

## **O AUTO DOS ENFATRIÕES RECUPERAÇÃO DE UM MODELO DE *SIMILLIMI***

MARIA DE FÁTIMA SILVA

É fácil de perceber o cómico imediato que advém da semelhança física profunda entre dois seres humanos e de todas as confusões daí provenientes. Fruto da própria natureza, quando se trata de gémeos, ou capricho do acaso na coincidência de sócias, a proximidade dos traços exteriores promete confusões e garante equívocos que estão no cerne de intrigas complexas e de peripécias modelares. A partir deste elemento fundamental, a acção desencadeia-se de acordo com uma multiplicidade de estímulos. Pode acontecer que a confusão seja simples obra do acaso, orquestrada por um factor alheio à vontade dos homens que se encarna na Fortuna. Produzem-se então situações em que todos os intervenientes são vítimas de um engano que os transcende e lutam pelo esclarecimento de uma ilusão com armas iguais. Diferente é, no entanto, a situação em que os *similes* estão conscientes da existência de uma sobreposição e actuam em convivência; ou, mais fulgurante ainda, é aquela situação em que apenas um deles conhece o *doublet* e o explora de modo a ganhar vantagem sobre a sua cópia. Neste caso à convivência substitui-se o dolo, com a garantia de que, com a colaboração entre acaso e propósito deliberado, a aventura cénica se aprofunda e enriquece. A lógica que torna activos os *simillimi* e os confronta em momentos sucessivos de equívoco e de esclarecimento conduz uma intriga onde o amor é muitas vezes o objectivo final. Condicionar a concretização de uma aventura amorosa, rotineira na comédia grega da última fase e na latina, à incapacidade de se distinguir a verdadeira identidade de um dos amantes é um factor importante de animação de uma trama por demais conhecida.

Dada a eficácia natural de todas estas ferramentas não surpreende a vulgaridade com que a comédia greco-latina insistiu no tema dos *simillimi*. Embora muitas dessas produções não passem para nós de títulos, a frequência com que eles ocorrem indica a popularidade do modelo. Qual a peça grega que está na origem do *Anfitrião* plautino não o sabemos, mas *A noite longa* de Platão Cómico ou *A noite de*

Filémon parecem possíveis candidatos<sup>1</sup>. Um argumento como o facto de o *Anfitrião* privilegiar a caricatura mitológica pode eventualmente apontar para a Comédia de Transição grega do séc. IV a. C. como época propícia à expressão deste modelo, graças à conhecida popularidade que então tiveram criações inspiradas no mito. Há também quem procure na tradição teatral da Magna Grécia, nomeadamente na comédia de Rínton, um ascendente possível, dada a tendência conhecida neste modelo dramático para a paródia trágica e para o burlesco mitológico. Por outro lado, se na produção do Sarsinate outros exemplos subsistem, o de *Báquides* e o de *Menecmos*, por trás deles estão ascendentes reconhecidos como da Comédia Nova ateniense. Assim as *Báquides* encontram a sua fonte no *Dis exapaton*, *O duplo engano*, de Menandro; ou mesmo quando não é possível remeter para um exemplo concreto, como é o caso de *Menecmos*, a variedade possível é falante. Considere-se o título *Didymoi*, *Gêmeos*, de produções de Antífanos, Anaxândrides, Aristofonte, Xenarco, Menandro, Alexis, Antífron, ou *Homoioi*, *Idênticos*, de Posidipo<sup>2</sup>. É por reconhecermos a fertilidade inegável desta tradição cômica, que Camões importa a partir do modelo plautino para o seu *Auto dos Enfatriões*, que vamos privilegiar, como perspectiva de leitura do texto português e da sua fonte, a técnica elaborada dos *simillimi*.

Um pormenor ainda que superficial não deixa de suscitar alguma atenção. Parece regra que, na maioria dos casos, os títulos correspondentes a estas produções tenham expressão no plural, o que traduz o carácter indissociável de personagens sobrepostas. O *Amphitruo* plautino constitui excepção, ao remeter para a identidade de uma personagem que é referência de um mito conhecido. Pela menção de um nome individualizado o que se está a valorizar é um paradigma de marido enganado, mas tolerante na reacção à concorrência de um rival; logo domina um tema convencional mais vasto a que veio sobrepor-se uma tradição mitológica antiga e a técnica cômica dos *simillimi*. No que ao título diz respeito, Camões deslocou-lhe o sentido para a valorização complementar do tema dos amantes idênticos e confundíveis. Com os seus *Enfatriões*, a atenção focaliza talvez mais uma técnica do que propriamente um modelo

---

<sup>1</sup> Cf. F. Della Corte, *Da Sarsina a Roma* (Firenze 1967) 166; E. Segal, 'Perchè Amphitruo', *Dioniso* 46 (1975) 247; G. Duckworth, *The nature of Roman Comedy* (Princeton 1971) 52-54.

<sup>2</sup> Sobre a produtividade que este tema veio a provocar nas modernas literaturas europeias, vide A. Crabbé Rocha, *As aventuras de Anfitrião* (Coimbra 1969); J. A. Segurado Campos, 'Em torno do Anfitrião', *Classica* 24 (2002) 101-110.

humano e dramático, de que Anfitrião é paradigma. Trata-se de uma divergência da sua fonte que talvez não seja de todo irrelevante em termos de projecto teatral.

Num contexto dramático e cénico propenso à confusão, o poeta deve assegurar-se da capacidade que o espectador terá de se não deixar iludir pelas aparências e contingências da acção e de manter uma lucidez permanente sobre a leitura exacta de cada quadro. Esta informação coloca o auditório numa posição de superioridade em relação às personagens em geral, ou de conivência com aquelas que engendram a tramóia. De um modo ou de outro, o público está directamente envolvido e credenciado em cada momento concreto para reconhecer cada um dos efeitos cómicos em pormenor. A técnica plautina vulgar para responder a esta condição recorre ao monólogo expositivo, que permite, desde a abertura da peça, a prevenção cuidada dos espectadores. Embora o início das *Báquides* esteja mutilado e uma leitura clara do texto comprometida, é mesmo assim possível detectar, na longa fala inicial de um escravo, a menção inconfundível da semelhança física de duas meretrizes, 'iguais como duas gotas de leite' (fr. VIII). Com mais clareza, um *dominus gregis* repete a estratégia nos *Menecmos*, onde somos preparados para a existência de dois gémeos, de uma semelhança que desafiava até a perspicácia da mãe e da ama para os distinguir (18-20). Mais tarde, quando um deles foi raptado e o destino os separou, passaram a usar o mesmo nome; numa espécie de homenagem prestada pela família à criança desaparecida, ao gémeo que ficou foi dado o nome do irmão (37-43). Este converte-se num pormenor de importância fundamental quando, num arroubo de consciência teatral, a personagem que pronuncia o prólogo afirma, num alerta ao público (47-48): 'Assim, para que vocês se não enganem, deixo-vos aqui este aviso: os dois gémeos usam o mesmo nome'. Aviso este que será tanto mais útil quando o gémeo educado em casa decide partir em procura do irmão perdido e a motivação para uma série de equívocos se patenteia.

No caso do *Anfitrião* saímos do plano humano e ascendemos ao divino; a semelhança não será a natural e vulgar entre irmãos gémeos, mas a forjada pela suprema invenção e magia dos deuses. Porque à divindade nada é impossível, ao par habitual é acrescentado um segundo par de *simillimi*, todos saídos da obra do pai dos olímpicos: patrão com patrão, criado com criado, eis dois pares de falsos gémeos, de ascendente divino e humano, em confronto. Este é um contexto em que a intervenção divina na cena de Plauto tem uma utilização única; não se trate de uma presença tutelar, que acompanhe de longe os

acontecimentos, nem de uma aparição final que venha deslindar uma causa intrincada. Os deuses são os agentes principais da história, na pele de personagens de comédia: Júpiter, o apaixonado persistente, Mercúrio o servo prestimoso e fiel aliado dos seus amores.

Compete ao mensageiro dos deuses, no tradicional monólogo de abertura, proporcionar a necessária informação. A trama dos *simillimi* foi obra de um Júpiter apaixonado, o D. Juan do Olimpo que não necessita de apresentações (104-115). Abrasado pelos encantos de Alcmena, aproveitou a ausência e ignorância do marido, Anfitrião, para se lhe introduzir em casa, gozar dos prazeres do leito do ausente e engendrar-lhe na mulher, para além do filho mortal que concebia, um segundo de cepa divina. O que se pode legitimamente chamar uma abertura *in medias res*. No próprio momento em que a peça se inicia, Júpiter está lá dentro, todo entregue ao prazer de uma noite de amor. Para vencer a renitência da virtude de Alcmena e para facilitar o acesso ao leito proibido, o deus valeu-se do disfarce e revestiu a pele do marido ausente. Eis constituído, por artes olímpicas, o primeiro par de *simillimi*. Logo um segundo se seguiu: para dar também credibilidade ao companheiro do deus, o Mercúrio que nos fala, atribuiu-se-lhe o exterior de Sósia, o servo e companheiro de Anfitrião. A criação desta figura do parceiro que provoca um novo par de iguais não parece ter réplica na tradição grega. Pelo menos no estado actual dos nossos conhecimentos tem de assumir-se como novidade plautina.

Camões, que em geral segue de perto o seu modelo latino, evitou o monólogo de abertura e adiou para mais tarde o desencadear da trama dos *simillimi*. Só depois de fazer ouvir os protestos de amor e de saudade de uma Alcmena solitária e de permitir a dois criados os tradicionais dichotes folgazões em voga no seu tempo, é que o autor português coloca a famosa questão. Em vez do monólogo, um diálogo de convivência entre os dois artistas do disfarce, Júpiter e Mercúrio, anima e apura o projecto. Com este adiamento, Camões aposta numa caracterização inovadora do deus supremo. O Júpiter que nos oferece em presença neste momento (p. 367)<sup>3</sup> é um apaixonado choroso, sofrido de amor, dobrado aos encantos de uma mulher, mas impotente para ousar a conquista. Bem ao contrário do seu antepassado plautino, é fraco e nem mesmo a qualidade de olímpico lhe vale. Depende por inteiro do comparsa, como qualquer jovem apaixonado do seu escravo. A situação para o baboso amante é de impasse, a aventura

---

<sup>3</sup> O texto do Auto é sempre referenciado pela edição de A. J. da Costa Pimpão, *Luís de Camões. Rimas, autos e cartas* (Barcelos 1948).

romântica está-lhe ainda vedada por uma barreira de dificuldades e inibições. A acção, portanto, ainda não começou. É ao engano do servo que compete montar a tramóia, que franqueie ao patrão a casa de Alcmena e lhe traga do porto as necessárias notícias que permitam criar de Anfitrião uma imagem credível. Desdobrando-se em imaginação diz então Mercúrio:

*Seu marido está ausente  
Na guerra, longe daqui;  
Tu, que és Júpiter potente,  
Tomarás sua forma em ti,  
Que o farás mui facilmente.*

*E eu me transformarei  
Na de Sósia, criado seu;  
E ao arraial me irei,  
Onde tudo saberei  
Como se a batalha deu.  
E assi poderás entrar,  
Em lugar do seu marido,  
E pera que sejas crido,  
Poderás também contar  
Quanto eu lá tiver sabido.*

Porque Camões recuou à congeminação primeira do embuste, uma cena extra é necessária para repor o avanço da acção no mesmo momento que enquadra a intriga plautina. Há portanto uma distensão voluntária no texto português, que prefere a dramatização pelo diálogo ao simples sumário de um prólogo. Eis de regresso (pp. 371-372) os dois burlões divinos, devidamente equipados para a execução do engano. Assim nos é também proporcionado um momento dramático fundamental, já ultrapassado em Plauto: aquele em que o embuste é testado e se executa com primoroso sucesso. A partir daqui a sorte e a imaginação nos ajude! É altura de se avaliar o rigor do disfarce, o mesmo é dizer de explorar em cena este bem sucedido recurso teatral. Júpiter sujeita-se à inspecção:

*Mercúrio, pois sou mudado  
Nesta forma natural,  
Olha e nota com cuidado,  
Se está em mi o pintado  
Aparente co real.*

E depois de ouvir a aprovação incondicional do comparsa, ele próprio elogia:

Pois tu no gesto e na côr  
Estás Sósia, escravo seu.

Está, em ambas as comédias, montado o engano que não pode ser descurado nos pormenores. Para além da semelhança física que é essencial, o quadro compõe-se com a concorrência de outros elementos. Já Plauto, no seu *Anfitrião*, é particularmente minucioso. O traje deve também corresponder para que a simulação seja perfeita (*Amph.* 116-117); o que quer dizer que uma mudança de traje corresponde à própria metamorfose. Mercúrio vai pôr de lado o chapéu e sandálias aladas, como o habitual caduceu, para envergar a túnica curta de escravo; enquanto Júpiter prescinde das insígnias divinas para vestir a pele do patrão e general tebano. O resultado obtido é tão enganador que tem de se estabelecer entre a cena e o público uma convivência: um sinal discreto, que as outras personagens não saberão detectar, manterá o espectador mais distraído no controle permanente da situação; uma peninha no chapéu identificará sempre Mercúrio, e uma corrente de oiro sob a aba do capacete o anfitrião divino (142-147).

Também em Camões não basta a aparência física para garantir uma bem sucedida confusão. A verosimilhança de palavras é essencial e, por isso, o Mercúrio português relata a seu pai e amo, com alguma riqueza de pormenores, as façanhas de Anfitrião em campanha. Mais ainda, junta ao discurso a prova documental, uma taça que coroou a vitória do verdadeiro conquistador e que o sabido Mercúrio habilmente furtou da caixa onde viajava. Como poderá Alcmena duvidar de tanta evidência?

Assegurado o rigor de cada pormenor, o teste faz-se na abordagem imediata à porta do paraíso romântico: Júpiter, agora mais perspicaz e animado pela iminência do sucesso, e finalmente capaz de um mínimo de iniciativa, instiga o companheiro:

*Pois não parece ninguém,  
Como homem de casa bate,  
E muda a fala também.*

E já o sucesso se afirma nas palavras de Brómia:

*Sósia parece que ouvi.  
Alviçaras, minha senhora,  
Que na fala o conheci.*

Mas logo um segundo teste se impõe, e de exigência mais apurada, a recepção da senhora ao simulacro do seu amado marido, Anfitrião. Também este encontro enamorado está ausente em Plauto, mas não deixa por isso de ser um bom momento de teatro e de retrato psicológico (pp. 373-374). Júpiter tem a oportunidade de pôr à prova os seus dotes de enamorado, e neste campo tem o supremo deus muito boas provas dadas. As suas juras de amor são ... verdadeiras. Como autênticas são também as preocupações apaixonadas de Alcmena por um marido há tanto ausente. Vem depois a narrativa das façanhas e aquele penhor de vitória lançado aos pés da dama inspiradora do sucesso, a taça por onde o rei vencido bebia. Guerreiro e amante conhecem neste gesto uma romântica harmonia. Mas êxito maior teve o engano, aceites sem vislumbre de suspeita os falsos senhor e criado, na casa impoluta do general de Tebas.

No centro de uma acção em que os agentes são confundíveis o engano domina. Orquestrado pela Fortuna ou tramado por interesses concretos das personagens, o seu efeito é incontornável, embora de alcance redimensionado em cada peça. Em *Báquides* (35-51), as duas irmãs desenvolvem um plano de conspiração, que explora conscientemente a sua semelhança de gémeas. Ainda que uma se arvore em cérebro do golpe, espera a boa colaboração da irmã para que se libertem de um amante indesejável. Há entre as duas proximidade, um conhecimento da capacidade que têm de confundir e das possibilidades de explorar com proveito a sua arma principal. Agem portanto em sintonia. Recrutam ainda um aliado, Pistoclero o amante de uma delas, que pretendem aliciar na conspiração contra um nefando soldado. O que significa que a golpada de que são autoras tem sobre as restantes personagens efeitos díspares, porque uns a conhecem e lhe temem as consequências e outros se deixam iludir sem sombra de suspeita.

Diferente é a situação dos *Menecmos*. Separados desde a infância e residentes em cidades afastadas, a existência dos dois gémeos apenas é conhecida deles próprios e da família distante em Siracusa. Em Epidamno, onde a acção da comédia decorre, é ignorada e portanto capaz de actuar sobre todos os que intervêm na história, família e criadagem. No que aos gémeos diz respeito a eficiência teatral é débil. Se um deles tomou a iniciativa de partir à procura do irmão há tanto tempo perdido, não se alerta com os equívocos que se vão desenrolando à sua volta e que deveriam avisá-lo para a proximidade de um sócia. O objecto das buscas, por seu lado, não tem consciência da presença do gémeo. Plauto não os poupa ao equívoco

geral e deixa que se perturbem por se verem a cada passo confrontados com uma estranha troca de pessoas. Atitudes, linguagem ou pormenores de traje, dificilmente uniformes em duas pessoas separadas há décadas, são pormenores omitidos no fluir da intriga. Para reinar uma confusão plena e fora de qualquer controle humano, onde todos são vítimas de um logro de que o autor único é um destino impalpável que tudo comanda.

De entre os vários modelos plautinos o mais elaborado é o *Anfitrião*. Aqui há enganadores, os dois deuses, que reservam aos restantes o papel permanente de iludidos. Entre os *similes* não há conspiração nem desconhecimento, há concorrência e jogo de engano. E porque os pares são duplos e a ilusão orquestrada age sobre todos, o efeito do dolo é multiplicador. Esperam-se constantes *doublets* de cena, que entre si provocam o efeito de imagens deformantes: paralelas nos esquemas fundamentais, o confronto entre *simillimi*, elas variam no tom e no efeito consoante o estatuto dos intervenientes, patrões ou criados.

Assim definida nas suas grandes linhas a técnica dos *simillimi*, consideremos em particular o caso do *Anfitrião* tendo por referência primeira o tratamento português sobre o pano de fundo do seu modelo plautino. A cena inicial entre *simillimi* explora, na comédia e no auto, o encontro dos dois criados, o falso Sósia e o verdadeiro. Os mecanismos dramáticos a que os dois poetas recorrem, semelhantes entre si, são em termos esquemáticos: o à parte na aproximação progressiva das duas figuras, a caricatura de um processo convencional de reconhecimento e o seu falhanço com a vitória, numa espécie de *agôn* de identidades, do falso Sósia.

Atentemos no efeito da aproximação. Em ambos os casos uma cena vazia vai acolher os dois escravos. A noite é profunda, ou mesmo eterna - parece até que o Sol se embebedou que lhe não põe termo! -, os perigos espreitam e a alma do criado nunca cultivou a coragem como sua principal virtude. Da ousadia que exige percorrer a rua que leva à casa, numa cidade infestada de ladrões, se passa à recordação de uma outra valentia, a que foi necessária à vitória na campanha distante contra os Teléboas. Mas a crueldade dos patrões é impiedosa e só por causa dela um pobre criado tem de enfrentar as trevas da noite para se antecipar, como arauto da aventura, ao regresso do patrão. Estes são dados comuns nas duas criações, que reproduzem os traços convencionais do escravo cómico: cobardia, gabarolice, reivindicação, mentira e bebedeira. Camões, porém, aligeira no conjunto a extensão

do momento e doseia-lhe as componentes de acordo com preferências pessoais. Mas o efeito dramático é em ambos muito ágil.

Concentrado na alegria do regresso (p. 375), que lhe permitiu voltar a casa a salvo, o Sósia português é todo ele euforia, a cantar, no escuro da rua, uma balada encomiástica à sua própria vitória: não a que se contabiliza pelo número de inimigos chacinados, mas a que se ganha pela escapadela oportuna e pela salvação cobarde. Para valentes bastam os patrões, que para isso são heróis e profissionais do esforço e da glória. Já do outro lado da cena se aproxima Mercúrio, de volta também ele da sua missão: a de assegurar que a noite se prolonga o tempo necessário ao desafogo da paixão, insaciável e ardente, de seu pai. Para cumprir desde logo nova tarefa essencial: a de afastar da porta, onde o amante divino satisfaz o seu desejo pela encantadora Alcmena, aquele pobre diabo que enxerga à distância. Era com certeza visível ao espectador antigo que o Hermes / Mercúrio, guardião das entradas das casas contra os ladrões e intrusos, inverte comicamente o seu papel. De guarda à casa de Anfitrião, a missão que lhe está atribuída é bem contrária à habitual: franquear a porta a estranhos e afastar com zelo os que nela habitam, o criado primeiro, mas logo também o senhor. Portanto, sem depor propriamente os seus atributos divinos, o deus converte-se, ao transformar-se em porteiro de comédia, numa espécie de imagem deformada de si mesmo. De um lado da rua, o Sósia verdadeiro comenta, com os seus botões, o susto que lhe espreme o coração. Do outro, o parceiro que lhe escuta o desabafo, já prepara a estratégia para o ferir em plena cobardia. À longa série de à partes com que Plauto traduz o cerco do ladrão à sua vítima (*Amph.* 293-321) – movimentos suspeitos de um lado, olhares apavorados do outro –, Camões prefere a exploração breve de um papão, devorador de carne humana, que ameaça, agora de viva voz e cada vez mais próximo, a pobre vítima.

Estão enfim frente a frente os dois Sósias. E como o escravo do Auto fala castelhano numa vénia à convenção da época, que reserva aos criados esta língua própria de parvos, o servo divino apressa-se a adoptar-lhe a preferência para que a sobreposição seja perfeita (p. 376):

*E com tudo se passar,  
A fala quero mudar,  
Na sua, de tal feição,  
Que couces e perfiar  
Lhe façam hoje assentar  
Que sou Sósia, e êle não.*

Tudo está a postos para que ocorra um reconhecimento. Mas embora cumprindo-lhe a convenção, a resposta a que conduz afasta as personagens e complica a questão da identidade em vez de a esclarecer. Assim acontece também na comédia plautina (341-462). À famosa pergunta 'quem és tu?', respondem as não menos convencionais evasivas, 'soy quien mi voluntad quiere', que tendem a prolongar a situação. Mas já o interrogado avança com o cartão de visita, 'un criado del señor Anfatrión, por nombre Sósia llamado' (p. 377)<sup>4</sup>. Simplesmente o efeito obtido por tal confissão não é, como no reconhecimento canónico, motivo de regozijo, mas de ameaças. Ou mesmo, a coroar-lhes a eficácia, de pancadas. De repente deixamos o reconhecimento para enveredar por um *agôn* de identidade. Disputa-se um nome, um patrão que legitime a identidade de um servo, uma tarefa que lhe comprove a competência, um episódio da guerra passada que o defina. Mas cada verdade que se afirma colhe imediatamente dois candidatos (p. 379) e um rol infindável de perguntas:

*Sósia* Yo no soy de Anfatrión?  
 El no me mandó del puerto?  
 Yo no sé que no estoy loco?  
 De mi madre no naci?  
 No ando? No hablo aqui?  
*Mercúrio(...)* Yo no sé que yo soy yo?  
 Yo no te di con mis manos?

Quando todos os argumentos costumeiros falham, vence a pancada. Aí Mercúrio é mestre e leva a melhor. Torna-se então convincente e pode até impor condições de uma identidade que, pelos vistos, tem de ser partilhada:

*Mercúrio* Cuando yo no ser quisiere  
 Ese, que tu ser deseas,  
 Despues que ya Sósia no fuere,  
 Dartehé, si te pluguiere,  
 Licencia que todo seas.

Sósia vencido retira-se em busca do patrão a quem revele os estranhos acontecimentos. Com a missão por cumprir, moído de

---

<sup>4</sup> Uma tática idêntica é usada em *Menecmos* (407-412): uma ficha de identidade completa, onde todos os elementos batem certos, em vez de facilitar o reconhecimento adia-o e complica-o.

pancadas, sem nome nem figura, será que ao menos lhe resta ainda um patrão a quem contar a triste história?

A acção conhece aqui uma espécie de pausa, a celebrar a vitória que a trama divina alcançou sobre os humanos num primeiro *agôn*. Mas ganha esta primeira batalha, nova arremetida mais difícil está iminente. Para acentuar o crescendo da acção e a preparar o interesse do público para recontros mais arriscados, Plauto concebe até na sua peça uma espécie de segundo prólogo, onde é ainda Mercúrio, a sentinela de serviço, a preparar baterias e a afinar estratégias para um novo *round* contra o adversário (463-498). Depois de cantar vitórias, o mensageiro dos deuses profetisa o curso da acção futura (470-475): 'Vou envolver os dois sujeitos, e toda a casa de Anfitrião, numa confusão de enlouquecer, até que o meu pai se sacie da mulher que ama. Então, e só então, todos vão saber o que realmente se passou'.

Camões dispensa-se deste ponto de ordem e dá curso imediato à acção. Porque adivinha na história do criado a preguiça, a ineficácia e a mentira engenhosa do costume, Anfitrião em pessoa encaminha-se, em companhia de Sósia, a saber pessoalmente novas da sua casa que há tanto tempo deixou. Enquanto o patrão explora as culpas tradicionais do servo e o cobre de ameaças cómicas, o pobre Sósia alimenta sem cessar o equívoco a insistir no mesmo relato, que faz dele ... 'o ele que aqui está e aquele que lá estava' para o impedir de cumprir as ordens do senhor. Obedientes, as vítimas anunciadas de Mercúrio aqui estão.

Se o pobre Sósia teve de enfrentar um inimigo mais hábil e mais forte do que ele, teve pelo menos o benefício de encarar uma resistência em carne e osso. Anfitrião, porém, terá de lutar contra uma sombra, invisível mas perigosa, antes do momento de a vislumbrar na sua frente. A acção é montada com habilidade inexcelável. Antes do clímax que porá frente a frente os dois adversários principais, marido e amante de Alcmena, numa réplica ao confronto anterior entre os dois criados, o milagre da multiplicação parece afectar também os acontecimentos. Os encontros entre os dois Anfitriões desdobram-se, graças ao contributo da matrona. Através dela, o verdadeiro disputa o lugar com o falso que acabou de partir; perante ela também, o falso que regressa limpa o terreno dos incómodos que lhe deixou de herança o verdadeiro, que mal ainda abalou. Primeiro a tal sombra existe apenas na memória de Alcmena que recorda a presença recente, a ceia e sobretudo a noite em comum com o seu amado marido, que os deveres militares chamaram de novo ao serviço. Mas, por milagre dos *simillimi*, nem a esposa é capaz de distinguir entre os dois Anfitriões

dobrados a seus pés. Antes de se ver ao espelho diante da sua cópia, o vencedor dos Teléboas tem de enfrentar uma esposa que lhe dá, com pormenores seguros, a reportagem de todos os movimentos de um Anfitrião que se lhe antecipou no regresso. Todos os testemunhos são invocados: a chegada, a presença do criado, o relato das aventuras da guerra travada à distância, o jantar, a noite em comum. Em desespero de causa, recorre-se até à prova máxima, porque objectiva e palpável: aquela famosa taça por onde bebia o rei inimigo e que à dama foi oferecida como supremo troféu de guerra. E sobre o relato completo ainda a honra ferida da dama e o justo protesto pela desconfiança. Mais ladino, porque também mais experimentado que o seu amo, Sósia fareja com prontidão o sentido deste novo quadro (p. 384):

*Bien lo supe yo entender,  
Que era esto encantaciones;  
Y ahora me habrá de creer  
Que dos Sósias puede haber  
Pues ay dos Anfatriones.*

E com uma lógica imbatível vai mais longe a imaginação vivaça do criado (p. 385):

*Pues yo parí otro yo  
Y vós otro Enfatríón,  
No es mucha admiración,  
Si la copa otra parió,  
Ni aún fuera de razón<sup>5</sup>.*

Como é próprio das comédias de *qui pro quo*, a mobilização de provas, agora mais elaborada do que no *agôn* de identidade anterior, produz sempre efeito contraproducente. Tanto mais os testemunhos são claros, minuciosos, irrespondíveis, corroborados até pela força dos argumentos materiais, tanto mais o resultado é ambíguo e distante a dilucidação do problema. Mão poderosa conduz os acontecimentos, dotada de um poder inédito de duplicação. Por onde passa, criaturas e objectos geminam-se em pares. Por estranha ironia, nesta bem elaborada trama do altíssimo, o legítimo reclamante sai vencido porque tudo parece favorável a um outro, agora oculto, concorrente que tudo lhe roubou sem mais maçada: mulher, mesa e cama, para além das glórias do triunfo. Pobre marido e infeliz guerreiro, que terá de mobilizar todas as forças para tomar de assalto o seu próprio

---

<sup>5</sup> Cf. *Amph.* 784-786.

território, nesta luta extrema de identidade. Determinado também a accionar os seus próprios testemunhos e provas, Anfitrião acolhe de um rival invisível o desafio e já lhe responde com as que são as suas armas – denodo e aliados (p. 385):

*Eu estou em concurião  
D'hoje desembaraçar  
Tão enleada questão:  
À nau me quero tornar  
A trazer cá Belferrão.*

Júpiter regressa também, a tomar posições antecipadas no interior da casa. A Alcmena que encontra não é a esposa afectuosa que deixou depois de uma noite de amor, mas a mulher ofendida pelas suspeitas com que o marido mortal a insultou. Adoptando por isso o papel que as circunstâncias lhe impõem, nesta cadeia de episódios que os Anfitriões vivem sucessivamente com a bela tebana, Júpiter prepara-se para uma boa cena de reconciliação (p. 386):

*Quero-me ir lá desfazer,  
Tão trabalhosa demanda,  
Por nos tornarmos a ver;  
Porque enfim, quem muito quer  
Com qualquer desculpa abranda.  
E pois que a afeição  
Há de mudar tão asinha,  
Quero ir alcançar perdão  
Da culpa que, sendo minha,  
Parece d'Anfitrião.*

À cena não faltam os temperos habituais: censuras, justificações, arrependimentos, protestos de amor, cedências e o fogo arrebatador das pazes.

O clímax está iminente. Júpiter lá dentro goza as delícias renovadas da paixão. Restituído ao seu posto de vigia, Mercúrio aguarda. Sem aliado, por não ter encontrado Belferrão, o piloto da nau, Anfitrião regressa disposto a tomar de assalto a sua própria casa. Mas espanto maior lhe estava ainda reservado. Se numa primeira abordagem Alcmena o acolheu sem hesitações, embora com uma conversa que lhe pareceu a despropósito sobre o tempo da chegada, o Sósia agora de guarda à porta recusa-se até a reconhecê-lo! Depois de ultrapassado no acesso aos braços de Alcmena, o infeliz general é desta vez insultado e expulso como um simples desconhecido. E pelo

seu criado, Sósia! Este é o momento de todos os encontros e equívocos, porque Mercúrio como Sósia enfrenta Anfitrião, tal como Júpiter como Anfitrião enfrenta Sósia. Mas no texto português vai-se mais longe. Para rematar toda esta confusão em crescendo, é necessário um julgamento derradeiro: aquele em que os dois Anfitriões, postos frente a frente, resolvem o tremendo enigma - quem é, preto no branco, o verdadeiro.

Este episódio que o mau estado do texto latino não permite recuperar, é vibrante em Camões. Com Belferrão, que entretanto aparecera, por juiz, comparecem os dois Anfitriões: de dentro de casa o falso, poderoso e tonitruante, a reclamar do barulho que se gerou à porta; mais discreto, mas a tentar fazer valer os seus direitos, o verdadeiro não tem mais do que a rua para reclamar e as dúvidas gerais em sua volta para combater. Porque afinal a porta que os separa mostra-se um trunfo poderoso. Não terá de ser o que ocupa a casa o seu legítimo dono? – raciocínio lógico do escravo (p. 392). Como não será o patrão que sai a dar ordens ao porteiro o legítimo senhor? Para Sósia as aparências bastam para lhe aconselhar o voto ... no Anfitrião divino, naturalmente. Mais criterioso, porque incumbido de julgar, o piloto vai mais fundo na averiguação. Pede provas, que cada uma das partes se apressa a dar: pormenores do comando na campanha contra os Teléboas, cicatrizes de guerra, que só produzem um efeito, o de provar que ... ambos são o verdadeiro. Nas gentilezas que resta distribuir, Júpiter assume-se como verdadeiro anfitrião, o magnânimo senhor que oferece um jantar e franqueia ao juiz as portas amigas da sua casa. Ao Anfitrião com maiúscula reserva o prémio da loucura<sup>6</sup>, devido a um sujeito que não merece que se lhe dê ouvidos e a quem, sem remorsos, se bate com a porta na cara (p. 394):

*As portas prestes fechemos,  
Não entre êste doudo cá.*

Ao que até o criado se permite acrescentar o último pontapé:

*De fuera se dormirá:  
Entre tanto que cenemos,  
Puede pasearse allá.*

---

<sup>6</sup> Esta associação da confusão provocada pelos *simillimi* com a loucura é também um motivo explorado nos *Menecmos* (946-967). Vide M. C. Zanini, 'Simillimi ed insania nei Menaechmi', *Eos* 72 (1984) 87-94.

Todos os meios humanos falharam, os dramáticos também. Cada tentativa de reconhecimento, cada *agôn* de identidade se frustrou. A Anfitrião resta chorar o seu triste destino. Para os deuses é o momento de se retirarem de cena; porque a revelação que se aguarda para que tudo volte à normalidade vem das alturas do céu explicar o que aconteceu e dar prova da superior vontade dos olímpicos. Só o milagre salvador pode repor a verdade e desfazer todos os enganos. Ei-lo por fim chegado, para que a peça termine em alegria. Em uníssonos com o prodígio que aconteceu lá dentro, a voz de Júpiter faz-se ouvir cá fora. Ao deus supremo cabe devolver ao pobre mortal tudo o que lhe roubou, o nome primeiro, para depois converter desdita em ventura (p. 396):

*Anfitrião, que em teus dias  
Vês tamanhas estranhezas,  
Não te espantem fantesias,  
Que às vezes grandes tristezas  
Parem grandes alegrias.*

Só porque é Júpiter, o deus se pode arrogar tão extrema intervenção e deixar mergulhado num silêncio tolerante o bendito Anfitrião. Bem-aventurado apenas por ter tido por concorrente o mais digno dos rivais. A honra de ter sido desonrado por Júpiter é a sua coroa de glória e prémio de consolação.

## BIBLIOGRAFIA

- F. BERTINI, 'Les ressources comiques du double dans le théâtre de Plaute (*Amphitryon, Bacchides, Ménechmes*)', *EC* 51 (1983) 307-318.  
 F. DELLA CORTE, *Da Sarsina a Roma* (Firenze 2<sup>a</sup> 1967).  
 G. DUCKWORTH, *The nature of Roman Comedy* (Princeton 1971).  
 J. Ch. DUMONT, 'Amphitryon et le genre comique', *REL* 76 (1998) 116-125.  
 F. DUPONT, 'Signification théâtrale du double dans l'*Amphitryon* de Plaute', *REL* 54 (1976) 129-141.  
 R. L. HUNTER, 'Middle Comedy and the 'Amphitruo' of Plautus', *Dioniso* 57 (1987) 281-298.  
 E. SEGAL, 'Perchè Amphitruo', *Dioniso* 46 (1975) 247-270.  
 J. A. SEGURADO CAMPOS, 'Em torno de Anfitrião', *Classica* 24 (2002) 101-110.  
 M. F. SILVA, 'Motivos clássicos no teatro de Camões', in *Fim do Milénio. VI e VII Foruns Camonianos* (Constância 2001) 95-118.  
 M. C. ZANINI, '*Simillimi* ed *insania* nei *Menaechmi*', *Eos* 72 (1984) 87-94.