

AMORES DE UMA (BEM) MARIDADA: LIRISMO E COMICIDADE EM UMA PEÇA CAMONIANA

Luiz Fernando de Moraes Barros

Escola Sesc de Ensino Médio

RESUMO:

Procuramos apresentar o teatro camoniano como uma importante contribuição ao gênero no seu tempo, além de forte motivador à leitura da Obra Lírica porquanto abarca e discute todas as questões amatórias por ela levantadas, auxiliando, pois, na compreensão dos demais versos do Poeta.

PALAVRAS-CHAVE:

Teatro camoniano; Dialética camoniana; Renascimento; Amor; Diálogo.

ABSTRACT:

We sought to portray the theater of Camões as an important contribution to the genre in his time, besides being a major motivator to the reading of the Lyric which encompasses and discusses all peculiar issues raised by it, helping, therefore, in the understanding of the Poet's other verses.

KEYWORDS:

Camonian theater; Camonian dialectic; Renaissance; Love; Dialogue.

Realizada em apenas três autos (*Auto dos Enfatriões*¹ e *Filodemo*, publicados pela primeira vez em 1587, e *El-Rei Seleuco*, em 1645), a Obra Dramática de Camões ainda precisa ser encarada pela crítica como produção fundamental para a compreensão do desenrolar poético daquele que fez do engenho e da arte os pilares de seus escritos. Como afirma Óscar Lopes, os autos são “pretextos dramáticos para o lirismo do autor”, ainda que o crítico os considere “aspectos menores da personalidade literária de Camões”. (LOPES, 1970, p. 57).

1 Conforme se lê na “Primeira parte dos autos e comédias portuguesas feitas por António Prestes, por Luís de Camões e outros autores portugueses, cujos nomes vão no princípio de suas obras. Agora novamente juntas e emendadas nesta primeira impressão por Afonso Lopes, moço da Capela de Sua Majestade e à sua custa. Impressas com privilégio real por Andrés Lobato, impressor de Livros. Ano 1587”. Doravante utilizaremos o nome *Os Enfatriões* para nos referirmos ao auto.

Diante dos três textos, este ensaio ocupar-se-á apenas do primeiro deles, concentrando a análise ao redor do tema do Amor, pois este “é o fulcro do teatro camoniano, que se apresenta, em parte, como uma extensão de sua lírica”. (BERARDINELLI, 2000, p. 298).

Basta lembrar que em todos os autos encontramos longas reflexões sobre o sentimento amoroso, muitas vezes regido pela impossibilidade: o adúltero de Júpiter por Almena, em *Os Enfatriões*, tendo Plauto como influência primeira; o também adúltero e quase incestuoso de Antíoco por Estratônica, sua madrasta, em *El-Rei Seleuco*, de influência plutarquiana; e os pares amorosos separados pela diferença social, em *Filodemo*, mais próximo da visão amorosa observada no *D. Duardos* vicentino. Contudo, não encontraremos no texto escolhido apenas as características de idealização que acometiam os trovadores na Idade Média; também se revela aí, tanto n’*Os Enfatriões* como nos outros autos, a *dialética* amor x desejo. Ou seja, o Amor como o que vence o eterno conflito entre o ser e o parecer no qual o homem está inserido e dele se nutre e se lastima por estar dividido entre essas duas esferas. E, por esse curso, não estamos muito distantes, como já afirmara Cleonice Berardinelli, da expressão amorosa presente na Lírica de Camões.

O discurso amoroso no teatro camoniano, entretanto, abre a possibilidade de realização, impossível na Lírica, pela via do engano. É preciso, por isso, considerar este aspecto na análise que aqui se desenvolverá. Ao trabalhar de forma ampla, mas sempre competente, Berardinelli alça um olhar claro e elucidativo sobre a apreciação do tema do Amor na Lírica e nos autos:

Essa possibilidade de realizar-se no amor é que marcaria a divergência entre o lirismo de 1º grau [aquele em que o poeta, concentrado em seu sentimento, exprime-o] das Rimas e o de último grau do teatro camoniano. Lá, a tônica é a impossibilidade de realizar-se amorosamente, que permanece e se agrava; aqui, o impossível se torna possível, pela intervenção de um *deus ex machina*, em sentido próprio ou figurado. (BERARDINELLI, 2000, p. 298-299).

Tal divergência apresentada por Berardinelli não exclui as ligações claras entre as Obras Dramática e Lírica, e a crítica já vinha – modestamente – apontando esses contatos que ora sublinham a filosofia amorosa das Rimas, ora dela se afastam, reforçando-a por contiguidade. De todo modo, se a crítica camoniana é uníssona nesse aspecto, a escassez bibliográfica parece depor contra a questão óbvia e essencial para o estudo da obra do Poeta: demonstrar, pelo cotejo temático, as tópicas que se avizinham nos dois gêneros; suas continuidades e oscilações.

Rebello, tratando d’*Os Enfatriões*, observa a trajetória do tema do Amor nos versos do Poeta:

Assim, a filosofia do amor subjacente a este [*Enfatriões*], como aliás também aos dois outros autos de Camões, não diverge da tensão dialéctica que em toda a sua obra se exprime em acentos de uma genialidade ímpar na poesia do seu tempo e que acabará por explodir nas famosas estâncias do canto IX de *Os Lusíadas* em que se narra o episódio da mágica ilha dos Amores. (REBELLO, 1980, p. 40).

O que resta por agora é lançar um olhar atento para as duas produções de Camões, a Dramática e a Lírica, observando a continuidade e a inovação de concepções, inclusive estéticas, a partir de um estudo dialógico de ambos os textos que compõem esses dois universos, onde a assimilação da *misura nuova* ao gosto de *il dolce stil nuovo* sobrepõe-se ao entusiasmo do Camões dramaturgo diante das sólidas bases dramáticas construídas e legadas por Gil Vicente.

E se o tema da vez é o do complexo sentimento amoroso, ser-nos-ia claro tomar como ponto de partida o *Filodemo*, seguramente analisado por Berardinelli, por ser a personagem Filodemo aquele “que mais longamente disserta sobre os efeitos do amor. [...] O auto de que é personagem-título é o mais extenso, sendo a(s) intriga(s) amorosa(s) a sua única substância”. (BERARDINELLI, 2000, p. 300).

Contudo, a primeira peça escrita, *Os Enfatriões*, é a que mais se aproxima do modelo clássico da comédia renascentista, tanto pelo tratamento quanto pelo tema. Essa proximidade da realização clássica foi o determinante teórico para a escolha da peça a ser analisada porque acreditamos que a apreciação do auto, digamos, mais clássico poderia oferecer melhor diálogo para uma análise que confronte a Obra Lírica. Afinal, ainda que *Filodemo* se alimente do tema do Amor, é ele mesmo uma espécie de síntese entre a lição de Gil Vicente e a nova escola, enquanto *El-Rei Seleuco* aparece como “a que mais evoca a comédia vicentina”. (REBELLO, 1980, p. 26). Claro está que nenhuma delas exclui – e nem poderia diante dos condicionalismos epocais – o modelo do autor das *Barcas*, homem do fim da Idade Média que escreve na sobrelinha de um tempo novo.

Começaremos por destacar os momentos em que o Amor se apresenta como núcleo das situações descritas no auto – como é o caso da cena inicial onde Almena, pelo lirismo, expõe sua mágoa diante da distância do marido Anfitrião, “que é na guerra”, dizendo que não enxerga quem corre mais perigos, “se vós entre os inimigos,/ se eu entre as saudades” (versos 9-10, I, I)². Saudade avivada pela paixão do recordar que, aliás, é mote em muitas composições líricas do Poeta.

Note-se, desde já, que há dois vetores que orientam o auto: um cômico, marcado principalmente pela disputa entre o ser e o parecer, e um lírico, este último, o principal

2 CAMÕES, Luiz de. *Teatro de Luiz de Camões*. Porto: Livraria Chardron, s/d. (Organização, prefácio e notas de José Pereira Tavares). Todas as citações do *Auto dos Enfatriões* serão retiradas desta edição. Doravante, utilizaremos apenas a indicação no texto que corresponde, respectivamente, ao número dos versos, cena e ato.

objeto de estudo deste ensaio, mesmo que ambos se apresentem como elementos de um pensamento profundamente humanista, como afirma Rebello em obra já citada.

Neste sentido, parece-nos importante o tratamento dado à mulher para reconhecermos o valor amoroso dispensado a ela. Afirma Sandro Luís da Silva sobre essa questão:

Almena nos é dada pelo retrato tipicamente clássico, que fixa mais as qualidades morais que as físicas. A mulher amada é representada como virtuosa, elevada, já que o amor que ela inspira nos renascentistas era sobretudo idealizante [...]. E nesta figura feminina, poderíamos estabelecer um elo com a própria figura da mulher portuguesa, cujo sentimento de fidelidade sempre estivera presente, inclusive na época das navegações [...]. É esta a concepção de mulher que Camões nos passa em seu texto dramático e que recheia sua poesia lírica. (SILVA, 1998, p. 444-445).

E se a imagem da mulher e do Amor estão presentes de forma semelhante no auto e na Lírica, quer isto dizer que Camões abriu dois espaços, o da comicidade e o do lirismo, para desenvolver sua “filosofia amorosa”. Como n’*Os Enfatriões* o apaixonado deus revela sua coita maneirista por uma mulher casada, pela bem casada Almena, resolvemos brincar com o mote alheio, mas glosado com engenho por Camões, “Amores de uma casada”, aludindo às medievais cantigas de mal-maridada – tão lírico-amorosas quanto satíricas³ – para evidenciar o passeio do Poeta entre os amores e os enganos, entre o lírico e o cômico.

Note-se que é através de uma bela tessitura de versos que Júpiter tenta se aproximar de Almena, fiel esposa de Anfitrião. O deus, transfigurado na imagem do marido que retorna da guerra, consegue possuir a dama que, antes do estratagema da transformação, julgava inacessível. E o argumento que usa em seu encontro amoroso não poderia ser menos camoniano: “Trago, senhora, a Victoria/ Daquelle rei tão temido,/ Com fama clara e notória,/ Porém maior foi a glória/ De me ver de vós vencido” (versos 106-110, II, II).

Os versos acima expostos, fundamentalmente aqueles em que o ser amado colocasse como vencido diante da dama que, por portar as armas da beleza e da virtude, sempre figura como vencedora, encontra, não raro, similitude estreita com muitos versos que compõem a Obra Lírica de Camões. Júpiter, como amator, transforma-se na “coisa amada” por Almena, e, por esse turno, apresenta o Amor como um paradoxo desejável pelo homem e do qual nem os deuses escapam: a condição divina reduzida por vontade à representação humana; o guerreiro valoroso depondo suas armas de guerra, e depondo-as por querer, porque nos termos do Amor são as da dama que mais contam e sob as quais estará sempre enquanto amator.

3 A cantiga “Quisera vosco falar de grado”, de D. Dinis, foi classificada como uma “Cantiga de mal-maridada” por J.J. Nunes. Observando as semelhanças entre algumas composições medievais e as *chansons de femmes*, o estudioso diz que “[...] para a similhaça ser mais completa, nem falta a mal-maridada, que, receando o *irado*, o *mal bravo*, o *sanhudo* e o *esquivo*, não se atreve a falar com o amante, chegando por isso a amaldiçoar quem a casou com ele ou se lamenta de ser guardada como outra molher non foi e não poder por isso fazer-lhe bem.” (Cf. NUNES, 1973, p. 37).

Nesta fala de Júpiter, encontramos a ascensão da figura de Almena, e, portanto, da figura feminina, à condição de libertadora das dores pela prisão amorosa que oferece. O sentimento de submissão à dama é, como sabemos, constante também na *Obra Lírica* de Camões.

A clara atitude platonizante desta fala de Júpiter, semelhante às cantigas de amor, mas depurada pelo cânone petrarquista de profunda influência no século XVI, apresenta-se por um discurso em que o Amor espiritual, calcado pela idealização do ser do outro, parece negar o Amor carnal, como nos termos da contradição já defendida por Arnaldo Saraiva (SARAIVA, 1977) e Hernani Cidade (CIDADE, 1956). Afinal, Júpiter-Anfitrião revela a Almena a satisfação de somente vê-la: “Olhos, diante dos quais/ Desejei mais este dia,/ Que nenhuma outra alegria,/ Senhora, nunca creais/ Que lhe minta a phantasia./ [...] Pois esta hora de vos ver/ Alcançar, senhora, pude” (versos 71-83, II, II).

Contudo, o que se observa nesta fala, e relembremos que a interlocutora era a própria dama, parece em leve desacordo com o discurso do deus ao seu *tão certo secretário* Mercúrio (cena V, ato I): “Quem em baixa cousa vai pôr/ A vontade e o coração./ Sabe tão pouco d’amor,/ Quão pouco amor de razão./ Mas que remédio hei de ter/ Contra mulher tão terrível/ Que se não pode vencer?” (versos 223-229, V, I).

A fala de Júpiter agora transcrita também apresenta a característica platonizante presente na *Lírica*, além de uma outra que naquela tem lugar, e de maior destaque: determinado a concretizar o seu Amor, Júpiter percebe que a dama, objeto amado da forma mais metafísica, é também seu objeto de desejo, revelando uma dialética entre carne e espírito, entre *a vontade e o coração*. Nesse sentido, o teatro de Camões corrobora a tese de Jorge de Sena defendida em seu “Ensaio de revelação da dialética camoniana” (SENA, 1980), texto que parece pôr fim às confusas discussões sobre a tópica amatória em Camões. E o Poeta brinca ao apresentar a dialética amorosa que, embora angustiante, ganha espaço discursivo no plano da comédia.

Júpiter, em clara atitude maneirista de dúvida e incerteza, fala sobre seu Amor ao filho e mensageiro Mercúrio. Depois, ao apresentar-se para a dama, parece negar as pulsões carnis justamente para chegar a elas, para realizá-las. Como uma inversão: não é mais o fálico em via de acesso ao místico, mas o místico para acessar o fálico. E essa realização, possível apenas pela intervenção de um *deus ex machina* já apontada por Cleonice Berardinelli, dá-se nos mesmos termos em que Feliseu sugere – em diálogo metapoético – a Calisto: pela via do engano. Diz o versejador: “Senhor, quem falla a quem ama/ De si mesmo se não fia:/ Haveis de mentir à dama” (versos 421-423, VI, I).

Está, aliás, a cena em que os dois moços discutem sobre os efeitos literários do Amor, exatamente entre a formulação do estratagema proposto por Mercúrio e o aparecimento de Júpiter-Anfitrião em casa de Almena, como se sutilmente indicasse o engano amoroso que se lhe decorreria. Camões, dessa forma, aumenta a eficácia teatral ao introduzir, entre as cenas nucleares, episódios marginais, mas importantes, em que se

discute um outro tipo de Amor que não o puramente metafísico.

Neste simples exemplo já se demonstra o quanto a tensão dialética presente nas reflexões amorosas do Poeta na Obra Lírica evidenciam-se com clareza n' *Os Enfatriões*, e o mesmo acontece nas outras comédias camonianas. Lembremos que, na posição privilegiada do *diálogo* – instrumento primeiro do teatro –, o alto número de sujeitos da enunciação coloca ao espectador, ou mesmo ao leitor, os variados enfoques amorosos, pois as diferentes classes sociais e sexos carregam diferentes concepções amatórias.

Se a idealização amorosa e o Amor erotizado encontram-se, pois, na Lírica, embora quase nunca em um mesmo texto, serão as Obras Épica e Dramática as únicas a apresentarem, num mesmo espaço, o Amor *pela passiva e pela ativa*, já formulado no argumento de *Filodemo*, e, portanto, fundamentais para a compreensão da dialética camoniana. Sigamos, então, os subsídios dramáticos como motivadores da leitura lírica na ordem em que são apresentados no auto.

A peça inicia-se com Almena chorosa a lamentar a ausência de seu Amor, tão semelhante às cantigas de amigo em que a dama recorre ao diálogo, com a mãe, amiga ou natureza, para declarar a dor da saudade. Para Almena, a incerteza no Amor, criada pelo possível não retorno de Anfitrião, desperta emoções contraditórias que em nada se assemelham com o mundo de certezas do homem renascentista. E a ela resta, imersa na saudade tão cultivada na Literatura Portuguesa, lamentar-se como na canção “Vinde cá, meu tão certo secretário”: “Agora, a saudade do passado,/ Tormento puro, doce e namorado,/ Fazia converter estes furores/ Em magoadas lágrimas de amores!”⁴

Da mesma forma inicia-se *Os Enfatriões*: Amor e saudade são os primeiros sentimentos apresentados ao espectador/leitor, em clara atitude platonizante. Tendo a criada Brómia como interlocutora, Almena, presa a uma dolorosa saudade, é já apresentada, na primeira cena da comédia, como mulher portuguesa e doméstica, que espera o marido na eterna crença do retorno, sempre respeitando e fazendo as devidas oferendas aos deuses. Uma Penélope lusa, intocada pela mácula do adultério.

Na cena seguinte, contudo, inverte-se radicalmente a lógica amatória: se em um primeiro momento o Amor do Amor, profundamente platonizante, idealizado, figura como *scena prima*, o segundo embate amoroso, entre Brómia e Feliseu, carrega o malicioso jogo do engano, revelando a tensão conflituosa do Amor:

Feliseu: Quereis-me dar hum abraço?

Brómia: Ora digo que não posso
Usar comvosco de fero:
Tomai-o.

4 Todos os textos que compõem a Obra Lírica de Camões aqui citados seguem as lições estabelecidas pelo Prof. Leodegário de Azevedo Filho (Cf. AZEVEDO FILHO, 1985, *Canções*, t. I, p. 457).

Feliseu: Já o não quero,
 Porque esse abraço vosso,
 Sabei que he engano mero.
 [...]
 Pois, senhora, a quem vos ama
 Sois tão desarrazoada,
 Quero tomar outra dama;
 Que não digam os d'Alfama
 Que não tenho namorada. (versos 151-177, V, I)

E a decisão de *tomar outra dama* é dita sem melancolia, sem a dor de Amor observada em Almena. Afinal, como em muitas composições líricas de Camões, o homem feliz é aquele que apenas se queixa das negativas da mulher amada, porque não pode, desta forma, perder a esperança de conseguir o que deseja. Como no soneto “Ditoso seja aquel[e] que somente/ Se queixa de amorosas esquivaças/ Pois por elas não perde as esperanças/ De poder, algum tempo, ser contente”. (AZEVEDO FILHO, 1985, p. 241).

Temos, portanto, n’*Os Enfatições*, uma primeira cena de Amor marcadamente espiritual e uma outra em que se apresenta o jogo amoroso picante e malicioso, a sua outra face. Parece a figuração do conflito defendido por Saraiva e Cidade, mas é, em verdade, o engenho poético de Camões que oferece ao espectador/leitor, a partir do discurso do cômico, a reflexão sobre o Amor enquanto dialética. E a ordem em que se encenam os sentimentos nos leva a essa reflexão de maneira didática: primeiro Almena, a sofrer em versos amorosos de raiz elevada e nobre, reflexo de sua classe social; seguido por Brómia e Feliseu, onde o Amor carnal, em oposição ao espiritual, é comicamente apresentado pela classe social mais baixa; chegando a Júpiter, na cena imediatamente posterior, em que se observam os dois tipos já apresentados fundidos e sentidos dialeticamente pelo sujeito.

Camões confiará, portanto, ao deus a apresentação da dialética amorosa e, a partir disso, nascem todos os *quiproquós* formuladores da comédia, porque se fosse um homem amando, sem a mágica divina, a dialética do Amor só poderia oferecer angústia, matéria oposta à comédia. Júpiter, sendo deus, encontrará uma possibilidade de realização que não é outra senão levar a todos o grande engano – argumentos do humor –, mas para isso terá de renunciar à divindade e assumir forma humana, uma exigência do Amor que, como diz Júpiter, “pode mais qu’eu”. E a forma externa do apaixonado deus, que é o artifício para a realização amorosa, é não mais que uma estratégia, porque Júpiter, imerso na experiência maneirista incerta e duvidosa, já nos aparece como homem desde a primeira linha.

Nesse sentido, Júpiter é o amador primeiro e em torno deste Amor rodarão os outros, como se o explicassem. Esse diálogo dos variados enfoques do Amor vinga mais evidente no terreno da dramaturgia camonianiana, tornando-a fundamental para a compreensão da obra Lírica de Camões onde, regido pela angústia amorosa sem solução, por ela sofrendo e não mais querendo que por ela sofrer, está um sujeito a se debater nas

teias da incerteza. Afinal, se o Amor é o núcleo do teatro camoniano e se estamos no terreno da comédia e do diálogo, não haveria então lugar melhor do que a dramaturgia para não apenas mostrar, mas *discutir* a questão amatória, tema nuclear também na Lírica.

Apresentando dialeticamente os dois opostos no Amor e nisto revelando uma contradição, não aquela pautada em polaridades, mas a que angustiosamente busca a reconciliação impossível, Júpiter surge n’*Os Enfatriões* em atitude distinta à dos outros júpiteres em textos que foram referenciais a Camões; surge como um namorado sofrido, incapaz de usar seus poderes divinos contra a dor de amar. Um Júpiter humano, que se lamenta diante das incertezas causadas pelo conflito: embora deseje a dama fisicamente, também por ela sofre do Amor que lhe foi escrito na alma. E essa dialética tipicamente maneirista corre, quase sem desvio, pelas águas da Obra Lírica.

Na posição de quem é acometido pelo sentimento amoroso, Júpiter vê-se forçado, sem saídas que encerrem as dores de Amor, a viver sempre esperando, com profunda inquietação na alma, porque sabe que nem com a morte cessarão seus sofrimentos. E Júpiter seria mais uma voz que, aliada à voz lírica, estaria a cantar as incertezas, dúvidas, paradoxos, tão claros em “Tanto de meu estado me acho incerto”, que caracterizam o Amor; tudo engendrado por escopia, tudo “só porque vos vi, minha Senhora”, diria ele. Sofreria todas as angústias presentes na Lírica se não fosse a intromissão de Mercúrio: “Alto Senhor, teu poder/ O difícil faz possível” (versos 230-231, V, I).

Nascida a estratégia da metamorfose, Júpiter afasta-se da Lírica pela possível realização de seu Amor, pois se este recorre aqui às *encantaciones*, como nomeia Sósea, para levar a termo os seus impulsos, naquela o sujeito, impotente, não os concretiza. E será esta nova lógica – a realização amorosa possível – a causadora de todo um desconcerto no mundo das personagens.

Demonstrado, como ficou, a apresentação da dialética amorosa n’*Os Enfatriões*, a partir da junção conflituosa entre dois desejos de pulsão distinta – apresentados cada um em uma cena e a tensão dialética entre eles na cena seguinte –, surgem então os versejadores, os comentadores de casos de Amor, Feliseu e Calisto. Exibindo de forma metapoética os efeitos literários do Amor, estão também tecendo reflexões sobre a natureza do sentimento amoroso. Portanto, depois de apresentados os diferentes sentimentos a partir das diferentes damas – Almena, que se preza por virtuosa, e Brómia que, embora marcada pelo desejo carnal, oferece apenas recusas –, Camões apresenta o amador Júpiter em seu conflito maneirista para só então oferecer ao espectador/leitor a reflexão sobre o Amor nas engraçadas falas de Feliseu e Calisto:

Calisto: Onde amor lançar o selo,
Nenhuma cousa o desterra.
Porque inda que o pensamento
Vos fique, Senhor, em calma,

Por morte ou apartamento,
Sempre vos lá ficam n'alma
As pegadas do tormento.

Feliseu: Isso he um segredo mero,
A que o Amor nos obriga:
Por isso em caso tão fero,
Senhor, nunca ninguém diga,
Já lho quis, e não lho quero. (versos 295-306, VI, I)

E a longa discussão, ocupando os 194 últimos versos no ato primeiro, parece estar lá posta como uma chave de leitura dos casos de Amor já apresentados no enredo, pois falando de outras situações, é também sobre aquelas que Feliseu e Calisto falam. Dentro do jogo cômico, observam criticamente as posições de amada e amador, já indicando os enganos que a atitude do deus, ao subverter a ordem lógica do Amor, provocará em todo o universo da trama e que acabará por manchar a imagem da dama fiel. As primeiras considerações sobre adultério e fidelidade da esposa (“Senhor, como são casadas,/ casam-se co’o esquecimento/ Das cousas que são passadas” – versos 394-396, VI, I) já estão no diálogo jocoso dos moços, imediatamente anterior ao encontro de Júpiter com Almena, quando se iniciará uma série de complicações muito bem encadeadas e de grande eficácia cômica. Por isso, não seria incorrer em erro se pensássemos no diálogo dos moços, onde surgem as reflexões sobre a experiência amatória, como uma divisão entre os amores e os enganos amorosos, entre o lírico e o cômico.

Tanto é assim que o paradigma repete-se no ato segundo: as diferentes atitudes amorosas, a mística e a fálica, são apresentadas novamente em diálogo, pois os amores elevados de Júpiter-Anfitrião e Almena estão ao lado do malicioso jogo entre Mercúrio-Sósea e Brómia. Mas agora a ordem para todos é a do desconcerto, porque estão inseridos no caminho do engano, das *encantaciones*.

Almena, diante da imagem corporal de seu amado, fígada pela escopia fingida por Júpiter, convida o deus a entrar na casa que é também sua, ansiosa por ouvir as “novas de vencimento” com a calma que o Amor exige, porque não pode gostar “de gosto, que he tão imenso,/ senão muito devagar” (versos 132-133, II, II).

Abre-se o espaço, com a saída de Júpiter e Almena, para o curto, mas irônico e jocoso jogo de Amor travado entre os criados:

Mercúrio-Sósea: Sabe Dios qué yo acá sientio:
Sola una alma vive en dos,
La cual anda dentro en vos.

Brómia: E que quer ella cá dentro?

Mercúrio-Sósea: Tambien eso sabe Dios. (versos 146-150, IV, II).

No ato terceiro Júpiter-Anfitrião despede-se de Almena, com a desculpa de ter de visitar a armada, em versos carregados de um sentimento muito semelhante àquele encontrado na Lírica camoniana:

Toda a pessoa discreta
Terá, Senhora, assentado
Que hum bem muito desejado
Se há de alcançar por dieta,
Para ser sempre estimado,
E quem alcançado tem
Tamanho contentamento
Por conservá-lo convém
Que tome por mantimento
A fome de tanto bem. (versos 1-10, I, III)

Neste trecho, o amador Júpiter aponta para a saudade como sentimento que fortalece o Amor, afinal, “hum bem muito desejado” precisa ser aproveitado com a paciência e tempo que o próprio bem exige para “ser sempre estimado”.

Na cena III deste ato encontramos Almena, em curto monólogo, novamente chorosa de saudade daquele que já se foi sem mal ter chegado. Volta à cena a espera e a saudade, agora ao lado de um novo desprazer causado pela Ventura. E a constatação do engano, tema central das duas cenas seguintes, é feita pelo casal quando da chegada do verdadeiro Anfitrião.

Anfitrião: ora quero perguntar:
Que fiz sendo aqui chegado?

Almena: Pusemos-no a cear.

Anfitrião: E despois de ter ceado?

Almena: Fomo-nos ambos deitar.

Anfitrião: Nunca queira Deus que possa
Achar-se na minha honra
Nenhuma falta nem moessa:
Seja isto doudice vossa,
Antes que minha deshonra. (versos 222-230, III, III)

Este encontro do verdadeiro Anfitrião com sua amada Almena engenhosamente aponta Júpiter como principal (e talvez único) amador da história, porque, não sendo marcadas pelo sentimento do Amor, as cenas em que o casal original se encontra (IV e V, ato terceiro) são as únicas. Não há outra em que estas personagens dialoguem e sequer dividem a mesma cena. Os diálogos entre Anfitrião e Almena são todos regidos pelo desconcerto porque a Razão apresentava-se como desrazão no Amor entre eles.

Júpiter abre o ato quarto para “[...] desfazer/ tão trabalhosa demanda”. Mais uma vez utilizando a imagem de Anfitrião, o namorado Júpiter apresenta-se a Almena como arrependido, revelando ter sido tudo uma “leve zombaria”. Temos um amador diante da dama pedindo-lhe o perdão da culpa e justificando suas faltas com o argumento de que o Amor intrinsecamente carrega sentimentos de dor para que seja verdadeiro e verdadeiramente sentido. O mesmo sentimento maneirista de instabilidade, de angústia causada pela dialética entre opostos tão contrários em si, é nítido na Obra Lírica. Mesmo que a *cousa amada* apareça sempre sem defeitos, entre o Poeta e o Amor há sempre tormentos. Afinal o Amor se faz de contrários e um contrário sempre pode acrescentar mais Amor.

Assim diz Júpiter: “Errei no que cometi:/ Bem me basta a penitencia/ De quanto me arrependi./ [...] / ...se com caso tão vario/ Folguei de vos agastar,/ Foi amor acrescentar./ Porque às vezes um contrário/ Faz seu contrário avivar” (versos 38-50, I, IV).

O sujeito lírico segue a mesma lição:

E não cuide alguém que algum d[e]feito,
quando na cousa amada se apresenta,
possa diminuir o amor perfeito.

Antes o dobra mais; e (se) se at[or]menta,
pouco e pouco o desculpa o brando peito,
que amor com seus contrários se acrescenta.⁵

A última cena d’*Os Enfatriões* é aquela em que ocorre *agnórise* do deus, o reconhecimento de que as “tamanhas estranhezas” são obras de Júpiter. A potestade, fora de cena, faz ressoar sua voz em 24 versos que explicam, não o Amor urgente que lhe atravessara o peito, mas as consequências, honrosas para Anfitrião, daquele caso de adultério que terá como fruto o mais valente e esforçado herói “que no mundo se achará”.

Não revelando seus amores por Almena, Júpiter encerra *Os Enfatriões* como um deus e amador que, ao longo de todo o texto, faz-se homem em nome de um sentimento tão divino quanto humano; tão metafisicamente idealizado quanto, em seu caso, carnalmente possível porquanto Mercúrio lhe tenha aberto a Máquina do Mundo que, no auto, era o próprio deus namorado quem governava.

⁵ Tercetos do soneto “Vós, que dos olhos suaves e serenos”. (Cf. AZEVEDO FILHO, 1985, *Sonetos*, t. II, p. 1.021).

REFERÊNCIAS:

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. *Lírica de Camões: 1. História, metodologia e corpus; 2. Sonetos (t. I e II); 3 Canções (t. I)*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1985.

BARROS, Luiz Fernando de Moraes. *Amores de uma bem-maridada: o Auto dos Enfatriões entre o Lírico e o Cômico*. Dissertação de Mestrado, UFRJ, 2004.

BERARDINELLI, Cleonice. “O amor no teatro camoniano”. In: _____. *Estudos camonianos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Cátedra Padre António Vieira/ Instituto Camões, 2000.

CAMÕES, Luiz de. *Teatro de Luiz de Camões*. Organização, prefácio e notas de José Pereira Tavares. Porto: Livraria Chardron, s/d.

CIDADE, Hernâni. *Luís de Camões: os autos e o teatro de seu tempo. As cartas e seu conteúdo biográfico*. Lisboa: Bertrand, 1956.

LOPES, Óscar. “Sobre o teatro camoniano” In: _____. *Ler e depois: crítica e interpretação literária/1. 3*. Porto: Editorial Inova Limitada, 1970.

NUNES, José Joaquim. *As cantigas de amigo dos trovadores galego-portugueses*. v. 1. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973.

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

SARAIVA, Arnaldo José. *Luís de Camões*. Lisboa: Gradiva, 1977.

SENA, Jorge de. “Ensaio de revelação da dialéctica camoniana”. In: _____. *Trinta anos de Camões*. v. 1. Lisboa: Edições 70, 1980.

SILVA, Sandro Luís da. “Anfitrião plautino: um pré-texto para a dualidade amorosa de Camões – um estudo de intertextualidade”. In: _____. *I Congresso Internacional de Estudos Camonianos*. UERJ/ SBL. Rio de Janeiro: 1998. p. 444-445.

MINICURRÍCULO:

Luiz Fernando de Moraes Barros é Doutor em Letras Vernáculas pela UFRJ, autor de diversos artigos em revistas especializadas no Brasil e no exterior. Foi professor de Cultura Clássica do Colégio de São Bento do Rio de Janeiro e é coordenador de Língua e Literatura da Escola Sesc de Ensino Médio. Em 2010, foi professor convidado pela pós-graduação em Literatura Portuguesa da UERJ.