

MENANDRO E CAMÕES: O DIÁLOGO POSSÍVEL. VESTÍGIOS DA *NEA* NA COMÉDIA *FILODEMO*

**MENANDER AND CAMÕES: THE POSSIBLE DIALOGUE.
NEA'S TRACES IN *FILODEMUS***

RUI TAVARES DE FARIA
UNIVERSIDADE DOS AÇORES
CECH – UNIVERSIDADE DE COIMBRA
RUI.MV.FARIA@UAC.PT
[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-0529-9107](https://orcid.org/0000-0002-0529-9107)

117

TEXTO RECEBIDO EM / TEXT SUBMITTED ON: 09/10/2024

TEXTO APROVADO EM / TEXT APPROVED ON: 05/09/2025

Resumo: A influência de elementos da tradição clássica é evidente na obra de Camões. No âmbito da sua produção dramática, o presente artigo pretende identificar aspetos que, na peça *Filodemo*, parecem ter sido recuperados da Comédia Nova. Os temas, a intriga de enganos, o carácter novelesco e a figuração das personagens são as linhas de análise em que se estrutura o nosso estudo comparativo entre o auto camoniano e certas obras de Menandro, que é, à falta de outros testemunhos, o representante para nós da *Nea*.

Palavras-chave: Menandro, Camões, Comédia Nova, *Filodemo*, vestígios.

Abstract: The influence of elements of the classical tradition is evident in Camões' works. As part of his dramatic production, this article aims to identify aspects that, in the play *Filodemus*, seem to have been recovered from the New Comedy. The themes, the intrigue of mistakes, the novelistic nature and the figuration of the characters are the lines of analysis on which our comparative study between the Camonian play and certain works of Menander is structured, who, in the absence of testimonies, is the representative for us of *Nea*.

Keywords: Menander, Camões, New Comedy, *Filodemus*, traces.

INTRODUÇÃO

Os estudos desenvolvidos acerca da obra dramática de Camões não são muito numerosos, sobretudo se comparados com a vasta bibliografia publicada sobre a épica e a lírica. Enquanto alguns camonistas se têm centrado em aspetos atinentes à cronologia das peças teatrais para daí aferirem dados concretos relativamente à datação e aos contextos em que foram representadas, outros têm-se dedicado à análise das influências que Camões mostra ter recebido e recriado dos modelos italianos e espanhóis que, na altura, se revelaram populares e objeto de imitação. É neste último âmbito que se inscreve o nosso estudo sobre a comédia *Filodemo*, de 1555, a partir do qual se pretende assinalar a presença de outros paradigmas dramáticos, em particular os da tradição cômica grega, e refletir sobre o modo como Camões os recuperou e reelaborou.

Maria Vitalina Leal de Matos refere que

a peça dramatiza uma intriga de enganos num contexto literário que decorre quer da herança vicentina, quer da influência do teatro italiano, que, na época da redação deste e dos outros textos dramáticos de Camões, se fazia sentir acentuadamente na

cultura portuguesa, como atestam as obras de Sá de Miranda e de António Ferreira.¹

José Augusto Cardoso Bernardes acrescenta que “outros apontam como mais lógica a filiação nas matrizes ibéricas, essencialmente assinalada pela força modelar de *Celestina* (de Fernando Rojas).”² Vanda Anastácio, por seu turno, aponta ainda “alguns dos aspetos característicos da narrativa quinhentista (de novela sentimental e de novela de cavalaria), tal como elementos típicos das intrigas da comédia em prosa espanhola da segunda metade do século XVI.”³

Nenhum dos três estudiosos reconhece, à partida, a presença de vestígios do teatro grego antigo no *Filodemo*, nem de modo indireto. Ficam a dever-se à Comédia Nova, pelo testemunho que nos chegou de Menandro, os enredos de enganos, motivados por (des)encontros amorosos e por episódios de reconhecimento, entre outras peripécias, que culminam em finais felizes, porque o amor verdadeiro tudo soluciona. Por exemplo, “a aproximação de um par apaixonado, que azares da fortuna ou oposições humanas mantêm arredio, constitui um motivo central e invariável em todas as comédias conhecidas de Menandro.”⁴ A ação cómica do *Filodemo* incide precisamente sobre este tema: dois irmãos órfãos, Filodemo e Florimena, recuperam as verdadeiras identidades graças à paixão e ao amor. Até que se dê a anagnórise são as tramas recheadas de equívocos, a troca de mensagens entre os enamorados, diretamente ou por meio dos fiéis criados, os contratempos e os imprevistos que sustentam a intriga da peça camoniana, a qual também

119

1 Leal de Matos 2020: 9.

2 Bernardes 2011: 919.

3 Anastácio 2005: 13.

4 Silva 2007: 12.

oferece, na sua estruturação, um pábulo copioso para o desenvolvimento da dialética sentimental entre dois pares de amorosos que, unidos no final pelo clássico expediente do reconhecimento, se constituem nos elementos fulcrais do auto.⁵

Além disso, há outros aspetos sobre os quais importa deter a atenção. À semelhança do que sucede com a *Comédia Nova*, cujos enredos incidem mormente em temas e assuntos do quotidiano grego helenístico, também no *Filodemo* as personagens desenvolvem relações sociais, familiares, interpessoais que evocam cenas representativas do espaço social e do tempo do seu autor. Verifica-se, então, a presença de elementos que parecem justificar vestígios do teatro antigo na peça camonianiana. Não nos cabe aqui questionar se o autor português teve acesso, direto ou indireto, às obras de Menandro com as quais *Filodemo* estabelece, no nosso entender, uma relação intertextual; importa, sim, acrescentar aos estudos já existentes uma perspetiva devidamente fundamentada sobre a recriação de certos aspetos da tradição cómica grega na peça que, segundo se crê, foi “representada na Índia a Francisco Barreto, provavelmente durante os festejos que decorreram por ocasião da sua tomada de posse do cargo de governador, em 1555.”⁶

Para isso, abordar-se-á, em primeiro lugar, o carácter novelesco da *Comédia Nova* para se perceber até que ponto os temas dramatizados por Menandro acabam por ser, de alguma forma, retomados por Camões no *Filodemo*. Depois, proceder-se-á ao levantamento e à análise destes temas com o objetivo de caracterizar o modo como são tratados pelo dramaturgo renascentista.

5 Almeida Pavão 1984: 110.

6 Leal de Matos 2020: 10.

O CARÁCTER NOVELESCO DA COMÉDIA NOVA

O primeiro aspeto que ressalta da Comédia Nova, também chamada *Nea*, é o compromisso que assume com o quotidiano social. A mensagem política, veiculada por praticamente toda a produção da *Archaiá*, vê-se agora muito reduzida e ganham voz as preocupações que se prendem com questões do foro familiar e individual, a que se associam – é inevitável – aspetos morais e éticos. Se antes era a *polis* o foco de atenção dos poetas da Comédia Antiga – mesmo que o domínio doméstico surja amiúde levado à cena –, é o *oikos* o universo privilegiado pela Comédia Nova, tendo em conta as peças conservadas de Menandro. Intervenientes numa ação dramática enredada por situações do dia-a-dia que apelam à representação do comportamento do indivíduo, dotado de sentimentos e emoções, as personagens da *Nea* recuperam traços de carácter que relembram algumas figuras euripidianas. Por exemplo, nos jovens enamorados das comédias de Menandro, é possível rever a paixão e/ou o sofrimento amoroso que experimentam os heróis trágicos, ainda que numa outra medida, do mesmo modo que, no papel de conselheiras e de confidentes, estão refletidas as figuras das amas e das criadas fiéis. Desta forma, o legado dramático que o poeta da *Nea* tem ao seu dispor permite-lhe uma recriação do modelo cómico que, partindo de elementos tradicionais, se ajusta a uma realidade completamente diferente da que viveram os seus predecessores.

O recurso ao processo da anagnórise, com longa tradição literária, é outro aspeto frequente na obra conservada de Menandro. Já os Poemas Homéricos haviam instituído o reconhecimento como um mecanismo de formação para o crescimento dos heróis e também Eurípides adota este procedimento em algumas das suas peças: as cenas de reconhecimento não só permitem o desenrolar da ação dramática, como desencadeiam, em paralelo, um final feliz. No caso da produção de Menandro, são os filhos que acabam reconhecidos pelos pais ou por outras personagens, porque foram abandonados à nascença; ou os irmãos que, separados em

tenra idade, se reencontram e descobrem o que os impede, por exemplo, de contrair matrimônio; ou ainda o jovem casal que vive em desavença, pois ela tem um filho fruto de uma violação que, no fim, vem a saber-se ser do próprio marido. Estes são alguns dos cenários que dão à comédia menandrina um carácter novelesco que envolve tanto as *personae dramatis* como o público num processo que é de autorreconhecimento. É finalidade de Menandro, portanto, promover a autorreflexão dentro e fora da cena cômica. As figuras que incorporam os papéis visados nas cenas de reconhecimento não deixam de experimentar e demonstrar emoções que são comuns ao ser humano e, por isso, lhe condicionam os comportamentos sociais.

O público, por seu turno, há de questionar-se acerca dos episódios que vê representados, não que estes funcionem como um espelho no qual se vejam refletidas com nitidez histórias do quotidiano, mas que promovam a reflexão e instituam um *modus uiuendi* justo, temperado e comedido. Na *Ética a Nicómaco*, Aristóteles apela precisamente a um comportamento que seja o reflexo da prática de ações individuais sintonizadas com o bem e com “a qualidade do meio [que] é o elemento integrante da excelência.” (1106b 1.30) Neste sentido, o Estagirita afirma: “Do mesmo modo também nos tornamos justos praticando ações justas, temperados, agindo com temperança, e, finalmente, tornamo-nos corajosos realizando atos de coragem.” (1103b) E de que modo se transmite estes ideais comportamentais para a vida? Por meio da arte dramática.

Uma retrospectiva atenta permite verificar que os preceitos éticos aristotélicos são como que prenunciados pelos enredos de certas tragédias de Eurípides. Se era intenção do trágico impor um pensamento moralizador aos cidadãos que assistiam às suas representações, ao longo da última metade do século V a.C., pode parecer uma consideração despropositada, atendendo desde logo ao anacronismo que se manifesta. Contudo, não deixa de ser curioso notar como Eurípides, em pelo menos três das suas últimas produções, *Helena*, *Andrómeda* e *Ifigénia em Áulis*, segundo assinalam Bañuls Oller & Morenilla Talens,

plantea algo más que una simple historia de amor, un relato de ámbito familiar y a la par exótico, como habitualmente se dice, sino que está pidiendo a sus espectadores que tomen sus decisiones basándose en una responsabilidad moral e íntima, fundamentada en el respecto de los principios considerados inviolables, como la justicia o la lealtad, y en los tres casos la esperanza de un futuro mejor se intenta conseguir mediante la persuasión en el marco de la salvación o la creación de un *oikos*.⁷

Esta consideração fundamenta naturalmente a proximidade do pensamento de Eurípides à ética aristotélica e, ato contínuo, aos objetivos formativos e moralistas que Menandro toma para a elaboração da sua arte. E desta relação de vizinhança pode surgir a questão: a obra menandrina anuncia a tragicomédia, tal como posteriormente Mercúrio a define no prólogo do *Amphitruo*? Ao nível da estrutura dramática, o poeta transpõe para a cena cómica as premissas elencadas para a tragédia conforme Aristóteles as concebe na *Poética*. Em relação aos temas que estão na base dos enredos das suas peças, há que reconhecer-se um refinamento que não é de todo promotor de um riso fácil. Estes aspetos, porém, não retiram o estatuto de comédias às produções menandrinas.

O poeta apropria-se de situações que refletem as relações interpessoais e transpõe-nas para a cena cómica. E é a temática do amor – nas suas vertentes e aceções familiares – o vetor que orienta os pressupostos de Menandro na elaboração da arte dramática à altura do seu tempo e do seu público. Como vivem as famílias gregas da época? Por quem é composto o agregado familiar e quais as formas de interação que caracterizam o diálogo entre os diversos coabitantes do *oikos*? Que comportamentos éticos desviantes determinam a necessidade de uma intervenção didática e moralizadora por parte do teatro? Qual a solução

123

7 Bañuls Oller & Morenilla Talens 2009: 116-117.

e qual o caminho a propor ao cidadão para que ele possa definir as escolhas do que deve perseguir e do que deve preterir e evitar?

A missão da qual se encarrega o dramaturgo da *Nea* não é fácil nem superficial. Ao contrário do que se pensa,⁸ a obra de Menandro não assume um carácter meramente sentencioso pela forma como são expostas as circunstâncias familiares que, sendo ou não comuns, condenam certos vícios e/ou defeitos da natureza do ser humano. A produção menandrina ocupa-se de uma tarefa complexa, que é a de promover e estimular a autorreflexão sobre a correção dos comportamentos tidos como desadequados pela sociedade helenística. É nesta perspetiva que o amor atua. Não se trata do amor concebido sob a égide do erotismo ou da sexualidade, mas como manifestação individual e, por conseguinte, familiar, da *philia*.

Por isso é que os enredos das peças de Menandro tratam assuntos supostamente banais do dia-a-dia das famílias gregas. Ora é a preparação ou a manutenção de um casamento; ora é o pai que se inquieta com os amores do jovem filho, que se vê apoiado por um amigo ou pelo escravo fiel; ora é o lar destruído pelo carácter execrável e misantropo do *pater familias*; ora é uma *hetera* que se vê cortejada concomitantemente por um pai e pelo respetivo filho. E por meio de ações que culminam *grosso modo* num *happy end* pode o poeta transmitir uma mensagem política indireta, porque a perceção do público – variável de indivíduo para indivíduo – acerca do que é representado pode bem não ser imediata, por exigir autoanálise e autorreflexão éticas. Deste modo, a *Nea*

abandonó la temática politicamente directa, que caracterizó el tipo más popular, el de la comedia de Cratino, Aristófanes y Éupolis, para dedicarse a los temas que son objeto de preocupación por parte de las personas en este momento, temas de tipo doméstico

8 Bañuls Oller & Morenilla Talens 2009: 87.

y de relación interpersonal, lo que es reflejo del extrañamiento de la actividad política por parte de los ciudadanos [...].⁹

É, portanto, através da “*mimesis of bourgeoisie life*”¹⁰ – a qual não deve ser confundida com a realidade empírica – que Menandro constrói os enredos das suas peças; e o público, no papel de consumidor da arte cômica, pode ou não se rever nas ações mimetizadas em cena pelo poeta. De qualquer modo, o estímulo à reflexão há de conseguir ser desencadeado e aí o comediógrafo pode dar por cumprida a sua missão de pedagogo político, por ter levado cada cidadão a “escolher o belo, o vantajoso e o agradável, [por oposição aos] seus contrários, isto é, o fero, o nocivo e o desagradável.”¹¹

VESTÍGIOS DA NEA EM *FILODEMO*: INTRIGA DE ENGANOS E COMÉDIA NOVELESCA

125

As linhas em que se enreda a ação de *Filodemo* recuperam aspetos que evocam as intrigas de enganos e o carácter novelesco da Comédia Nova, ao nível, por exemplo: 1. da proveniência e da condição social das personagens; 2. do(s) espaço(s) físico(s) em que as mesmas se movimentam; e 3. do(s) sentimento(s) que as aproximam ou, pelo contrário, as afastam. Para o estudioso da obra de Menandro, ler e interpretar o *Filodemo* de Camões assume-se como uma espécie de revisitação dos cenários e dos temas tratados pelo poeta da *Nea*.

Por intriga de enganos entende-se o enredo que recorre a sentidos duplos e a situações que promovem a dissimulação com a finalidade básica de suscitar o riso ou causar *suspense*. Assim, ao estruturar a

9 Bañuls Oller & Morenilla Talens 2009: 109.

10 Wiles 1991: 4.

11 Arist. *EN* 1104b 3. 30-35.

peça a partir de um engano quanto à origem das personagens, como sucede com os irmãos Filodemo e Florimena, Camões pretenderá levar o seu público ou leitor a refletir sobre o quê exatamente? Para Maria Vitalina Leal de Matos, a resposta a esta pergunta pode estar na sucessão de dúvidas que ela própria coloca, pois, segundo a camonista,

o auto formula uma grande questão: as circunstâncias da vida, particularmente as da criação-formação, modelam definitivamente ou afetam-na superficialmente? A natureza, o sangue, prevalece sobre o ambiente? Quando a “natural inclinação” das personagens entra em contradição com as exigências da sua posição, e se exterioriza em termos diferentes daqueles que a classe, ou o lugar da personagem na hierarquia social, faria prever, qual dos elementos leva a melhor? Em suma, aquilo que predomina é a origem ou a posição social?¹²

126

Ou, então, pode decorrer naturalmente da visão humanista do dramaturgo que se propõe abordar tão-só a condição social a que qualquer um pode estar sujeito, mesmo que condicionada por um “engano” à nascença, e mostrar como esta mesma condição não é impeditiva à vivência do amor. Porque é de amor que trata a comédia camoniana. Por isso, mais do que modelar ou afetar as circunstâncias de vida das personagens que crescem num engano, *Filodemo* promove a ideia de que o amor tudo soluciona, muito à semelhança do que acontece com as peças da *Nea* de que temos testemunho através da produção de Menandro.

Na conceção da trama dramática da peça camoniana está um acontecimento ao qual temos acesso *extra momentum actionis* e que constrói o engano relativo à proveniência e à condição social das personagens principais: o desaparecimento/morte dos pais de Filodemo e Florimena,

12 Leal de Matos 2020: 10-11.

situação que os leva a ser acolhidos e adotados por um pastor que os cria e educa num meio rústico e sem extravagâncias, dada a sua modesta condição de vida. Cenários e episódios idênticos estão na base dos enredos de algumas comédias de Menandro. Na *Arbitragem*, por exemplo, há uma criança abandonada à nascença que acaba sendo encontrada por Davo e Siro, dois escravos. Na comédia *Herói*,

tudo começa com uma violação, cometida dezoito anos antes, de que nasce um par de gémeos, rapaz e rapariga, Górgias e Plângon de seus nomes. Ao ato violento segue-se o casamento entre o agressor e a vítima, Laques e Mírrina, sem que nenhum deles se aperceba da coincidência. Entretanto, as crianças foram confiadas pela mãe a um liberto, pastor de profissão, Tíbio, que as tratou como filhos e por certo as terá mantido no desconhecimento da sua verdadeira origem.¹³

Se, relativamente à proveniência das personagens sobre as quais recai o engano principal da peça de Camões, as afinidades com certas comédias de Menandro são evidentes, no que toca à condição social a que pertencem as figuras de *Filodemo*, as similitudes mantêm-se. Filodemo e Florimena são adotados por um pastor que os toma por filhos legítimos. Não lhe ocorre submetê-los ao abandono ou à roda. Mesmo fazendo parte de uma classe social baixa, o pastor assume a responsabilidade de criar aquelas duas crianças, tal como o pastor Tíbio do *Herói*. “Na sequência do enredo, os dois heróis apaixonam-se por personagens fora da sua condição social; ou porque um é o criado da família a que a amada pertence (Filodemo e Dionisa); ou porque a outra é plebeia e o amador, fidalgo (Venadouro e Florimena).”¹⁴ Ora, na produção menandrina, são em número plural os casos em que o

127

¹³ Silva 2007: 279.

¹⁴ Leal de Matos 2020: 11.

status dos enamorados constitui assunto dominante da ação cômica. Maria de Fátima Silva relembra, a título de exemplo, que

a intriga do *Lavrador* assenta, tal como em outras comédias de Menandro (*Rapariga de Samos* e o *Colar*), nas relações entre famílias vizinhas de estatuto financeiro diverso. Entrelaçado com o romance amoroso, este pressuposto implica a contrariedade com que o pai abastado pressente o romance do seu herdeiro com alguém de condição social inferior.¹⁵

Além dos casos antes lembrados, também em *Misanthropo*, a única peça menandrina que possuímos na íntegra, a questão do estatuto social e financeiro assume contornos similares quando se trata de amor e casamento. Sóstrato, um jovem cidadão de família abastada, apaixona-se pela filha de Cnémon, o misantropo rude que a todos odeia, e é posto à prova por Górgias, o meio-irmão da moça, para que todos possam ter certeza quanto às supostas boas intenções do menino da cidade para com a rapariga do campo. Na peça *Adulador*, a problemática da condição financeira coloca-se não diretamente ao nível dos que se enamoram, mas ao nível dos que disputam pelo amor da mesma mulher. Aí trata-se da rivalidade entre um jovem rapaz, com poucos recursos, e um soldado com dinheiro pela posse de uma meretriz que pertence a um alcoviteiro bastante ganancioso.

De um modo geral, todos os episódios a que se fez menção – tanto os da peça de Camões como os da produção cômica de Menandro – decorrem em espaços físicos que refletem o quotidiano das personagens que neles intervêm e se movimentam. Neste âmbito, é de se destacar o espaço doméstico como sendo o de maior relevo. Em *Filodemo*, é em casa de Dom Lusidardo que se desenrola a maior parte da ação. Mesmo que haja movimentação entre o interior e o exterior, é neste espaço

15 Silva 2007: 89.

físico que tudo – ou quase tudo – acontece. Paralelamente, há também a serra, que é o local onde Venardouro se perde, enquanto caçava, e aí vê Florimena, por quem se apaixona à primeira vista, junto a uma fonte.

Recordando, ao mesmo tempo, os lugares priorizados pela Comédia Nova, assiste-se a uma correspondência interessante com os espaços atrás referidos. É o *oikos* o local privilegiado por Menandro, na maioria das peças que nos chegaram. Ora é a casa de família do rapaz que se enamora, ora é a casa onde vive a jovem rapariga por quem ele se apaixona. À semelhança da peça camonianiana, há também um “entra-e-sai” de personagens: os criados vão cumprir os pedidos do amo; este, por seu turno, recebe um amigo a quem confia a sua paixão; chega alguém com quem não se contava e junta-se à conversa. Tudo confere dinamismo à novela sentimental em que se convertem as peças da *Nea*. Mas o mais surpreendente é o episódio do *Misanthropo* que dá conta do local e das circunstâncias em que Sóstrato conhece a filha de Cnémon. Pã diz-nos no prólogo da peça que “um rapaz, filho de pai abastado, que cultivava aqui umas propriedades que valem uns bons patacos, habituado à vida da cidade, vem à caça com outro caçador, trazido pelo destino para este lugar.” (*Mis.* 40-44). É precisamente nesse momento que Sóstrato vê “uma rapariga destes sítios, de condição livre, a coroar as Ninfas” (*Mis.* 50-51) e logo por ela se enamora. As coincidências são por demais claras para não se considerar a presença de elementos da Comédia Nova no *Filodemo* de Camões, os quais persistem e até se multiplicam, se atentarmos nos sentimentos que as várias personagens experimentam em matéria de amor, lealdade, companheirismo...

O amor é o móbil da peça *Filodemo*. São três os pares de apaixonados que desencadeiam a ação dramática: Filodemo e Dionisa, Duriano e Solina, Vernadouro e Florimena. Enquanto Filodemo e Florimena desconhecem a sua verdadeira proveniência, os restantes sabem de facto a condição em que se encontram. Filodemo é criado de Dom Lusidardo e apaixona-se pela sua filha Dionisa. Apesar de esta relação parecer condenada à partida pelo próprio Filodemo, porque se reconhece

como não estando à altura da amada, é Solina, a ama de Dionisa, quem estabelece um elo entre os enamorados e promove, em certa medida, esse amor. Estando ela praticamente ao mesmo nível de Filodemo na hierarquia dos serviçais da casa de Dom Lusidardo, Solina conhece os sentimentos de Dionisa por Filodemo e joga com isso para não só dar esperanças ao fiel criado da casa, como também para daí tirar proveito pessoal, uma vez que nutre afetos por Duriano, amigo e confidente de Filodemo. A rede amorosa está, portanto, montada pela mão da ama.

No caso de Florimena e Venardouro, outro par que, pela aparente condição social da moça, parece igualmente condenado a não resultar num final feliz, não há coadjuvância por parte de nenhuma outra personagem, que não seja o destino ou o acaso. A manifestação afetiva processa-se frente a frente, sem intermediários. Não há uma Solina que interceda pelo namoro, nem há cartas a expressar os sentimentos de um pelo outro. É a fonte, lugar de encontro típico da tradição lírica galaico-portuguesa, a testemunha e a confidente da declaração de amor que Venardouro faz a Florimena.

Além das correspondências que existem entre as situações amorosas de *Filodemo* e os enredos da produção menandrina, também as personagens do auto camoniano recuperam traços dos enamorados da *Nea*. No *Misanthropo*, há dois pares que contraem matrimónio no final da peça, Sóstrato e a filha de Cnémon, o meio-irmão desta última, Górgias, e a irmã de Sóstrato. Em *Perikeiromene* (*Mulher do Cabelo Rapado*), depois de um conjunto de enganos e peripécias e “celebrado com emoção o reencontro, o romance de amor pode agora concluir-se em glória, não com uma, mas com duas bodas: Glícera é, para seu prazer, devolvida a Pólemo, mais uma vez, [...] e para Mósquion, o pai prevê já também o casamento que lhe amanse os ímpetos juvenis.”¹⁶

Camões vai mais longe ao triplicar o par de namorados. Enquanto Filodemo/ Dionisa e Vanedouro/Florimena promovem o esclarecimento

16 Silva 2007: 404-405.

de um engano pelo reconhecimento, facto que resulta nos respetivos enlances, uma vez que, descoberta a verdadeira proveniência do criado de Dom Lusidardo e da plebeia que Vanedouro encontrara na fonte, a condição social deixa de ser entrave à união dos amantes, Duriano e Solina, de baixo estatuto social, ilustram o paradigma do casal de namorados não sujeito a óbices de ordem alguma, sem ser o do amor em si. Ambos têm em comum o amigo a quem confidenciam as suas intenções, pelo que bastou a este amigo, que é Filodemo, dar conta dos sentimentos de um ao outro para que o namoro se desse.

Relativamente a particularidades do carácter das personagens, a leitura de certas intervenções de Filodemo faz recordar os desabafos de algumas das figuras do teatro de Menandro. Atormentado pela paixão que o consome, Filodemo dirige-se à “Senhora” a quem pede ajuda e remédio para o seu estado (102-111):

Ah! Senhora, que podeis
 Ser remédio do que peno,
 Quão mal ora cuidareis
 Que viveis, e que cabeis
 Num coração tão pequeno!
 Se vos fosse apresentado
 Este tormento em que vivo,
 Creríeis que foi ousado
 Este vosso, de criado,
 Tornar-se-vos em cativo.

131

Noutro momento, o herói canta a fantasia em que se mantém e que o suporta, procurando atenuar o desengano amoroso em que se encontra (153-174):

*Ado sube el pensamiento
 Sería gloria inmensa*

Si allá fuese quien lo piensa.

Que o espírito divino
Me fará a mi sabedor,
Pois que tão alto imagino,
Deste meu mal, se é maior,
Se é, por dita, desatino?

Se é amor, digam-me qual
Pode ser seu fundamento,
Que este é sobrenatural,
Ou porque empregou tão mal
Um tão alto pensamento.
Se é doudice, como em tudo,
A vida me abrasa e queima,
Ou, quem vio num peito rudo
Desatino tão sesudo,
Que toma tão doce teima!

Ah, senhora Dionisa,
Onde a natureza humana
Se mostrou tão soberana,
Que o [que] vós valeis me avisa,
E o que eu peno m'engana!

Episódio semelhante sucede no *Odiento*, de Menandro, quando Trasónides, num discurso intimista dirigido à Noite, confessa o amor que sente por Crátia, a jovem que tem por cativa em sua casa (A1-A14):

TRASÓNIDES

Ó Noite, já que, no plano das competências divinas, é a ti que em boa parte diz respeito o que são casos de Afrodite, eis a razão por que

é em teu nome que se pronunciam pensamentos e palavras de amor. Mas Deus meu! Viste alguma vez um homem mais desgraçado do que eu? Ou um apaixonado mais infeliz? Aqui estou especado diante da porta da minha própria casa, a andar para cima e para baixo – já tu praticamente vais a meio –, quando bem poderia estar na cama com a mulher que amo. Porque ela está lá dentro, na minha casa, e por isso tenho essa possibilidade que desejo do fundo do coração, com o entusiasmo de quem está profundamente apaixonado. Desejo-o, mas não o faço. Prefiro sujeitar-me ao frio do Inverno e ficar aqui a tremer, ao paleio contigo.¹⁷

Embora diferentes, as intervenções de Filodemo e de Trasónides deixam entrever aspetos comuns. Em primeiro lugar, ambos se dirigem a uma entidade divina ou divinizada e, no caso de Filodemo, a “Senhora” com quem desabafa pode bem ser tomada por alguém ou algo que não necessariamente a Virgem Maria. O texto não fornece indicações precisas quanto a essa “Senhora”. Sabe-se que a ação se desenrola manhã cedo, porque Dionisa se encontra ainda recolhida no quarto. Logo, a figura a quem o herói direciona a sua prece pode ser a Noite, a Madrugada ou a Manhã.

Em segundo lugar, os dois apaixonados estão claramente dominados pelo sentimento amoroso e por um estado de coita que os leva a demonstrar o quanto sofrem por desconhecer se são ou não correspondidos nesse amor. A proximidade física entre eles e as amadas é também razão para que o estado em que se encontram seja de um certo “desatino”, como refere o herói camoniano. Em terceiro lugar,

133

17 Segue-se a tradução portuguesa de Maria de Fátima Silva que, a propósito da passagem transcrita, refere o seguinte: “Este é um texto decerto muito próximo do início da peça, e contém um apelo de Trasónides à Noite como deusa tutelar dos apaixonados, num tom de sabor trágico. Apelos à Noite estão registados na abertura da *Andrómeda* de Eurípides (cf. Aristófanes, *Tesmofórias*, 1065) e na *Electra* do mesmo autor (54).” (2007: 371, n.1)

o discurso de ambos apresenta um tom lírico que serve a expressão da intimidade emocional. Por fim, os exemplos transcritos ilustram a configuração de um tipo de herói cómico que se afasta dos modelos tradicionais. O que se espera, no âmbito da comédia, de um criado, no caso de *Filodemo*, e de um soldado fanfarrão, no caso do *Odiento*, é recriado por Camões e por Menandro. Ambos nos parecem ser mais representativos de heróis novelescos do que propriamente exemplos dos tipos cómicos que a tradição teatral nos legou.

Outro vestígio da *Nea* no auto de *Filodemo* diz respeito às personagens coadjuvantes do romance amoroso dos heróis. Tanto no teatro menandrino como na peça camonianiana há figuras que colaboram com o processo de união dos jovens enamorados, seja no papel de confidentes, seja no desempenho de esclarecedores de um engano. Neste âmbito, importa deter a atenção em Solina, ama de Dionisa e criada ao serviço da casa onde Filodemo também trabalha; aí veremos como essa figura recupera traços caracterizadores de alguns dos criados da produção conservada de Menandro. É a Solina que Filodemo confessa o que sente pela filha do senhor a quem serve. O diálogo entre os dois dá conta, por um lado, das intenções amorosas do jovem serviçal de Dom Lusidardo e, por outro, mostra como a ama se prontifica a ajudá-lo, dizendo-lhe a verdade acerca dos sentimentos da sua senhora (195-240):

FILODEMO	A senhora Dionisa Quer-se já alevantar?
SOLINA	Deos me deixe bem casar, Como despida em camisa Se ergueo por vos escutar.
FILODEMO	Em camisa alevantada! Tão ditosa é minha estrela, Ou ma trazeis enganada?
SOLINA	Pois bem me defendeo ela Que vos não dicesse nada!

FILODEMO Se pena de tantos anos
 Merecer algum favor,
 Pera cura de meus danos
 Fartai-me desses enganos,
 Que não quero mais do Amor!

SOLINA Agora quero eu falar
 Neste caso, com mais tento:
 Quero agora perguntar:
 De siso, quereis vós tomar
 Um tal alto pensamento?

Certo é muita maravilha,
 Se vós isto bem sentis...
 Como? E vós não caís,
 Que Dionisa que é filha
 Do senhor a quem servis?
 Dizei: vós não atentais
 Dos grandes de que é pedida?
 Peço-vos que me digais
 Qual é o fim que esperais
 Deste caso, em vossa vida?

135

 Que razão boa, ou que cor
 Podeis dar a esta afeição?
 Dizei-me vossa tenção.

FILODEMO Onde vistes vós amor
 Que se reja por razão?
 Se quereis saber de mim
 De que fim ou que teor
 Pretendo eu o meu amor,
 Se eu neste amor quero fim,
 Sem fim m'atormente amor.

Mas vós, com que glória fengida
 Pretendeis de me enganardes,
 Pera assi me maltratardes?
 Assim que me dais a vida
 Nomais que por ma tirardes!

SOLINA Eu digo-vos a verdade.

Por sua vez, Solina é também confidente de Dionisa, logo, a declaração amorosa que Filodemo lhe revela será, ainda que com alguns contornos, divulgada à jovem enamorada (485-500):

DIONISA Vós, mana, sois muito roim!
 Logo lhe fostes contar

Que me ergui polo escutar!

SOLINA Eu lho disse?

DIONISA E eu não o ouvi?

Como, quereis-mo negar?

SOLINA E pois isso que releva?

Que se perde nisso agora?

DIONISA Que se perde? Assim, senhora,

Folgareis vós que se atreva

A contá-lo lá por fora?

E que se lhe meta em cabeça

Algũa párvua tenção?

E que faça, se vem à mão,

Algũa cousa que pareça?

SOLINA Senhora, não tem rezão.

A ama da filha de Dom Lusidardo desencadeia uma espécie de jogo duplo que tem, pelo menos, dois objetivos. Por um lado, ela propõe-se ajudar os enamorados a revelarem os seus sentimentos e a assumirem uma relação amorosa, pese embora a condição social de

Filodemo que os impede de facto de se aproximarem. Por outro, ela pretende obter de Filodemo maneira de chegar a Duriano, o cortesão por quem está apaixonada.

Na comédia *Perikeiromene* (*Mulher do Cabelo Rapado*), Menandro concebe uma personagem cuja atuação ética bem poderia ter servido de exemplo, pelo inverso, para a configuração da Solina da peça de Camões. Dóris, a criada de Pólemon, é um elemento importante no desenrolar da trama em torno dos (des)amores entre o patrão e Glícera, desde o início até ao desfecho da ação dramática. No papel de cúmplice, Dóris não procura tirar proveito das situações em que intervém; é ela quem se prontifica a ajudar a jovem rapariga do cabelo rapado, vigiando as imediações do *oikos* para que ela pudesse sair e refugiar-se do impetuoso soldado em casa da vizinha Mírrina. Por outro lado, não abandona o patrão, nem o despreza em nome de uma camaradagem feminina. Conhecedora do problema que motiva a crise de ciúmes de Pólemon – um mal-entendido afinal, bem ao jeito dos enredos menandrinhos –, a criada toma para si a função de coadjuvante e conselheira também do patrão devastado por uma falsa traição. Neste sentido, além de auxiliar o soldado na atenuação de um sofrimento que quase o leva ao suicídio por loucura de amor, Dóris promove a união do casal, quando informa o amo de que Glícera jamais se havia envolvido com Mósquion. A escrava é o elo de ligação entre os amantes e age em conformidade com um *ethos* que se pauta pela lealdade e bonomia. É a atuação de Dóris que restitui, no fundo, a harmonia ao lar de Pólemon.

Num plano relativamente oposto ao de Solina, e de menor relevo, está Vilardo, o moço que Filodemo tem sob a sua intendência. Ele apercebe-se da paixão que este último nutre por uma donzela e não se mostra interessado em ajudá-lo (112-121):

VILARDO

Ora eu creo e é verdade,
Que estou de todo acordado,

Que meu amo é namorado,
 Que a mim me dá na vontade
 Andar de todo abalado.
 E se é tal, eu daria
 Por conhecer a donzela,
 A razão d'hoje este dia,
 Porque a desenganaria,
 Nomais que por haver dó dela.

Contrariamente ao que sucede nos enredos da *Nea*, onde o criado toma parte pelo jovem patrão em matéria de amores, na peça camoniana Vilardo veste a pele do oponente. Esta recriação dever-se-á, talvez, ao que Maria Vitalina Leal de Matos assinala, quando refere que *Filodemo* explora, entre outros recursos,

138

o contraste entre a fala dos protagonistas, de registo sério, e a dos criados, que gracejam das afeições dos amos, e parodiam, em tom jocoso e prosaico, as emoções, a finura dos seus sentimentos e a sua linguagem afetada, num “discanto” ou numa “derivação” que funciona como comentário divertido ao tema.¹⁸

Assim sendo, tal como a *Nea*, o auto de *Filodemo* assume-se como uma peça de contrastes, a que se aliam os enganos e as cenas de anagnórise bem ao jeito clássico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A identificação de elementos clássicos na obra camoniana é um trabalho de investigação contínuo que pode surpreender. Relativamente

¹⁸ Leal de Matos 2020: 16.

à produção dramática do poeta renascentista português, cremos que não basta reconhecer-lhe as que advêm naturalmente das obras dos seus contemporâneos, sejam eles portugueses ou estrangeiros. É óbvio que o estudo do teatro espanhol e/ou italiano da época do Renascimento obriga a uma revisitação (inevitável) dos modelos greco-latinos; e este parece-nos ser também o procedimento a adotar na análise do teatro camoniano.

Assim sendo, torna-se necessário não cingir *Filodemo* às influências castelhanas ou italianas ou às tendências novelescas das narrativas sentimentais e de cavalaria da altura. Estas serão influências diretas e claramente expetáveis, se atendermos apenas ao fator da cronologia/ contemporaneidade de Camões. A leitura aprofundada dos autores greco-latinos permite ao hermeneuta – não só ao dedicado à obra camoniana – ver com outros olhos a produção literária de diferentes escritores e épocas. Esta realidade afigura-se-nos cada vez mais necessária no âmbito dos estudos de receção e no domínio dos estudos comparatistas, porque só deste modo se torna possível assinalar, com segurança, o impacto do legado clássico nas ditas literaturas modernas.

139

No caso de *Filodemo*, os vestígios da Comédia Nova verificam-se a vários níveis, conforme se pôde assinalar ao longo do nosso estudo. Pode tratar-se de uma herança indireta, pois não se sabe se Camões leu e recriou a obra de Menandro, mas ela existe e é importante ser investigada e desenvolvida.

BIBLIOGRAFIA

EDIÇÕES, TRADUÇÕES E COMENTÁRIOS

Anastácio, V. (2005), *Teatro Completo de Camões*, Porto.

Caeiro, A. C. (2004, reimpr. 2015), *Aristóteles. Ética a Nicómaco*, Lisboa.

Camões, L. de (1956), *Obras Completas. Volume III. Autos e Cartas*. (com prefácio e notas do Prof. Hernâni Cidade), Lisboa.

Camões, L. de (2020), *Obras Completas de Luiz Vaz de Camões. III Volume. Teatro*. (organização, introdução e notas de Maria Vitalina Leal de Matos, e fixação de texto e glossário de Vanda Anastácio), Silveira.

Silva, M. F. (2007), *Menandro. Obra Completa*, Coimbra/Lisboa.

ESTUDOS

Almeida Pavão, J. (1984), *Temas Camonianos*, Ponta Delgada.

Bañuls Oller, J. V., Morenilla Talens, C. (2009), “Menandro o la Nueva Comedia Política”, *Literatura: teoría, historia, crítica* 11: 83-130.

Bernardes, J. A. C. (2011), “Auto de Filodemo”. In V. M. Aguiar e Silva (Coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa: 918-919.

Wiles, D. (1991), *The Masks of Menander. Sign and meaning in Greek & Roman Performance*, Cambridge.