*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Florença: Sansoni Editore, 1983.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de História da Cultura Clássica – Cultura Romana*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989. Vol 2.
- PICHON, René. *Histoire de la Littérature Latine*. 3 ed., Paris: Hachette, 1903.
- SÊNECA, Lúcio Aneu. *Diui Claudii Apocolokyntosis*. 2 ed., Florença: La nuova Italia, 1948.
- SÊNÈQUE. *Tragédies*. Paris: Garnier Frères, s d.