

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

KATIA MARIA FERNANDES

**UM ESTUDO DA RELAÇÃO DIALÓGICA ENTRE *ANFITRIÃO* E *UM DEUS*
*DORMIU LÁ EM CASA: DESTRONAMENTO E COROAMENTO***

São Paulo

2014

KATIA MARIA FERNANDES

**UM ESTUDO DA RELAÇÃO DIALÓGICA ENTRE *ANFITRIÃO* E *UM DEUS*
*DORMIU LÁ EM CASA: DESTRONAMENTO E COROAMENTO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito para a obtenção de título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Elaine Cristina Prado dos Santos

São Paulo

2014

F363e Fernandes, Katia Maria.

Um estudo da relação dialógica entre Anfitrião e Um deus
dormiu lá em casa : destronamento e coroamento / Katia Maria
Fernandes. – 2014.

142 f. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Presbiteriana
Mackenzie, São Paulo, 2015.

Referências bibliográficas: f. 141-142.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, que me deu saúde para conseguir cumprir o programa de Pós-Graduação e coragem e perseverança para insistir nesta dissertação, mesmo com tanta dificuldade.

Agradeço aos meus avós que me criaram e que mesmo não estando mais presentes, sei que sempre estão ao meu lado me inspirando para fazer o melhor, já que foram incentivadores dos meus estudos desde a infância.

À minha mãe que, mesmo distante, sei que torce por mim.

Ao meu marido, pela paciência e compreensão durante todo esse tempo.

À minha querida orientadora, Prof^a Dr^a Elaine Cristina Prado dos Santos, por ter me aceitado como orientanda. Por ter confiado em mim, pela paciência, pelas palavras de incentivo dizendo que acreditava em mim e que eu conseguiria. Agradeço às correções, dicas e orientações de extrema valia para a elaboração deste trabalho. Serei muito grata por fazer parte fundamental deste momento na minha vida acadêmica.

A esta banca examinadora por ter aceitado participar da minha banca de qualificação, ter lido o meu trabalho e ter contribuído com dicas preciosas para a finalização deste trabalho. E agora participar da defesa da dissertação.

Ao Instituto Presbiteriano Mackenzie por ter me concedido a bolsa de estudos para cursar Letras nesta Instituição de Ensino tão reconhecida e qualificada.

Enfim, agradeço a todos que passaram pelo meu caminho neste percurso e que me ajudaram de alguma forma com conselhos, incentivos, palavras de carinho e perseverança.

Um homem nunca encontrará sua plenitude apenas em si mesmo. (Mikhail Bakhtin)

Tudo o que é profundo ama a máscara. (Friedrich Nietzsche)

RESUMO

O teatro surgiu na Grécia Antiga com manifestações em homenagem ao deus do vinho, Dionísio, a cada nova safra de uva. Desse modo, o teatro sempre esteve presente na história da humanidade desde a Antiguidade. Ao ler as peças *Anfitrião* (206 a.C.), de Plauto, e *Um deus dormiu lá em casa* (1949), de Guilherme de Figueiredo, uma pertencente à Literatura Latina; outra, à Literatura Brasileira, respectivamente, observamos um vínculo estreito de proximidade entre uma e outra. Em sendo assim, pretende-se com este trabalho, estabelecer um diálogo entre as obras de tal forma que se é possível perceber que, por meio da carnavalização, pelo gênero da paródia, o mito se reatualiza. Ao se traçar um estudo dialógico entre as obras, chegamos à carnavalização na literatura e nosso objetivo é apontar de que maneira os autores destronam e coroam as personagens. Este trabalho abordará e considerará questões que estão presentes nas peças: dialogismo, carnavalização, paródia e mito. Todos os conceitos foram amparados em teóricos consagrados para que pudéssemos chegar a uma definição para, posteriormente, analisar as obras em questão.

Palavras – chave: dialogismo, carnavalização, paródia, mito

RESUMEN

El teatro surgió en la Grecia Antigua con manifestaciones en honor al dios del vino, Dionisio, a cada nueva cosecha de uva. De ese modo, el teatro siempre estuvo presente en la historia de la humanidad desde la Antigüedad. Al leer las piezas *Anfitrión* (206 a.C.), de Plauto y *Un dios durmió en casa* (1949), de Guilherme de Figueiredo, una perteneciente a la Literatura Latina; otra, a la Literatura Brasileña, respectivamente, se observa un vínculo estrecho de proximidad entre una y otra. De ese modo, se pretende con este trabajo establecer un diálogo entre las obras de tal modo que es posible percibir que, por medio de la carnavalización, por el género de la parodia, el mito vuelve a actualizarse. Al trazarse un estudio dialógico entre las obras, llegamos a la carnavalización en la literatura y nuestro objetivo es apuntar de qué manera los autores destronan y coronan los personajes. Este trabajo abordará y considerará cuestiones que están presentes en las piezas: dialogismo, carnavalización, parodia y mito. Todos los conceptos fueron amparados en teóricos consagrados para que pudiéramos llegar a una definición para, posteriormente, analizar las obras en cuestión.

Palabras clave: dialogismo, carnavalización, parodia, mito.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 CONTEXTO HISTÓRICO DAS OBRAS	
1.1 Vida e Obras de Plauto.....	15
1.2 Vida e Obras de Guilherme de Oliveira Figueiredo.....	23
2 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS	
2.1 Dialogismo.....	32
2.2 A Carnavalização e o Grotesco.....	44
2.2.1 Paródia.....	55
2.2.2 A Sátira Menipeia.....	62
2.3 Mito.....	66
3 ANÁLISE DAS OBRAS	
3.1 Destronamento e Coroamento em <i>Anfitrião</i>	84
3.2 Destronamento e Coroamento em <i>Um deus dormiu lá casa</i>	106
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	138
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	141

INTRODUÇÃO

A partir desta pequena introdução, pretende-se mostrar o caráter modelar e recriador do mito. Entende-se que o mito, pela primeira característica, seja portador de uma natureza exemplar, que ele atua como modelo que recobre outras situações vividas pelo homem, como, por exemplo, a percepção cristalizada de mundo que o homem, muitas vezes, recebe em sua educação e que o impede de se desfazer das verdades antigas e abrir-se para o novo.

Pode-se citar como exemplo o mito da Caverna, o qual possui outras nomenclaturas: "alegoria da caverna", "prisioneiros da caverna" ou "parábola da caverna". Encontra-se o mito da Caverna no livro VII da obra, *A República*, de Platão.

Na exposição do mito, Platão nos convida a imaginar uma caverna, onde há humanos nascidos e crescidos e que sempre ficaram presos em seu interior. De acordo com o relato mítico, os habitantes da caverna estão de costas para a entrada. E fora dela, descortina-se um muro alto que a separa do mundo exterior. Os homens existentes no mundo interior mantêm uma fogueira acesa, os ruídos produzidos pelos que passam fora da caverna podem ser ouvidos pelos que estão em seu interior. De igual forma, as suas sombras são refletidas na parede no fundo da caverna, e os seres humanos acorrentados veem as sombras e pensam serem elas a própria realidade.

Em seguida, Platão pede que imaginemos que um dos seres humanos acorrentados consegue fugir da caverna, subir o alto muro e passar para o outro lado, descobrindo que as sombras, antes vistas, vinham de homens como ele. Além disso, descobriu também a natureza que havia do outro lado do muro. Platão discursa a respeito do que esse homem fará com essa nova realidade e o que poderá acontecer se ele resolver voltar para a caverna, contando aos outros que a vida que estão vivendo é na realidade um engano. Poderá acontecer que os outros homens o ignorem completamente ou, no pior

dos casos, que o matem, por considerarem que ele seja um louco ou mentiroso.

Por meio dessa narrativa mítica, percebe-se o caráter alegórico do mito, que se trata justamente de transpor o mito para a realidade. Platão nos remete à situação em que muitos seres humanos vivem, em um mundo de ilusão, e presos por crenças errôneas, preconceitos, ideias falsas e, por isso, vivem em um mundo com poucas possibilidades, como homens na caverna. Vemos as coisas que conhecemos como se fossem reais, mas não passam de sonho, ilusão. A verdade está fora da caverna, no mundo das ideias, ou seja, devemos desconfiar do que nossos olhos veem e nossos ouvidos escutam, devemos nos guiar pelos nossos pensamentos, pela nossa razão.

A narrativa platônica tem por objetivo explicar como o ser humano pode sair da escuridão e obter a libertação por meio da luz da verdade. Por meio do mito, Platão discorre a respeito da teoria do conhecimento, do conceito de linguagem e de educação como alicerces de um Estado Ideal. Assim o ser humano deveria procurar o mundo da verdade para que conseguisse atingir o bem maior para sua vida. Em nossos dias muitas são as cavernas que nos envolvem e que pensamos ser a realidade absoluta.

Pela segunda característica do mito, compreende-se a sua natureza fabular, isto é, a sua estrutura arquetípica, passível de ser atualizada em outras manifestações e/ou experiências humanas. Segundo a concepção moderna, o termo pode ser compreendido como fábula, ou como algo que não condiz com a realidade. No entanto, seguiremos os estudos que se referem às obras literárias, isto é, seu significado mais pertinente é relacionado a toda uma tradição, a uma história considerada verdadeira. Para Eliade:

Não é o estágio mental ou o momento histórico em que o mito se tornou uma 'ficção' que nos interessa. Mas sim as sociedades onde o mito é – ou foi, até recentemente – 'vivo' no sentido de que fornece os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência. (ELIADE, 2011, p.8)

Assim, compreender a elaborada estrutura que compõe um mito consiste em tentar alcançar a complexidade que é o homem por excelência, ou seja, o mito apresenta não a história de um homem ou personagem, mas do próprio gênero humano, por isso se mantém atual e significativo a todas as gerações, de qualquer cultura.

Intrínseca à natureza fabular reside a ideia de “história”, que pode ser recontada numerosas vezes. São esses traços constitutivos do mito – o modelar e o recriador - que levamos em conta nesta pesquisa de Mestrado, que pretende fazer um estudo comparativo entre *Anfitrião*¹, de Plauto, e *Um deus dormiu lá em casa*², de Guilherme Figueiredo, a fim de estabelecer as relações dialógicas entre os dois textos.

Conforme Bakhtin, em *Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance* (2002, p. 98), a linguagem é pluridiscursiva, isso se deve a diferenças sociais e ideológicas, entre épocas diversas entre passado e futuro. Esses “falares” se cruzam formando novos “falares” e assim um discurso se apropria do discurso de outrem. A linguagem amparada pelo que já foi dito, carrega todas as considerações com relação à concepção de mundo, ideologia e repertório que traz o sujeito. Para Bakhtin (2002, p. 100), “a linguagem não é um meio neutro que se torne fácil e livremente a propriedade intencional do falante, ela está povoada ou superpovoada de intenções de outrem”.

Em *Mito e Realidade*, Eliade (2011, p. 11) define o mito como um relato de um acontecimento ocorrido no tempo primordial, com a intervenção de “Entes Sobrenaturais”. Afirma-se, segundo tal pensamento, que o mito é o relato de uma história considerada verdadeira, ocorrida nos tempos dos princípios, *illo tempore*, quando a partir da interferência de “Entes Sobrenaturais”, uma realidade passou a existir. Pode-se dizer que o mito tem a capacidade de sanar

¹ PLAUTO, Tito Macio. *Anfitrião*. Trad. Carlos Alberto Louro Fonseca. 2 ed. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1986. (Esta obra foi utilizada nesta pesquisa de Mestrado)

² FIGUEIREDO, Guilherme de Oliveira. *A raposa e as uvas; Um Deus dormiu lá em casa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1970. (Esta obra foi utilizada nesta pesquisa de Mestrado)

as dúvidas da consciência, ao mostrar modelos e justificar o cenário de criação do mundo e da existência humana. O mito demonstra como tudo foi feito desde a cosmogonia até o firmamento das referências socioculturais. Assim, por meio desta análise, que se pretende fazer, por meio de um estudo dialógico, mostrar-se-á que o mito sobrevive até hoje com suas transmutações, pois é eterno, atemporal, e é metamorfoseado pela História.

Segundo Vernant (1992, p. 3), por meio das obras clássicas da Antiguidade, buscamos aquilo que o homem foi, este homem grego antigo que não se pode separar do quadro social e cultural do qual ele é, ao mesmo tempo, o criador e criatura. Sendo assim, a partir deste pensamento, buscamos, em *Anfitrião*, o homem romano, cuja história se prende à Grécia Antiga, um homem que não pode se separar do quadro social e cultural. Da mesma forma, esta linha de raciocínio se estende a *Um deus dormiu lá em casa*, pois o homem romano é transposto a um novo contexto sociocultural, que deve ser levado em conta. É necessário frisar que o nosso estudo investigativo é alicerçado no exame do texto literário.

O *Anfitrião* é uma das peças plautinas mais traduzidas e adaptadas em diversas línguas e épocas, pois sua composição é de suma importância e riqueza. A obra plautina será considerada, nesta pesquisa, o texto base, o hipotexto, que fornecerá os elementos míticos, como o mito de Anfitrião, a fim de que possamos verificar como é realizado o destronamento/coroamento de algumas personagens nas peças. A peça latina, do comediógrafo Plauto, intitulada *Anfitrião*, configura-se como uma paródia do mito grego do mesmo nome, ou seja, Anfitrião. Tão apreciada e imitada no teatro, no cinema e na literatura, a peça apresenta como tema central o marido enganado.

Em *Anfitrião*, os dois deuses, Júpiter e Mercúrio, se transfiguram, nas personagens Anfitrião e Sósia, respectivamente, a fim de que Júpiter passe uma noite de amor com Alcmena, esposa de Anfitrião. Nosso objetivo pautado em uma análise de estudo dialógico, procurará demonstrar o processo de carnavalização, ou seja, de que forma Plauto destrona e coroa o deus supremo na peça.

Em *Um deus dormiu lá em casa*, Guilherme de Figueiredo faz uma releitura da obra *Anfitrião*, porém os deuses não são metamorfoseados, os deuses não contracenam, como ocorre na peça plautina. Anfitrião e Sósia se disfarçam de Júpiter e de Mercúrio. Da mesma forma, apontaremos como ocorre o destronamento/coroamento na obra de Figueiredo.

Em uma releitura, Guilherme de Figueiredo compõe *Um deus dormiu lá em casa*, como uma paródia de *Anfitrião*, de forma genial, ao resgatar da tragédia de Sófocles, *Édipo Rei*, duas personagens: Creonte e Tirésias. Segundo a história, Creonte, em *Édipo Rei*, é cunhado de Édipo e Tirésias, profeta cego. Édipo manda Creonte ir até o templo de Apolo a fim de consultar o oráculo, mas Tirésias diz que ele não gostará de saber a verdade, uma vez que o próprio Édipo³ é assassino e realizou um casamento indigno, pois sua união é incestuosa.

Figueiredo, ao acrescentar as personagens Creonte e Tirésias e ao transgredir a tradição teatral da obra de Plauto, introduziu personagens não divinas e sim disfarces de deuses, podemos dizer que atingiu um ponto crucial de sua peça até inovador e irreverente dessa transposição em sua releitura.

Estabelecer-se-á a paródia em *Um deus dormiu lá em casa*, de Guilherme de Figueiredo, a partir da peça *Anfitrião*, de Plauto, que será apreciada como texto fonte. Será usado o termo paródia também, segundo a concepção de Hutcheon, ou seja, canto paralelo, contar o mesmo de uma forma diferente. Não somente nos basearemos em Linda Hutcheon, mas principalmente em Mikhail Bakhtin que faz uma grande viagem na história do riso na época da Idade Média até o Renascimento, para entender como era vista a paródia

³ Laio, rei da cidade de Tebas, casado com Jocasta foi advertido pelo Oráculo de que não deveria ter filhos, pois se tivesse esse o mataria e se casaria com sua esposa. Laio não obedeceu e teve um filho, Édipo. Logo se arrependeu e o abandonou. Édipo foi criado por pastores e um dia também consultou o Oráculo que disse que ele mataria seu pai e se casaria com sua mãe. Édipo foi em direção a Tebas, matou Laio e sendo o novo rei de Tebas recebeu Jocasta para sua esposa. Logo após, uma peste tomou conta da cidade. Voltou ao Oráculo para saber o que deveria fazer e ele disse que enquanto o assassino de Laio não fosse castigado o povo morreria com a doença. Mais tarde, ao descobrir a verdade, Édipo ficou cego e Jocasta se suicidou.

desde a Antiguidade, dessa forma veremos a carnavalização na literatura e chegaremos ao fulcro deste trabalho: o destronamento e o coroamento.

A partir do que foi exposto como objetivo de trabalho, convém registrar que no primeiro capítulo desta dissertação, trataremos do contexto histórico das obras e da vida de Plauto e Figueiredo. A intenção de se discorrer a respeito dos autores e obras é de se fazer uma contextualização para no segundo capítulo, dissertar a respeito dos pressupostos teóricos. Será feita uma análise do dialogismo, tendo como alicerce as teorias do escritor russo Mikhail Bakhtin; serão considerados os termos sobre hipotexto e hipertexto, da teoria do escritor francês Gérard Genette, o qual afirma que um texto literário versa de uma determinada forma a respeito de outro texto de ordem literária; da mesma forma, para se analisar o mito e demonstrar o quanto é reversível e recriador, serão adotados os pressupostos teóricos de Mircea Eliade e de Jean-Pierre Vernant; para a paródia enfocando a carnavalização também nos apoiaremos nos conceitos de Mikhail Bakhtin. No terceiro capítulo, analisaremos as duas obras, explorando principalmente a carnavalização presente na obra de Figueiredo, ao estabelecermos um diálogo com *Anfitrião*. E finalmente apresentaremos as considerações finais a respeito desta pesquisa de Mestrado, mais as Referências Bibliográficas.

1 CONTEXTO HISTÓRICO DAS OBRAS

1.1 Vida e Obras de Plauto

Tito Mácio Plauto (em latim *Titus Maccius Plautus*) nasceu na Itália. Pouco se sabe da juventude de Plauto, acredita-se que nasceu em Sarsina, cidade localizada na Úmbria, região central da península Itálica, por volta de 254 a.C. Seu talento para a atuação foi descoberto, pois ele esteve em contato direto com o teatro ao participar de uma *troupe* atelana apresentando-se em diversos locais. Segundo Berthold:

Seu segundo nome, Maccius, parece confirmar essa experiência, pois Maccius era um dos tipos fixados da farsa atelana – o guloso e ao mesmo tempo finório pateta, que sempre dá um jeito para que seus comparsas de jogo tenham no fim de ficar com o ônus tanto dos prejuízos quanto do escárnio (BERTHOLD, 2000, p. 144).

A experiência de trabalho de Plauto não se remete somente ao teatro, conforme Berthold, ele entrou no mundo dos negócios como mercador viajante, mas não teve sucesso. Contudo, passando por diversas situações e problemas, Plauto teve contato com os mais diferentes tipos de pessoas: ricas, pobres, boas, más. Dessa forma, pode ter se inspirado nessas pessoas que cruzaram seu caminho para, posteriormente, compor suas personagens. Estudou a dramaturgia grega e, especialmente, a Comédia Nova, de Menandro⁴, em suas horas livres. Seus estudos lhe permitiram produzir suas próprias peças, que acabaram sendo publicadas entre 205 e 184 a.C.

A Comédia Nova Grega, que teve início no século IV a.C, influenciou o surgimento de dramaturgos romanos e foi de grande importância para a literatura de Roma. Segundo Cardoso (2011, p. 33), esse estilo cômico tratava de “fatos corriqueiros e engraçados, ocorridos entre pessoas pertencentes às

⁴ Filósofo, dramaturgo e poeta cômico grego, natural de Atenas, considerado o principal autor da *Comédia Nova*, última fase da evolução dramática ateniense, onde as condições políticas vigentes em Atenas não mais permitiam a sátira às instituições e homens públicos, característica da *Comédia Antiga*.

mais variadas classes sociais”, sendo as desavenças amorosas o tema principal a ser tratado pelos comediógrafos, que optavam sempre pelo “final feliz”. Plauto mantém esse estilo ao escrever a peça *Anfitrião*, obra de sua maturidade, cujo enredo gira em torno de enganos causados pelo deus dos deuses, Júpiter, que se transfigurou na personagem principal, Anfitrião, para usufruir dos amores da bela mulher do mortal; a confusão é abafada pelo próprio causador, levando a um final satisfatório a todos.

Plauto usou elementos da Comédia Nova Grega, pois se pode observar a ausência do coro e, conseqüentemente, o desaparecimento da parábase⁵, o que pode ser percebido logo no prólogo, quando Mercúrio apresenta como será a peça e brinca com os espectadores, dizendo que esta não é uma tragédia, mesmo que apareçam deuses em seu enredo, tão pouco será uma comédia, pelo mesmo motivo, sendo assim, trata-se de uma peça que pertence ao gênero tragicômico.

Mercúrio: Sou um deus: posso dar-lhe uma reviravolta. Se quiserem, transformo-a de tragédia em comédia, sem mudar um único verso. Então querem ou não querem?... Mas que grande parvo! Como se eu não conhecesse muito bem os vossos desejos, eu que sou um deus! Sei bem o vosso pensar a este respeito! Vou mas é fazer com que seja uma comédia com uma pitada de trágico, pois não creio que seja justo fazer uma comédia de fio a pavio, quando nela intervêm reis e deuses. Pois quê?! Já que há nela, também um papel de escravo, vou fazer tal e qual como disse: uma tragicomédia (PLAUTO, prólogo, p. 20).

Plauto conseguiu tamanha popularidade que o seu nome chegou a representar um sinônimo de êxito teatral. As comédias de Plauto são, em sua maioria, adaptações de modelos gregos para um público romano, e frequentemente foram baseadas diretamente nas obras dos dramaturgos gregos, que eram retrabalhadas para atingir melhor as plateias romanas. São algumas das primeiras obras a sobreviverem em sua integridade na Literatura Latina. Ao falarmos de Roma e da origem de seu teatro, necessitamos compreender que,

⁵ A parábase faz parte da comédia grega antiga, era um momento em que os atores tiravam as máscaras para falarem com os espectadores sobre diversos temas. Muitas vezes não relacionados aos temas da peça que estavam representando.

segundo Berthold (2000, p. 139), “o teatro romano é descendente do grego”, não apenas quando se refere à arte dramática, mas também à arquitetura e até mesmo à religião do Império Romano que, embora tivessem seus deuses os mesmos instintos dos deuses gregos, houve uma pequena mudança em suas denominações. Exemplificando, Zeus para os gregos é Júpiter para os romanos; Mercúrio para os romanos é Hermes para os gregos. Conforme Zélia de Almeida Cardoso:

Muitos são os méritos de Plauto, como dramaturgo. Apesar de não dispormos dos textos gregos que lhe serviram de modelo - quase nada da comédia nova resistiu ao impacto do tempo -, há elementos originais nas peças. É certo que os assuntos e os cenários são gregos; há, porém, um processo de romanização nas comédias: costumes romanos são evocados a todo momento; deuses latinos coexistem com divindades gregas; algumas personagens têm traços de personalidade que caracterizam o povo romano (CARDOSO, 2011, p. 36).

Vinte e uma peças de Plauto que se preservaram até os dias atuais datam do período entre os anos de 205 a.C. e 184 a.C. Suas comédias estão entre as obras mais antigas em latim preservadas integralmente até os dias de hoje, são quase todas, como já citado, adaptações de modelos gregos para o público romano, tal como ocorria na mitologia e na arquitetura romanas. Seus trabalhos foram também fonte de inspiração para muitos renomados escritores, tais como William Shakespeare, Molière, Luís de Camões e até para o brasileiro Ariano Suassuna. Plauto criou tipos que são imitados por escritores de sua época e da atualidade.

Considerado um dos maiores comediógrafos da Antiga Roma, seu objetivo era arrancar gargalhadas do público e aproximar-se dele. O teatro romano imitava o teatro grego, fosse no cenário ou nos nomes utilizados nas obras, mas a intenção de Plauto era poder satirizar os costumes romanos. A linguagem utilizada por Plauto era mais simples e popular para que o povo se visse retratado ali e pudesse rir de sua própria vida, sendo ela boa ou ruim.

Muitos dos nomes utilizados nas peças de Plauto eram nomes gregos e provavelmente seriam responsáveis por causarem algum efeito cômico na plateia, por terem uma compreensão básica de alguns termos desse idioma.

Provavelmente a compreensão da língua poderia ter vindo das experiências trazidas pelos soldados romanos durante as guerras, quando muitos romanos tiveram contato com outros idiomas. Um público com um conhecimento do grego, mesmo que limitado, permitiu a Plauto mais liberdade quanto ao uso de referências e palavras gregas.

Segundo Cardoso (2011, p. 30), com o declínio da Literatura Grega, surge a Literatura Romana e a comédia de Plauto ganha forças, pois reflete a sociedade romana do final do século III a.C. Plauto foi considerado um dramaturgo popular, em uma época em que o teatro romano ainda se iniciava. Discussões sobre a realidade histórica e a literatura sempre ocorreram, já que uma se reflete na outra. Essa realidade histórica acontece também na obra *Anfitrião*, em que Plauto consegue tão bem retratar essa relação.

Ainda segundo Cardoso (2011, p. 32), na época de Plauto, Roma estava em plena expansão e devia muito de seu sucesso à influência grega. Plauto utilizou-se da comédia grega para sugerir a superioridade romana sobre o mundo grego, que era agora dependente dos romanos - cujas tramas cômicas ajudavam a explicar porque os gregos provaram ser pouco adequados ao mundo real dos séculos III e II a.C., no qual os romanos exerceram sua soberania.

Outra característica de Plauto era referente ao prólogo, ele fazia com que a personagem explicasse tudo o que aconteceria na trama, algo bem didático. Fazia-o para também facilitar o entendimento do público. Esses recursos traziam o público mais para perto de suas peças. Observa-se a explicação ao público do que aconteceria em cena na obra *Anfitrião*, quando Mercúrio diz:

Mercúrio: Agora, vou dizer-lhes quem me mandou e ao que vim, e, ao mesmo tempo, revelar meu nome (PLAUTO, prólogo, p. 19).

Outra característica que também se pode observar, conforme Cardoso (2011, p, 31), é a movimentação e o gestual das personagens nas obras de Plauto, o uso de recursos não somente verbais para atingir o objetivo da comédia, a maneira como Plauto distribuía os papéis aos seus personagens também deve

ser observado, nas suas obras aparecem escravos espertalhões, meretrizes, soldados, velhos, enfim, tipos populares.

A peça *Anfitrião* retrata a casa da personagem principal, Anfitrião, que está de partida para a guerra com seu fiel escudeiro, Sósia, deixando em casa sua esposa bela, fiel e apaixonada, Alcmena. Júpiter, o deus supremo, se interessou por Alcmena e decide passar uma longa noite de amor com ela. Ordena que seu filho, Mercúrio, tome conta da casa e se transfigure em Sósia e o deus, por sua vez, se transformaria em Anfitrião, para que Alcmena nada percebesse. E a vontade do deus foi realizada. A confusão e o riso se dão quando Anfitrião volta da guerra, vitorioso e percebe que algo de errado ocorrera em sua ausência. Nessa altura da peça, Sósia já havia estado cara a cara com Mercúrio, que estava com sua fisionomia e perturbou-se sem saber quem era.

Anfitrião desconfia de Alcmena e se dá conta de que ela havia passado a noite com outro homem. Na noite seguinte, Alcmena dá à luz gêmeos. Um dos meninos é filho de Anfitrião e o outro, filho de Júpiter, Hércules. Somente nesse momento Júpiter desce novamente à Terra para esclarecer toda a confusão. Anfitrião perdoa Alcmena e se sente lisonjeado por um deus ter escolhido se deitar com sua esposa e ter-lhe feito um filho, forte e poderoso. Anfitrião, ainda no final da peça, pede aplausos do público a Júpiter.

É interessante perceber que há uma referência à sociedade romana da época, retratada na obra *Anfitrião*, pois o comediógrafo Plauto mostra, exatamente, o típico homem romano: pai de família, comandante de tropa, marido dedicado que é o exemplo do personagem Anfitrião, como podemos observar no trecho abaixo:

Anfitrião: À fé de quem sou, creio bem que minha mulher anseia pelo meu regresso a casa. O amor que ela me tem, eu lho pago na mesma moeda. Para mais, a empresa foi levada a bom cabo e os inimigos derrotados. Ninguém pensava que eles pudessem ser vencidos, mas nós, sob a minha direção e o meu comando, desbaratámo-los logo à primeira refrega. Portanto, tenho bem a certeza que ela aguarda com ansiedade o meu regresso (PLAUTO, ato II, cena II, p. 64 - 65).

Plauto gostava de inserir os deuses em suas obras, e em *Anfitrião* não foi nem um pouco diferente, pois o autor colocou o divino Júpiter para ter um filho de uma mortal. Certamente, por meio de uma figura mítica, temos a representação da infidelidade das mulheres romanas a seus maridos dentro de uma cena cômica. O mito exerce a função, neste ponto da comédia, de ilustrar, de exemplificar a própria relação humana, provocada pelo riso.

Plauto retrata em um primeiro momento da peça o desespero do homem ao pensar que sua amada o traiu e em um segundo momento as provocações e acusações para que ela assuma seu mau passo.

Anfitrião: Desgraçado, estou perdido! Alguém se aproveitou da minha ausência para seduzir esta mulher.

Alcmena: Por amor de Deus, homem, porque é que dizes isso?

Anfitrião: Eu, teu homem?! Ah, minha falsa! Não me chames nomes falsos!

[...]

Alcmena: Mas que fiz eu para me falares deste modo?

Anfitrião: Tu mesma proclamas as tuas proezas, e ainda me perguntas que mal fizeste?!

Alcmena: Mas que mal te fiz eu, se estive contigo, que és meu marido?

Anfitrião: Estiveste comigo, tu?! Mas já se viu um descaramento maior do que este? Se perdeste toda a vergonha, ao menos arranja-a emprestada!

Alcmena: A acção de que me acusas é indigna da minha família. Tu podes tentar apanhar-me em desonestidade, mas apanhar-me é que não podes mesmo.

[...]

Alcmena: Também eu tenho testemunhas que podem confirmar as minhas palavras.

[...]

Alcmena: Juro-te pelo reino do rei supremo e por Juno, padroeira da família – que eu devo respeitar e temer acima de

tudo – que nenhum homem, a não ser tu, tocou com o seu corpo no meu corpo para atentar contra a minha honra.

Anfitrião: Oxalá isso fosse verdade!

Alcmena: Digo a verdade, sim! Mas inutilmente, pois que não acreditas em mim (PLAUTO, ato II, cena II, p. 85 – 86 – 87 – 88).

O desespero de Alcmena acontece porque Júpiter se fez passar por Anfitrião sem que ela soubesse, então ela se assusta ao ver Anfitrião voltando, sendo que há pouco, Júpiter/Anfitrião dissera que estava voltando para guerrear. Já Anfitrião que não desconfia de nada não entende a conversa de Alcmena quando ela diz:

Alcmena: Céus! Diz-me, por favor, porque é que estás a trocar de mim?! Cumprimentas-me e falas para mim como se me não tivesses visto ainda há pouco; como se, só agora, regressastes da guerra a casa! Pelo que dizes, até parece que não me vês há muito tempo!

Anfitrião: Mas é que eu, de certeza, não te vi mais, a não ser agora mesmo! (PLAUTO, ato II, cena II, p. 68).

Sósia, escravo de Anfitrião, também desconfia das palavras de Alcmena, dizendo que é a melhor desculpa que uma mulher já havia dado, ironizando as palavras dela reforça a infidelidade das mulheres. O mito, pelas mãos do teatrólogo, se atualiza nas páginas da história da Roma plautina. Sósia ao ouvir a história que Alcmena conta a Anfitrião diz: “Ena! Esta aqui, se diz a verdade, é a pérola das mulheres”! (Plauto, ato II, cena II, p. 89).

Posteriormente, no final da peça, vemos Anfitrião lisonjeado porque Alcmena foi escolhida por Júpiter. Nota-se aí a perspicácia de Plauto, pois nesse momento o que poderia adquirir um tom totalmente trágico passou a ser cômico.

Anfitrião: Bom! Não me desagrada nada saber que dos meus haveres me é dado partilhar metade com Júpiter. Volta para casa; manda-me preparar imediatamente os vasos sagrados: desejo, com numerosas vítimas, apaziguar-me com Júpiter, todo poderoso [...] (PLAUTO, ato V, cena I, p. 112 -113).

O ponto máximo da peça acontece quando Júpiter confessa a Anfitrião que Alcmena não teve culpa de nada e que ele deve perdoar sua esposa. Nesse momento, Plauto isenta Alcmena e transfere toda culpa para Júpiter, o verdadeiro culpado da história. Dessa forma a trama tem um “final feliz”, tudo dá certo e todos viverão em paz, característica da comédia.

Plauto quebra a sensação de ilusão do teatro e traz o público para a realidade, mostrando que há uma peça dentro da peça. Na obra *Anfitrião*, ele faz a personagem Mercúrio explicar o que acontecerá para o público. Fala que está lá a pedido do seu pai Júpiter, explica que seu pai estenderá a duração da noite para poder ficar mais tempo com Alcmena, que seu pai é o deus superior, que tudo pode e que ninguém naquela plateia deverá julgá-lo, já que ele e seu pai têm se portado muito bem perante o povo e o Estado.

Outra parte interessante da obra é quando Mercúrio fala que Júpiter ordenou que houvesse inspetores para detectar se havia alguém na plateia fazendo propaganda para algum ator e que se fosse pego ficaria sem a roupa do corpo. Ele compara essa propaganda a favor de determinados atores aos políticos que fazem campanhas e compram votos. “Candidatura com honestidade, sim; com cabalas, não”! (Plauto, prólogo, p. 21).

No texto de Plauto, Mercúrio ainda avisa aos espectadores que Júpiter participará daquela peça como ator, que em outras peças ele fora invocado, mas naquela o povo teria o privilégio de vê-lo atuar.

Mercúrio: Esta peça, repito, será Júpiter, em pessoa, a representá-la hoje aqui, e eu com ele.

[...]

Mercúrio: Espectadores, muita atenção: vai valer a pena observar Júpiter e Mercúrio a fazerem comédia (PLAUTO, prólogo, p. 21).

Além de toda a explicação do que aconteceria então na peça, Plauto ainda escreve a fala de Mercúrio, de modo que ele explique como o público saberá se quem aparecerá em cena será ele ou Sósia, Júpiter ou Anfitrião.

Mercúrio: Ora, para que possam distinguir-nos mais facilmente, eu trarei sempre estas duas asinhas no chapéu; sob o do meu pai haverá um cordão de ouro, distintivo que faltará no de Anfitrião. Essas insígnias, ninguém daqui de casa as poderá ver; mas vocês, sim (PLAUTO, prólogo, p. 21).

Com o cuidado de avisar o espectador do que aconteceria na peça, de mostrar situações rotineiras, Plauto se aproxima do público, alcançando o objetivo de provocar o riso ao mesmo tempo em que aponta as falhas da sociedade romana. Conforme Berthold (2000), Plauto sabia selecionar cenas eficazes, para atingir seu objetivo que era o de fazer rir.

1.2 Vida e Obras de Guilherme de Oliveira Figueiredo

Guilherme de Oliveira Figueiredo nasceu em Campinas, em 1915, e faleceu no Rio de Janeiro, em 1997. Foi autor e dramaturgo brasileiro, irmão do último presidente militar João Figueiredo. Em suas peças, são abordados temas mitológicos, em sua maioria, escritos com um tom cômico.

Formado em Direito, iniciou sua carreira fazendo crítica teatral, em *O Jornal*, e literária, no *Diário de Notícias*, ambos no Rio de Janeiro. Estreou como dramaturgo em 1948 com a comédia *Lady Godiva* e o drama *Greve Geral*, ambos montados pela companhia de Procópio Ferreira. Foi professor de história do teatro na Escola do Serviço Nacional de Teatro e também tradutor de inúmeros autores, como Molière e William Shakespeare.

No ano seguinte, montou a peça *Um deus dormiu lá em casa*, inspirada na temática grega, iniciando uma série que o aproximou do universo dos mitos. Dirigida por Silveira Sampaio, com Paulo Autran e Tônia Carrero à frente do elenco, a peça teve muita repercussão, alcançando muitos prêmios.

Colaborou também para o teatro de revista. Em 1952, estreia *A Raposa e as Uvas*, dirigida por Bibi Ferreira, tornando-se sua criação mais conhecida no Brasil e no exterior, onde teve diversas encenações e traduções, recebendo os

prêmios Municipal do Rio de Janeiro e da Associação Brasileira de Críticos Teatrais, ABCT.

No volume *Xântias* - oito diálogos sobre a arte dramática, Guilherme Figueiredo resume seus ensinamentos a respeito de dramaturgia. Em 1958, novos textos são lançados, mas nenhum deles obtém grande repercussão.

Com o livro *A Raposa e as Uvas*, alcança o Prêmio Artur Azevedo, da Academia Brasileira de Letras, ABL, e com o livro *Um Deus Dormiu Lá em Casa*, conquista a medalha de ouro da ABCT.

Para melhor compreendermos a obra de Figueiredo, é preciso estabelecer um panorama histórico dos momentos antecedentes e contemporâneos à sua obra. Nos palcos brasileiros, especialmente nos centros urbanos de São Paulo e Rio de Janeiro, desde a década de 20, imperava a chamada *comédia de costumes*, que não passava de peças que seguiam quase sempre a rotineira e ingênua crise doméstica burguesa, constituída pelas mesmas personagens já preestabelecidas. Sendo assim, as companhias teatrais mantinham um ator principal para cada personagem tipo. Sobre isso, Décio de Almeida Prado afirma:

Entre os homens, por exemplo, um galã, um centro cômico, um centro dramático, sem computar os numerosos “característicos”, encarregados de conferir pitoresco às chamadas pontas. Entre as atrizes, no mínimo, uma ingênua, uma dama-galã (mulher já em plena posse de sua feminilidade), e uma caricata (as solteironas espevitadas) e uma dama-central, que vivera no palco as mães dedicadas ou as avós resmungonas e compassivas (PRADO, 2009, p. 15).

Essa formação propiciava às companhias a montagem de qualquer texto que obedecesse a essa tipologia, e também a rápida troca de peças em cartaz. O público ia ao teatro pelo ator, não se importando com o papel que ele exerceria, não ia ao teatro pela peça ou pela arte.

Para que ocorresse uma mudança significativa em que se encontrava o teatro nacional é necessário levarmos em consideração dois pontos da história, que convergiram para um estalo mental na própria sociedade, a fim de que o

público começasse a exigir peças mais elaboradas. São estes, segundo Prado, a crise de 1929, que acarretou uma superprodução de período longo, talvez o pior e mais extenso da história. E também, a âmbito nacional, a revolução de 1930, que nada mais foi do que um reflexo do colapso econômico mundial, que culminou no Golpe de 30, com o fim da República Velha, início da Era Vargas e da produção industrial brasileira.

De grandes atores, o Brasil estava repleto, o que faltavam eram espectadores interessados em peças que trouxessem reflexão, ricas em história, os espectadores deveriam se interessar pela arte, o teatro deveria ser visto como cultura e não como entretenimento e dinheiro. A chegada ao Brasil, em 1943, do grupo *Os Comediantes*, liderado por Brutus Pedreira e Tomás Santa Rosa, trouxe a tão esperada mudança ao teatro brasileiro. A encenação de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, na direção do polonês exilado Zbigniew Ziembinski, foi o carro chefe para elevar o teatro ao posto de arte. Os atores, também beneficiados pelas mudanças, aprenderam que existiam outras formas de atuar além das histórias do cotidiano. O real poderia estar aliado ao imaginário.

Apreciando a produção de Figueiredo, declara Décio de Almeida Prado:

Guilherme Figueiredo é um escritor literário. Em teatro isso quer dizer, em geral, um autor que prefere a palavra à ação, a poesia à realidade. Guilherme Figueiredo é literário neste sentido: sente-se bem na maneira como falam as suas criaturas, que a linguagem delas é a linguagem da arte, não a da vida. Do autor, mais do que das personagens, é o espírito, a tendência para a ênfase, a procura do brilho verbal. [...] Ninguém é o escritor que quer (ou que os outros querem), mas o escritor que pode ser, o escritor que traz dentro de si mesmo (PRADO, 2009, p. 56).

Pensar que o autor tem o poder de conduzir sua obra para o caminho que quiser, fazendo uma paródia inteligente de um texto base, como o fez Guilherme de Figueiredo, deixa este estudo mais interessante. Ele conseguiu levar sua peça, fazendo uso da paródia, em certos momentos da sátira e também da ironia. Ele modificou o passado, *Anfitrião*, e criou um novo futuro,

Um deus dormiu lá em casa. Jorge Luis Borges⁶ tem um pensamento interessante sobre a paródia: “Todo o escritor cria os seus próprios precursores. A sua obra modifica a nossa concepção do passado, tal como modificará o futuro”.

Conforme Linda Hutcheon (1985), a paródia tem o poder de renovar, ela se apoia no passado e reescreve o presente. Figueiredo obteve êxito na tentativa de renovação da sua peça *Um deus dormiu lá em casa*, além de parodiar um texto da Literatura Latina também deu a sua obra nova interpretação. Guilherme de Figueiredo conseguiu transpor o texto e imprimiu autoridade a seu próprio texto.

Figueiredo escreve, como uma paródia, o seu *Anfitrião*, de maneira bastante irreverente, primeiro por resgatar da tragédia de Sófocles, *Édipo Rei*, as personagens Creonte e Tirésias, segundo por fazer a transposição estilística da obra *Anfitrião* em seu texto, de tal forma que as personagens dos deuses são colocadas como disfarces de Anfitrião e Sósia. Em *Um deus dormiu lá em casa*, os deuses Júpiter e Mercúrio não existem, pois são personagens que se disfarçam de deuses, provocando toda uma comicidade na peça.

Em *Um deus dormiu lá em casa*, Anfitrião sente medo de que alguém visitasse a casa enquanto ele estivesse na guerra, ao conversar com Sósia, Anfitrião também sente que seu escravo tem medo de ir para a guerra e deixar Tessala em casa. Percebemos essa inquietação na fala de Sósia: “[...] Senhor, deixa-me ficar tomando conta da casa”. (Figueiredo, 1970, p. 127). Sósia aflige ainda mais seu patrão ao referir-se à profecia de Tirésias.

Anfitrião: Quem ousará penetrar na casa do general enquanto ele luta?

Sósia: Acontece cada coisa na retaguarda...

Anfitrião: Hem? Que coisa? Sabes de alguma coisa que possa acontecer?

⁶ Jorge Luis Borges foi um escritor, poeta, crítico literário e tradutor argentino. Suas obras são famosas por abordar temas de filosofia, metafísica, mitologia e teologia.

Sósia: Não, não... Mas ouvi augúrios. O cego Tirésias disse que um homem passaria a noite nesta casa.

Anfitrião: Você também acredita em profecias? Que homem?

Sósia: Ele não sabe quem é. Disse que alguém estará aqui. É preferível que seja eu a um outro, não achas? Assim, a profecia se cumpre e a gente fica descansado (FIGUEIREDO, 1970, p. 127 – 128).

Anfitrião por não acreditar nos deuses ou em profecias, diz que tudo é bobagem. Sósia contesta e diz que Tirésias havia acertado a profecia quando se referiu a Édipo. Neste momento da peça, Figueiredo conversa com a obra *Édipo Rei*, ele retoma personagens da tragédia grega como Creonte e Tirésias, personagens que não aparecem na obra de Plauto. Figueiredo parodia a característica das personagens Creonte e Tirésias e o dialogismo remete a Plauto e também a Sófocles.

Devido a tantas dúvidas, Anfitrião decidiu não guerrear, preferiu ficar em casa e se disfarçar de Júpiter. Sósia, por sua vez, quis proteger Tessala sua amada e escrava de Anfitrião, e disfarçou-se de Mercúrio.

Sósia: Anfitrião, meu Senhor, eu te suplico: Tessala fica em casa. Olha: deixa eu vir também. De Mercúrio. Eu venho de Mercúrio (FIGUEIREDO, 1970, p. 130).

Na obra de Figueiredo, estão presentes os deuses, Júpiter e Mercúrio, como em Plauto, porém de uma maneira indireta, ou seja, não são personagens ativas, como na peça *Anfitrião*, porque suas identidades são usadas por Anfitrião e Sósia com a finalidade de alcançarem seus próprios objetivos. Essas personagens, em vez de participarem da guerra, decidem ficar em casa para testar a fidelidade de Alcmena e de Tessala, respectivamente, e protegê-las, porque, segundo o profeta Tirésias, um homem visitaria aquela casa, enquanto os tebanos estivessem guerreando. Assim sendo, Anfitrião e Sósia precisavam de um motivo para que pudessem voltar à casa e não participassem da guerra, sem que fossem chamados de covardes. Aproveitando-se da devoção da esposa Alcmena pelos deuses, Anfitrião disfarça-se de um deles para enganá-la e impedir que a profecia se cumpra.

Com relação ao hipotexto, *Anfitrião*, Guilherme de Figueiredo mantém as personagens Anfitrião e Sósia; no entanto elimina as personagens plautinas, Blefarão e Brómia, nesse momento faz uma supressão dos personagens. Figueiredo dá maior destaque à escrava Tessala, além de criar Demagogós, personagem, caracterizada por uma voz, que aparece somente na abertura e no término da peça. Faz um acréscimo dessa personagem em sua obra.

Lídia Bantim Frambach (2010, p. 175), diz que Figueiredo, de maneira criativa, cria um novo significado para o nome Demagogós, isto é, o indivíduo capaz de persuadir o povo, capaz de conseguir o que quer por meio da fala, do “gogó”. Quando se diz que “aquela pessoa tem muito gogó”, quer dizer que ela fala muito, gosta de contar vantagens, de se enaltecer.

Outra transposição estilística, na obra *Um deus dormiu lá em casa*, segundo Frambach (2010, p. 175), é o fato do autor ter associado a personagem Demagogós aos políticos brasileiros, que falam demais e fazem promessas que jamais se cumprirão. Logo no início da peça, Demagogós apresenta Anfitrião ao povo de Tebas⁷, empregando um tom de bajulação e utilizando o nome no plural, o que pode ser interpretado como ele (Demagogós) e o povo, são hipócritas e paporicam Anfitrião.

Guilherme de Figueiredo recria os deuses e mitos da peça *Anfitrião*, reescreve a peça aos moldes brasileiros, como temos e sempre tivemos políticos corruptos e problemas desse tipo, o autor brasileiro dialoga com a peça da Antiguidade, recriando-a, em uma contextualização com a realidade brasileira desde a época em que a peça foi escrita, 1949. Um exemplo é quando em um discurso empolgado, Anfitrião garante ao povo que será vitorioso, sem precisar da intervenção divina, ele se refere aos deuses como se falasse de homens comuns, fazendo uma analogia aos políticos: “os deuses não têm tempo de ajudar os mortais; estão muito ocupados a provar que existem” (Figueiredo,

⁷ Esse trecho será exemplificado no capítulo III desta dissertação.

1970, p.113). Assim como os políticos que também não têm tempo para os problemas do povo e sim para o seu bem-estar.

Guilherme de Figueiredo utilizou-se de grande astúcia e de inteligência em sua peça, ao destacar temas de interesse do público e ao resgatar a questão do mito, de tal forma que sua obra não imprime nada que registre uma configuração de pouca originalidade por ser considerada uma paródia, pelo contrário é uma obra de referência. Figueiredo faz diversas adaptações da obra clássica para o seu momento histórico, uma vez que o teatro procura caminhar ao lado das mudanças da sociedade. Desta forma, o autor brasileiro modifica a postura de Alcmena, modifica a conduta de Anfitrião, acrescenta falas à Tessala, além de dar vaidade às mulheres da obra. Usa uma linguagem próxima do público de tal forma que irá abordar o mito sob outra perspectiva que não a de Plauto.

Figueiredo imprime destaque às personagens femininas, provavelmente para alcançar as mulheres de sua época, que já demonstravam possuir suas próprias opiniões e pensamentos, a ponto de serem consideradas vaidosas e muito femininas.

Registra-se uma postura de vaidade na personagem Alcmena, diante de um elogio recebido. Ela se envaidece por saber que o rei Creonte a considera uma linda mulher. Em um determinado trecho da peça, Alcmena diz a Tessala: “Primeiro, porque sou mulher, e me envaidece ver um rei que deseja a derrota de seus exércitos e a desgraça da pátria por minha causa...” (Figueiredo, 1970, p.115). Esse trecho da peça é caracterizado como uma paródia ao comportamento feminino da época da obra *Um deus dormiu lá em casa*, uma paródia à vaidade feminina e até mesmo um contraponto à Alcmena do hipotexto.

A Alcmena de Figueiredo também é uma mulher apaixonada pelo marido e devota aos deuses; entretanto, diferente da Alcmena de Plauto, pois é extremamente vaidosa por saber que é desejada pelos homens, como é revelado em um diálogo com Tessala, que lhe afirma que Creonte havia dito

que ela era uma mulher digna dos deuses. E ela lisonjeada diz: “Mulher alguma já ouviu um galanteio assim, feito por um rei...” (Figueiredo, 1970, p.114).

Alcmena é esperta e provoca Anfitrião, dizendo que ela estará protegida pelos deuses, que Anfitrião não acredita, enquanto ele estiver guerreando. Fala que não se deitará com ninguém, porém o perturba.

Alcmena: Ninguém, tolo... Se o inimigo soubesse que você está assim, em vez de um exército mandaria o seu mais belo soldado para te atormentar (FIGUEIREDO, 1970, p. 120).

A escrava Tessala também tem muita participação na obra de Figueiredo, diferentemente da escrava de Plauto, Brómia, que aparece somente no ato V da peça clássica. E além de Tessala ter um importante papel na obra *Um deus dormiu lá em casa*, ela também é vaidosa e desejada pelos homens. No decorrer da peça, Alcmena diz a Anfitrião que se enganara e que Creonte não estava interessado nela e sim em Tessala: “Creonte cobiça Tessala”. (Figueiredo, 1970, p. 189), como eles haviam pensado. Por sua vez, Anfitrião também fica decepcionado ao saber que o rei prefere a escrava à Alcmena: “É um insulto! Cobiçar uma escrava, e não a você?! É de amargar...” (Figueiredo, 1970, p. 190).

Observa-se no trecho acima uma ironia por parte de Anfitrião, é inadmissível para ele que um rei prefira Tessala, uma escrava à sua esposa. Aqui percebemos um desconforto de Anfitrião, um preconceito por ela ser escrava e estar chamando a atenção de Creonte. Vemos que muitos temas interessantes e polêmicos são retratados na obra de Figueiredo, como por exemplo, a traição, o preconceito, a vaidade, dessa forma ela se torna referência para outros autores a ponto de ser considerada uma obra atual.

Temos aqui mais um exemplo de que a peça de Guilherme de Figueiredo é uma paródia, pois transformou o texto base, *Anfitrião*, em outro. Percebe-se, nitidamente, uma contextualização para a época da peça, há relações da obra *Anfitrião*, mas também adaptações ao Brasil da ocasião, até mesmo para que fosse tão bem aceito e reconhecível pelo público. Figueiredo explica a mescla em sua obra entre o clássico e o moderno:

Insisto em dizer que uma e outra peça – assim como *A Muito Curiosa História da Virtuosa Matrona de Éfeso* e *Os Fantasmas*, que com elas completam o volume das Quatro Peças de Assunto Grego, publicado pela Editora Civilização Brasileira – são, pelo tratamento do assunto, pela intenção do conteúdo, pela linguagem, peças brasileiras, tanto quanto a Grécia seria francesa com Racine, alemã com Goethe, inglesa com Shakespeare. [...] O que acontece é haver chegado, em determinado momento na história de nossa dramaturgia, a possibilidade de mensagens que alcancem o nosso público, através de certos mitos (FIGUEIREDO, 1970, s/p).

Reforçando os ensinamentos de Bakhtin, que diz que o sujeito se constitui discursivamente ao aprender e apreender as vozes relacionadas à sua realidade, Figueiredo conseguiu transpor para sua peça os diálogos de Plauto, conversando com eles e trazendo-os para a atualidade, fazendo com que o público se sentisse familiarizado com a peça, tornando o dialogismo ricamente presente em sua obra.

Após ter apresentado os dois corpora de estudo e ter feito uma contextualização a respeito das obras de Plauto e de Guilherme de Figueiredo, faz-se necessário discorrer a respeito dos pressupostos teóricos, como ferramentas necessárias para a execução desta Dissertação de Mestrado.

2 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

2.1 Dialogismo

Nosso trabalho tem por meta estabelecer uma relação dialógica entre Tradição e Modernidade, por meio das obras *Anfitrião*, de Plauto (206 a.C.) e *Um deus dormiu lá em casa*, de Guilherme de Figueiredo (1949). Por encontrarmos, nas vozes da Antiguidade, enunciados, que permeiam a releitura da peça de Guilherme de Figueiredo, pretendemos considerar o estreito caráter dialógico entre as duas obras. A partir do que foi exposto como objetivo desta pesquisa, para se proceder ao diálogo entre os dois universos - Literatura Latina e Literatura Brasileira - e estabelecer entre eles uma relação dialógica, teremos como alicerce as teorias do filósofo russo Mikhail Bakhtin. Desta forma, optamos por iniciar nossa explanação com a definição do vocábulo ‘palavra’, que está relacionado à vida, à realidade, e que é parte do processo de interação entre um falante e um interlocutor. A palavra dita é um produto ideológico vivo, resultado de um processo de interação na realidade.

A palavra dirige-se a um interlocutor: ela é função da pessoa desse interlocutor: variará se se tratar de uma pessoa do mesmo grupo social ou não, se esta for inferior ou superior na hierarquia social, se estiver ligada ao locutor por laços sociais mais ou menos estreitos (pai, mãe, marido, etc.) (BAKHTIN, 2010, p. 116). (grifos do autor)

A palavra é sempre direcionada a alguém, a um interlocutor; entretanto pode variar de acordo com a hierarquia de níveis sociais dos falantes. Assim, ao se referir a alguém do mesmo nível social ou a alguém mais velho ou mais jovem ou até algum parente, deve-se ter o cuidado de aproximar-se desse interlocutor por meio de um discurso em que ambas as partes possam compreendê-lo para que efetivamente exista a comunicação. Ao falarmos, por exemplo, com uma criança, e utilizarmos palavras consideradas “sofisticadas e eruditas”, muitas vezes ela não será capaz de entender o conteúdo da comunicação por não ter um repertório suficiente, criando com isso um abismo entre ela e o interlocutor, não havendo, por fim, comunicação. Perceber essa diferença hierárquica na

comunicação é fundamental para que a mensagem seja compreendida e respondida de forma positiva entre as duas partes, ou seja, entre o falante e o interlocutor.

Além de saber quais palavras empregar para se fazer entender diante dos outros, há também a questão da entoação que se dá às palavras, o enunciador entoa a palavra de acordo com sua emoção no momento do discurso, em que ele dá vida à palavra, dialogando com os valores da sociedade, expressando seu ponto de vista em relação a esses valores, que podem ser entendidos e confirmados pelo interlocutor, ou não:

O mundo interior e a reflexão de cada indivíduo têm um *auditório social* bem estabelecido, em cuja atmosfera se constroem suas deduções interiores, suas motivações, apreciações, etc. Quanto mais aculturado for o indivíduo, mais o auditório em questão se aproximará do auditório médio da criação ideológica, mas em todo caso o interlocutor ideal não pode ultrapassar as fronteiras de uma classe e de uma época bem-definidas (BAKHTIN, 2010, p. 117). (grifos do autor)

O vocabulário utilizado em *Anfitrião* está inserido em seu tempo e espaço, pois a obra foi escrita, provavelmente, com a finalidade de atender às expectativas da plateia, de aproximar o público a uma determinada realidade e dela poder também fugir e criar outra atmosfera de tal forma a proporcionar o riso em uma esfera cômica. O mesmo se pode dizer da obra *Um deus dormiu lá em casa*, embora haja uma distância temporal de séculos entre as duas obras, o diálogo se estabelece entre Tradição e Modernidade, pois Guilherme de Figueiredo fez as devidas adaptações do universo romano para um espaço “contemporâneo”, todas as alterações sociais em uma linguagem mais apropriada para a época e para o público sem perder o vínculo com a outra peça de tal forma que o diálogo se mantivesse. Assim, permanece em *Um deus dormiu lá em casa* a Voz de Plauto que dialoga com a Voz de Guilherme de Figueiredo e se direcionam ao outro: público ouvinte, que a recebe.

Essa orientação da palavra em função do interlocutor tem uma importância muito grande. Na realidade, toda palavra comporta *duas faces*. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede

de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente o produto da interação do locutor e do ouvinte. Toda palavra serve de expressão a um em relação ao outro. Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade. A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apoia sobre mim numa extremidade, na outra apoia-se sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor (BAKHTIN, 2010, p. 117). (grifos do autor)

Bakhtin (2010, p. 202), diz que: “a palavra, como fenômeno ideológico por excelência, está em evolução constante, reflete fielmente todas as mudanças e alterações sociais”. Devido a isso percebemos variantes na fala de cada época e também variações relacionadas a níveis culturais e de formação das pessoas ao se expressarem.

Por meio de nossa singela explicação a respeito da definição de ‘palavra’, amparada pelos conceitos bakhtinianos, observa-se que ela sempre deve estar direcionada ao público, amparada por todas as mudanças de época, já que acumula as entoações do diálogo dos interlocutores com os valores sociais, levando em conta as modificações da sociedade, a palavra está sempre relacionada à ideologia.

Para nos aprofundarmos em dialogismo, um dos temas deste primeiro capítulo, faz-se necessário entender o que é enunciado:

Uma palavra dita de forma aleatória carrega simplesmente seu significado, mas pertence a unidade da língua. A mesma palavra dita num contexto, havendo um sujeito, carregado de emoção, juízo de valor é um enunciado, ou seja, pede uma resposta. Assim sendo, num enunciado ouvem-se sempre duas vozes, mesmo que não se manifestem no discurso, estão presentes. Um enunciado é sempre heterogêneo, pois revela duas posições, a sua e aquela em oposição à qual ele se constrói (FIORIN, 2006, p. 24).

Um enunciado acontece em um determinado local e em um tempo determinado, é produzido por um sujeito histórico e recebido por outro. Cada enunciado é único e não se repete. A mesma frase pronunciada em situações sociais diferentes, ainda que pelo mesmo enunciador, não constitui um mesmo

enunciado e não pode constituir. Por exemplo, se tivéssemos de pronunciar uma palestra, em um Congresso de Literatura, a respeito do tema: *As obras de Guilherme de Oliveira Figueiredo*, o enunciador possivelmente conseguiria atingir seu objetivo, uma vez que se esperaria que todos ali presentes estivessem interessados e tivessem o mínimo repertório para acompanhar a apresentação. Por se tratar de um Congresso de Literatura, espera-se que uma boa parte do público conheça as obras do escritor e tenha alguma motivação para estar ali e aprender algo a mais. Entretanto, se o mesmo enunciado fosse dito, em um estádio de futebol, provavelmente, ninguém ou a minoria prestaria atenção, porque o que se esperaria em um ambiente como esse não seria esse tipo de informação e ninguém estaria apto a receber informações a respeito das obras de Figueiredo. O contexto é outro e o interesse também. Como se pode apreender, cada enunciado é um ato histórico novo e não se repete. E é este enunciado a unidade básica do conceito de linguagem de Bakhtin.

A enunciação, compreendida como uma réplica do diálogo social, é a unidade de base da língua, trata-se de discurso interior (diálogo consigo mesmo) ou exterior. Ela é de natureza social, já que cada locutor tem um “horizonte social”. Há sempre um interlocutor, ao menos potencial. O locutor pensa e se exprime para um auditório social bem-definido (BAKHTIN, 2010, p. 16).

A questão social a que se refere o contexto do discurso é de extrema importância, como se pode observar.

Qualquer que seja o aspecto da expressão-enunciação considerado, ele será determinado pelas condições reais da enunciação em questão, isto é, antes de tudo *pela situação social mais imediata* (BAKHTIN, 2010, p.116). (grifos do autor).

Para haver a compreensão de um texto é necessário haver uma resposta que pode ser positiva ou negativa, ou seja, o ouvinte ou leitor ao receber e compreender o significado de um texto, adota uma atitude de concordar ou discordar, parcial ou totalmente, pois toda compreensão é carregada de resposta. Ao se expressar, espera-se uma resposta do interlocutor, uma

resposta de qualquer natureza, isso fará com que haja uma compreensão do que foi dito.

Se o sujeito não responde, negativa ou afirmativamente, supõe-se que ele não entende o enunciado. Essa compreensão dos significados pode ser passiva e faz parte do processo de compreensão, que é justamente quando a pessoa entende o que foi dito, mas não se manifesta, por isso compreensão passiva. O todo é a compreensão responsiva ativa, que acontece em um ato real de resposta. Quando o interlocutor consegue compreender e responder ao enunciado. A compreensão ativa é quando o sujeito interage e participa do discurso, respondendo-o.

Para haver compreensão é necessário que se participe de um diálogo com o texto e também com seu destinatário, já que não há compreensão sem que entremos em uma situação de comunicação. Uma leitura é individual e também social. A partir do momento que o leitor usa de sua subjetividade e dependa de outras leituras, ela será social, mas também se dá quando o leitor pode interpretar a leitura dando uma resposta ativa, tendo relação com ele, questionando-a e/ou aceitando-a, assim se torna singular. Um enunciado é elaborado para ter uma resposta.

Segundo José Luis Fiorin:

O que diferencia uma unidade de língua de um enunciado não é a dimensão e sim a réplica de um diálogo, pois cada vez que se produz um enunciado o que se está fazendo é participar de um diálogo com outros discursos. Deve haver a alternância dos falantes, isso delimita sua dimensão. Um enunciado está acabado quando permite uma resposta do outro. O que constitui um enunciado é que ele não existe fora das relações dialógicas (FIORIN, 2006, p.21).

Um enunciado é único e novo, pensando na contextualização em que foi dito, pensando no público que se quer atingir, embora um enunciado seja muito mais complexo do que o que já foi exposto até aqui. Para Bakhtin, se pensarmos que um enunciado vem carregado de informações de outro

enunciado, de outros locutores, ele se repete de outra forma, não pelo idêntico, mas sob um novo olhar. Um novo enunciado se expressa por elementos já de outras enunciações, porque a cadeia não cessa.

Cada enunciação, cada ato de criação individual é único e não reiterável, mas em cada enunciação encontram-se elementos idênticos aos de outras enunciações no seio de um determinado grupo de locutores (BAKHTIN, 2010, p. 79).

O enunciado está interligado, amparado sempre por outros discursos e vozes. Esse é o momento em que entendemos que um enunciado carrega vozes de outro enunciado.

Segundo Gérard Genette (2005, p. 18), um texto literário sempre aborda de alguma forma outro texto de ordem literária, sendo este primeiro manuscrito uma fonte (hipotexto) em que os textos subsequentes produzidos (hipertextos) possam usufruir a fim de se enriquecerem com ele. A ideia de que um texto possa ser um conjunto fechado e concluído não pode ser aplicada e, portanto, perde facilmente seu espaço. No dialogismo, um texto (B) surge de outro texto considerado primordial (A) e serve de base para a formação desse novo texto criado.

Seguindo a linha de raciocínio de Genette, o texto *Um deus dormiu lá em casa* é produzido e enriquecido por um texto base (A). Pode-se dizer que o texto de Guilherme de Figueiredo é perpassado pelo discurso de Plauto, estudado como texto fonte, de uma tradição clássica (A). Sendo assim, diante de tudo o que já expusemos até aqui, podemos agora discorrer, segundo Mikhail Bakhtin (2002, p. 89), que o texto não é visto isoladamente, mas sim correlacionado com outros discursos. O dialogismo se dá a partir da noção de compreensão de uma enunciação que constitui um território comum entre o enunciador e o enunciatário. Pode-se dizer que no momento em que os interlocutores se colocam frente a frente em um ato de comunicação, produzem um movimento dialógico. É exatamente esse movimento linguístico que interessa a Bakhtin, pois trabalha com um mundo em movimento, em constante transformação, tendo seu objeto sempre em processo, não se submetendo a uma forma fixa e

imutável. Para o filósofo russo, o diálogo pode ser definido como toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja de tal forma que a palavra chave da linguística bakhtiniana é o diálogo.

Ao argumentar a respeito de dialogismo, Bakhtin (2002, p. 90), não se refere somente à linguagem verbal, pois declara que a língua é viva, em seu uso real, ou seja, dialógica. Todos os enunciados, segundo o estudioso, no processo de comunicação, independentemente de sua dimensão, são dialógicos. A palavra sempre perpassa a palavra do outro, todo discurso é ocupado e atravessado pelo discurso do outro. O dialogismo é a relação de sentido que se estabelece entre dois enunciados.

A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa. Apenas o Adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua orientação dialógica do discurso alheio para o objeto. Para o discurso humano, concreto e histórico, isso não é possível: só em certa medida e convencionalmente é que pode dela se afastar (BAKHTIN, 2002, p. 88).

Assim, tendo em mira o caráter de relação dialógica, é interessante também a análise de *Um deus dormiu lá em casa*, sustentada pela teoria desenvolvida pelo crítico francês Gérard Genette, no livro *Palimpsestos*. Conforme Genette, um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo.

No sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e

se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor (GENETTE, 2005, p. 5).

A afirmação de que todo texto é um dialogismo aproxima a teoria de Genette da teoria bakhtiniana ao determinar a não existência de uma consciência presa dentro de um único indivíduo, pois, segundo o autor, o signo é um fenômeno do mundo, pertence à experiência exterior. “Da mesma forma posso buscar em qualquer obra os ecos parciais, localizados e fugidios de qualquer obra anterior” (Genette, 2005, p.18).

As vicissitudes da enunciação e da personalidade do falante na língua refletem as vicissitudes sociais da interação verbal, da comunicação ideológica verbal nas suas tendências principais (BAKHTIN, 2010, p. 201).

Para Bakhtin, a maioria absoluta das opiniões dos indivíduos é social. Todo enunciado se dirige não somente a um destinatário imediato, que a presença é percebida, mas também a um superdestinatário, cuja compreensão responsiva, é determinante da produção discursiva. A partir do momento em que toda réplica, dirige-se a um superdestinatário, os enunciados são sociais. Por outro lado, o ser humano encontra espaço para sua liberdade e inacabamento. Em nenhum momento pode ser submetido aos discursos sociais. A singularidade do indivíduo ocorre na “interação viva das vozes sociais”, cada ser humano é social e individual, único.

Segundo o autor, o indivíduo constitui-se em relação ao outro. O dialogismo é o princípio de constituição do indivíduo e o seu princípio de ação. O sujeito se constitui discursivamente, aprendendo e apreendendo as vozes sociais que constituem a realidade a que pertence. O sujeito não absorve somente uma voz social, e sim, várias, de acordo com seus contatos e contexto social. O conteúdo discursivo da consciência está em constante mudança, já que nossos critérios de correto e incorreto são constituídos de diversas vozes e, como a relação com o mundo exterior nunca cessa, essa mudança está sempre por vir.

O mundo interior é a dialogização da heterogeneidade de vozes sociais. Os enunciados, construídos pelo sujeito, são constitutivamente ideológicos, pois

são uma resposta ativa às vozes interiorizadas. Por isso, eles nunca são expressão de uma consciência individual, descolada da realidade social, uma vez que ela é formada pela incorporação das vozes sociais em circulação na sociedade. Mas, ao mesmo tempo, o sujeito não é completamente assujeitado, ele não está submisso às estruturas sociais, nem é uma subjetividade autônoma em relação à sociedade, pois ele participa do diálogo de vozes de uma forma particular, porque a história da constituição da sua consciência é singular. O sujeito é um evento único. Ao mesmo tempo que é social é também individual. Passou por situações e teve contato com vozes sociais só as quais lhe cabem e por isso, tem grande importância na construção do seu caráter, do seu discernimento, na sua aceitação e não-aceitação.

A partir do que foi exposto, podemos estabelecer uma relação dialógica entre as peças *Anfitrião* e *Um deus dormiu lá em casa*, um diálogo entre a Voz da tradição e a Voz da modernidade, uma vez que a peça de Guilherme de Figueiredo é perpassada pelo discurso de Plauto, *Anfitrião*, em uma reatualização. Exemplificaremos, com maiores pormenores, o dialogismo presente nas obras no capítulo III desta dissertação.

Segundo Bakhtin (2002), uma ideia sempre está relacionada a outros pensamentos expressos, por pontos de vista, por pareceres dos outros, pois não há nenhum objeto que não apareça cercado, envolvido em discursos. Para ele todo discurso que fale de qualquer objeto não está voltado para a realidade, mas para os discursos que o rodeiam. Consequentemente, toda palavra dialoga com outras palavras, se constitui de outras palavras, está rodeada de outras palavras. Sendo assim, é notável que na obra *Anfitrião*, quando Mercúrio, ainda no prólogo, diz que tem um recado de seu pai Júpiter, dizendo que vai dar as regras estabelecidas por ele, apresenta sua fala à sua maneira, tirando suas próprias conclusões de tal forma que sua palavra dialoga com a palavra de Júpiter. Podemos perceber que nesse momento há o parecer de Mercúrio:

Estou aqui por ordem de Júpiter: o meu nome é Mercúrio. Foi meu pai quem me enviou a este lugar, para lhes fazer um

pedido, apesar de saber que uma palavra sua era uma ordem para vocês, pois não ignora que o respeitam e o temem. E é justo: trata-se de Júpiter... Mas, pelo sim pelo não, ordenou-me que lhes fizesse a deprecada com jeito, com brandura, em suma, com boas palavras (PLAUTO, prólogo, p. 19).

Na obra *Anfitrião*, Sósia reclama da dura vida de escravo, e Mercúrio, sem ser visto por ele, rebate seus comentários, de tal forma que há alternância dos falantes, pois o enunciado de Sósia acaba e permite a resposta de Mercúrio como destacado a seguir:

Sósia: É por estas e por outras que é duro ser escravo de um homem importante, e o criado de um rico é ainda mais desgraçado: noite e dia, sem parar, há sempre um ror de coisas a fazer e a dizer, que não o deixam estar quedo. O patrão, como é rico e não sabe o que é trabalho ou fadiga, julga que se pode fazer tudo o que lhe vem à miola; pensa que é justo, sem ter em conta o trabalho que a coisa dá e sem se incomodar se suas ordens são justas ou injustas. É por isso que tantas injustiças recaem sobre quem é escravo. Mas este fardo é preciso agarrá-lo e aguentá-lo com todas as suas penas.

Mercúrio: Mas sou quem assim se deve lamentar da escravidão: ainda hoje era livre e agora meu pai sujeitou-me a ser escravo. E é aqui este tipo, escravo de nascença, quem se queixa! (PLAUTO, ato I, cena I, p. 23).

Mercúrio, nesse momento, se refere ao fato de ter de tomar a aparência de Sósia, para satisfazer os caprichos de seu pai, Júpiter. Percebe-se então, que todo dialogismo é a relação entre enunciados. Ao falar, usamos enunciados que já foram ditos, um enunciado se constitui em relação a outros.

A presença do discurso do “outro” no “eu” é exemplificada por Bakhtin por meio de uma reflexão sobre a aprendizagem da fala por uma criança, que constrói seu discurso totalmente baseado no discurso do outro, pai, mãe, professor, etc. Para Robert Stam:

Toda a obra de Bakhtin gira em torno desse eixo do eu e do outro, e da concepção de que a vida é vivida nas fronteiras

entre a particularidade de nossa experiência individual e a autoexperiência de outros (STAM, 1992, p. 18).

Um dos momentos em que percebemos a presença do discurso do “outro” no “eu” na obra *Anfitrião*, é quando depois de ouvir as reclamações de Sósia e ver que ele ia em direção à casa de Anfitrião, Mercúrio diz que não o deixará entrar na casa e que além da aparência copiará suas atitudes, modos e caráter.

Sósia: ...Mas agora deixa-me mas é ir para casa e cumprir as ordens do patrão.

Mercúrio (à parte): Olá! O melro encaminha-se para aqui; eu já lhe barro o passo; não há-de ser hoje que eu o deixarei aproximar-se de cá, de casa. A sua aparência sou eu quem na tem, por isso vou gozá-lo, de certeza. E se tomei a sua figura e atitudes, convém-me imitá-lo, também, nos modos e no caráter. Por isso, tenho de ser velhaco, atrevido, manhoso da primeira apanha, e expulsá-lo da porta para fora com as suas próprias armas, a velhacaria. [...] (PLAUTO, ato I, cena I, p. 26 - 27).

Posteriormente, na obra *Anfitrião*, Sósia implora em saber quem é o homem que está em frente à casa de Anfitrião impedindo sua entrada, Mercúrio brinca com Sósia e diz que ele é que é o Sósia, diz que ele é mentiroso e atrevido por dizer que é quem não é, deixando Sósia confuso.

Sósia: Piedade, por quem és!

Mercúrio: Então tu atreves-te a dizer que és Sósia? !Sósia sou eu.

Sósia: Estou perdido! (PLAUTO, ato I, cena I, p.38).

Percebe-se, até aqui, que em vários momentos uma obra dialoga com a outra e Guilherme de Figueiredo consegue reproduzir enunciados a partir de outros enunciados da obra de Plauto. Os diálogos são perpassados também por pareceres de cada enunciador, momento histórico e o contexto das obras.

Sendo assim, todo discurso é dialógico, pois o sujeito da enunciação se constitui a partir de um contexto cultural que o forma e que o atualiza em seu discurso. Entende-se dialogismo pelas relações de sentido que se estabelecem

entre dois enunciados. Nesta perspectiva, um texto para se constituir como tal é perpassado por outros discursos com os quais dialoga e se faz expressão literária. Sob esta óptica, a peça *Anfitrião*, de Plauto, é perpassada por outros discursos. Assim, *Um Deus dormiu lá em casa*, de Guilherme de Figueiredo, em um processo de comunicação, é um texto, repleto de ecos, lembranças de outros enunciados, perpassado por outros discursos com os quais dialoga.

Cada sujeito, como parte da sociedade a que pertence, teria então o seu papel enquanto agente modificador na atividade social. Mesmo assumindo que no discurso de um sujeito possam estar presentes outros discursos anteriores, a sua forma de analisar o processo de apropriação do discurso alheio pressupõe um sujeito ativo e atuante, capaz de fazer escolhas e estabelecer estratégias. Bakhtin propõe um sujeito ativo, capaz de utilizar a linguagem para a formação de sua consciência individual e também de usar a sua individualidade para interferir no processo social da linguagem, através da sua atividade interacional constante junto à sociedade.

A concepção bakhtiniana atribui ao sujeito responsabilidade pelo uso que este faz da linguagem. O sujeito não é somente um divulgador de discursos preexistentes, mas sim um agente dentro do processo discursivo, capaz de interferir, aprimorar ou até modificar o discurso social. Esta distinção é possível pelo fato de Bakhtin conseguir ver o discurso na sua dimensão social. Dimensão esta que contém também as dimensões institucionais e as ultrapassa, sendo parte expressiva do conjunto de relações da atividade histórico-social.

Na ótica do dialogismo, a consciência não é produto de um eu isolado, mas da interação e do convívio entre muitas consciências, que participam desse convívio com iguais direitos como *personas*, respeitando os valores dos outros que igualmente respeitam os seus (BAKHTIN, 2013. p. XXII). (grifo do autor)

Ainda para Bakhtin:

Viver é comunicar-se pelo diálogo. Nesse aspecto, o dialogismo é uma visão de mundo, uma filosofia que mostra o individualismo exacerbado como impasse e o culto desse individualismo como tragédia (BAKHTIN, 2013, p. XXII).

O locutor ao tomar consciência de si mesmo consegue se revelar para o outro, somente se revela para o outro quando consegue se reconhecer. O locutor precisa desse momento dialógico para obter a compreensão de que necessita e para conseguir ser compreendido. O meu discurso está ligado ao discurso do outro, só se forma a partir do outro. Compreender que o outro está relacionado ao meu ser faz com que eu saia do isolamento. Para Bakhtin o isolamento é a morte. O locutor deve perceber que o outro faz parte dele e ele faz parte do outro, somente assim ocorre a comunicação, o dialogismo.

Figueiredo, ao transpor a peça plautina, da tradição latina para a contemporaneidade, faz uso de uma nova linguagem, capaz de atuar de forma positiva na sociedade de sua época, por meio de escolhas sobre o que poderia ou não ser recuperado da obra *Anfitrião*, por meio de adaptações e modificações à linguagem e aos aspectos sociais a ponto de se fazer compreendido por seu público. Estudaremos com maior profundidade como essas obras se dialogam em uma transposição, por meio da carnavalização, que é o nosso próximo tópico a ser desenvolvido neste capítulo.

2.2 A Carnavalização e o Grotesco

O presente trabalho, como já foi exposto, tem por meta fazer um estudo a respeito das peças *Anfitrião*, de Plauto, e *Um deus dormiu lá em casa*, de Guilherme de Figueiredo, estabelecendo entre elas uma relação dialógica entre Tradição e Modernidade. A fim de atingir este objetivo, o de estabelecer a relação dialógica entre as duas peças, *corpora* deste estudo, e de promover o diálogo entre a Voz da tradição e a Voz da modernidade, procuramos conceituar dialogismo, como fundamentação para este trabalho, pois

entendemos que a peça de Guilherme de Figueiredo é perpassada pela peça plautina em uma reatualização.

Ao transpor o discurso de Plauto, Figueiredo faz uso de uma nova linguagem, por meio de adaptações tanto da linguagem quanto dos aspectos sociais a ponto de considerarmos uma paródia a peça de Figueiredo, *Um deus dormiu lá em casa*, não só por sua irreverência, uma vez que Figueiredo já havia resgatado da tragédia de Sófocles, *Édipo Rei*, as personagens Creonte e Tirésias, mas também por ter transgredido a tradição teatral da obra plautina, transformando as personagens divinas em meros disfarces de Anfitrião e Sósia.

Podemos dizer que foi uma ousadia o que Figueiredo fez: transformar os deuses em um disfarce, que enfatizam a comicidade da peça. Alcmena, esposa de Anfitrião, em sua fantasia, finge não perceber a verdade dos fatos e se entrega nesse mundo irreal criado pelo disfarce. O disfarce dos personagens nos leva à carnavalização, que é uma forma de fuga da realidade, uma forma de viver dias fantasiosos, em que não haverá regras, preconceitos e limitações. Assim, a partir da carnavalização e da paródia, alicerces de nosso estudo, poderemos compreender quais foram os recursos utilizados por Plauto e Figueiredo nesta transposição.

Começamos pela carnavalização e passemos, posteriormente, ao gênero da paródia, inserido na cosmovisão carnavalesca. Mikhail Bakhtin, ao analisar a cultura popular na Idade Média e no Renascimento, destaca a carnavalização não como o carnaval de nossos dias, não como um momento para se assistir a um desfile ou ouvir um samba; pois, conforme o filósofo, o carnaval se vive e não somente se assiste, uma vez que todos participam ativamente da carnavalização.

Nessa cosmovisão carnavalesca, os valores se invertem, não há barreiras sociais nem proibições, as pessoas se aproximam porque as desigualdades não se fazem valer, elas mantêm um discurso aberto e livre de preconceitos

impostos pela sociedade. Independente da classe social, todos estão juntos e são tratados da mesma forma.

O carnaval é uma grandiosa cosmovisão *universalmente popular* dos milênios passados. Essa cosmovisão, que liberta do medo, aproxima ao máximo o mundo do homem e o homem do homem (tudo é trazido para a zona do contato familiar livre), com o seu contentamento com as mudanças e sua alegre relatividade, opõe-se somente à seriedade oficial unilateral e sombria, gerada pelo medo, dogmática, hostil aos processos de formação e à mudança, tendente a absolutizar um dado estado da existência e do sistema social. Era precisamente dessa seriedade que a cosmovisão carnavalesca libertava (BAKHTIN, 2013, p. 184). (grifos do autor)

O carnaval conserva, ainda nos dias de hoje, particularidades de festa popular de forma nítida, porém empobrecida. É o fragmento mais bem conservado desse mundo tão imenso quanto rico. O adjetivo “carnavalesco” remete a toda vida rica e variada da festa no passar dos séculos. O carnaval está longe de ser um fenômeno simples e de sentido único. Dentre as características carnavalescas, podemos dizer a respeito da relação com o tempo alegre, dessa noção de tempo, de viver outra vida, de assumir um personagem, relação que sobrevive até hoje.

No carnaval, as pessoas vivem a festa, o carnaval existe para o povo, para que todos possam desfrutá-lo e vivenciá-lo. Durante o carnaval, se vivem as regras da liberdade; as regras do carnaval. A própria vida é representada sem cenários, sem atores ou espectadores, é o próprio renascimento e renovação sobre os melhores princípios. A forma efetiva da vida é ao mesmo tempo sua forma ideal ressuscitada.

Para Bakhtin (2013, p.122), “a cosmovisão carnavalesca é dotada de uma poderosa força vivificante e transformadora e de uma vitalidade indestrutível”. Essa força vivificante e transformadora torna todos iguais, ela aproxima e combina o tolo e o sábio, o esperto e o insignificante. Elementos fechados e distanciados se aproximam. Criar outro mundo é possível, pois nessa perspectiva a liberdade, a igualdade e a abundância se manifestam, as normas são discutidas e questionadas em forma de brincadeiras, sátiras e paródias.

O carnaval propriamente dito (repetimos, no sentido de um conjunto de todas as variadas festividades de tipo carnavalesco) não é, evidentemente, um fenômeno literário. É uma forma *sincrética de espetáculo* de caráter ritual, muito complexa, variada, que, sob base carnavalesca geral, apresenta diversos matizes e variações dependendo da diferença de épocas, povos e festejos particulares. O carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, entre grandes e complexas ações de massas e gestos carnavalescos. Essa linguagem exprime de maneira diversificada e, pode-se dizer, bem articulada (como toda linguagem) uma cosmovisão carnavalesca uma (porém complexa), que lhe penetra todas as formas. Tal linguagem não pode ser traduzida com o menor grau de plenitude e adequação para a linguagem verbal, especialmente para a linguagem dos conceitos abstratos, no entanto é suscetível de certa transposição para a linguagem cognata, por caráter concretamente sensorial, das imagens artísticas, ou seja, para a linguagem da literatura. É a essa transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos *carnavalização da literatura* (BAKHTIN, 2013, p. 139 – 140). (grifos do autor)

Bakhtin, na obra *“A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais”*, mostra como o riso, através da carnavalização pode desmascarar a cultura oficial, determinada pelo poder da igreja e pelos valores da sociedade.

Ao abordar, brevemente, o riso nesta dissertação, pretende-se explorá-lo no âmbito da literatura; contudo, pesquisando a questão filosófica do riso, segundo teóricos da Antiguidade, encontramos que, para Platão (428 – 348 a. C.), o riso era algo negativo, homens medíocres riam, homens sem razão, o riso era visto como um prazer falso. Aristóteles também não tinha boas considerações a respeito do riso, para ele o riso era a imitação de maus costumes, geralmente de vícios ridículos. Aristóteles não desenvolveu uma teoria sobre o riso, mas teve influência sobre as gerações futuras, especialmente com a sua premissa de que o riso é característica do homem.

Segundo Aristóteles⁸: “O homem é o único ser vivente que ri”. O riso é um dom atribuído ao homem, nenhuma outra criatura possui essa condição. Para

⁸ Aristóteles, *Sobre a alma (De partibus animalium)*, livro III, cap. X). In: BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 2013, p. 59.

Bakhtin (2013, p. 59), “o riso, dom de Deus, unicamente ao homem concedido, é aproximado do poder do homem sobre a terra, da razão e do espírito que apenas ele possui”. Ainda segundo Aristóteles, a criança só começa a rir no quadragésimo dia depois do nascimento, momento em que se torna pela primeira vez um ser humano.

É compreensível o pensamento negativo que Aristóteles tinha sobre o riso, como um pensador grego, valorizava a tragédia e não a comédia. A tragédia tinha um valor prioritário. O cômico era considerado baixo e não sublime.

Conforme os estudos bakhtinianos a respeito da paródia e do riso na Idade Média e no Renascimento:

Todos esses ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado feudal. Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, *um segundo mundo e uma segunda vida* aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles *viviam* em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de *dualidade do mundo*, e cremos que, sem levá-la em consideração, não se poderia compreender nem a consciência cultural da Idade Média nem a civilização renascentista. Ignorar ou subestimar o riso popular na Idade Média deforma também o quadro evolutivo histórico da cultura europeia nos séculos seguintes (BAKHTIN, 2013, p. 4 - 5). (grifos do autor)

Segundo Bakhtin (2013, p. 5), “a dualidade na percepção do mundo e da vida humana já existia no estágio anterior da civilização primitiva”. Nessa época em que não havia nem classes nem Estado, todas as formas de manifestação eram sagradas. Podia-se chorar por um defunto e ao mesmo tempo ridicularizá-lo. Quando se estabelece o regime de classes e de Estado, torna-se impossível tratar da mesma maneira as manifestações, de modo que as formas cômicas adquirem um caráter não-oficial, elas se modificam, se aprofundam para, finalmente, se transformarem nas formas de expressão da

sensação popular do mundo, da cultura popular. Um exemplo são os festejos carnavalescos no mundo antigo, assim como os carnavais da Idade Média.

O riso popular expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem. A literatura das obras verbais está repleta da concepção carnavalesca do mundo, pois utilizava amplamente a linguagem das formas carnavalescas. Nessa literatura, o riso era ambivalente e festivo, era uma literatura festiva e recreativa, típica da Idade Média.

Na Idade Média, o riso não podia fazer parte da vida das pessoas, somente em praças públicas, durante festas, no carnaval e na literatura recreativa. O riso era visto como algo menor, estava classificado em um gênero inferior, era uma espécie de castigo útil que a sociedade usava para os seres inferiores e corrompidos.

O riso, na Idade Média, tinha sido rechaçado de todas as formas oficiais e ideológicas. O tom sério caracterizava a cultura medieval oficial. O tom sério era a única forma de expressar a verdade, o bem, enfim, tudo que era importante. O cristianismo também condenava o riso. São João Crisóstomo declarava ainda que o riso não vem de Deus e sim do diabo. Não haveria nenhum registro na *Bíblia* de que Deus rira em algum momento, o que aproximaria o riso ao pecado.

Entretanto, a alegria e o riso deveriam aparecer em outros momentos que não o oficial, o canônico, sendo assim, tolerava-se mesmo a existência de um culto paralelo, de formas e ritos especificamente cômicos. O riso emanava do interior das igrejas, no momento em que elas permitiam festas religiosas, em que o sagrado era dessacralizado, por exemplo, na festa dos loucos, quando participavam estudantes e clérigos e todo o costume cristão era substituído por costumes pagãos. A bufonaria e a tolice, quer dizer, o riso são denominados, “segundo a natureza do homem”, Bakhtin se refere à carta da Faculdade de Teologia de Paris, de 12 de março de 1444, que condena a festa dos loucos e refuta os argumentos expostos por seus defensores.

A fim de que a tolice (a bufonaria), que é a nossa segunda natureza e parece inata ao homem, possa ao menos uma vez

por ano manifestar-se livremente. Os tonéis de vinho explodiriam se de vez em quando não fossem destapados, se não se deixasse penetrar um pouco de ar. Nós, os homens, somos tonéis mal-ajustados que o *vinho da sabedoria* faria explodir, se se encontrasse sempre na *incessante fermentação* da piedade e do temor divino. É preciso dar-lhe ar, a fim de que não se estrague. Por isso permitimo-nos alguns dias de bufonaria (a tolice), para em seguida regressar com duplicado zelo ao serviço do Senhor (BAKHTIN, 2013, p. 65). (grifos do autor)

Nota-se que a tolice e o riso são uma válvula de escape para os homens fugirem da sua realidade, se até os tonéis de vinho precisam de ar, o que será dos homens? Na festa dos loucos, se escolhia um Bispo ou arcebispo para realizar a missa enquanto os homens podiam rir, dizer bobagens, brincar uns com os outros, podiam usar a linguagem verbal e corporal como quisessem. Podiam comer e beber até a total embriaguez. Também se escolhia um bufão que se vestia de rei e era enaltecido pelo povo; ao colocar, porém, suas roupas, era ridicularizado. Observa-se assim a coroação e o destronamento do bufão. Havia uma segunda vida festiva também na Idade Média.

Como tudo o que é proibido é melhor, é possível justificar que, como a igreja era contra o riso daí surgiram as paródias sagradas (parodia sacra), paródias de textos e ritos sagrados. A paródia medieval não estava preocupada com os aspectos negativos, imperfeições que poderiam ser motivo de burlas.

Para os parodistas, tudo, sem a menor exceção, é cômico; o riso é tão universal como a seriedade; ele abarca a totalidade do universo, a história, toda a sociedade, a concepção do mundo. É uma verdade que se diz sobre o mundo, verdade que se estende a todas as coisas e à qual nada escapa (BAKHTIN, 2013, p. 73).

Na cultura clássica, o sério é oficial, autoritário, reina a linguagem do medo, ao contrário do riso que liberta, que não impõe nenhuma restrição. O riso venceu o medo na Idade Média. O riso sempre foi uma arma de liberação nas mãos do povo. O homem da Idade Média era perfeitamente capaz de conciliar a assistência piedosa à missa oficial e a paródia do culto oficial na praça pública.

O riso na Idade Média não é a sensação subjetiva, individual, biológica da continuidade da vida, é uma sensação social, universal. O homem ressentido a continuidade da vida na praça pública, misturado à multidão do carnaval, onde o seu corpo está em contato com os das pessoas de todas as idades e condições; ele se sente membro de um povo em estado perpétuo de crescimento e de renovação. É por isso que o riso da festa popular engloba um elemento de vitória não somente sobre o terror que inspiram os horrores do além, as coisas sagradas e a morte, mas também sobre o temor inspirado por todas as formas de poder, pelos soberanos terrestres, a aristocracia social terrestre, tudo o que oprime e limita (BAKHTIN, 2013, p. 79 – 80).

Devido à insistência em fazer uso da paródia e do riso, mesmo que em ambientes demarcados, durante a Idade Média, o Renascimento pôde aflorar. O riso denomina-se como fator importante para a concepção do mundo. Sendo assim, durante o Renascimento, o riso penetrou na grande literatura, transformando-se nas escritas das grandes obras de arte mundiais. Para Bakhtin (2013, p. 63), “o riso da Idade Média, durante o Renascimento, tornou-se a expressão da consciência nova, livre, crítica e histórica da época”.

A atitude do Renascimento em relação ao riso pode ser caracterizada, da maneira geral e preliminar, da seguinte maneira: o riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o *sério*; por isso a grande literatura (que coloca por outro lado problemas universais) deve admiti-lo da mesma forma que ao sério: somente o riso; com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo (BAKHTIN, 2013, p. 57).
(grifo do autor)

A Idade Média teve grande influência para que o riso atingisse uma melhor aceitação por parte da literatura que passou a encará-lo como sendo uma nova maneira de ver o mundo, uma nova concepção de mundo. O riso no Renascimento tem um apelo positivo, regenerador, criativo, totalmente diferente do seu contexto na Idade Média, onde era permitido rir somente em ambientes destinados para ele e não se podia usá-lo para tratar de temas

sérios e realmente importantes. Era visto como um gênero a parte, uma fuga da realidade. A literatura renascentista, por outro lado, incorporou o riso às ideias humanistas, com ele era possível tratar de temas substanciais e pertinentes à vida e ao mundo, essa mudança de visão que o riso adquiriu veio graças às tradições da cultura cômica popular da Idade Média.

Após as singelas considerações feitas sobre o riso, devemos pensar, então, no carnaval transposto para a literatura, todos os festejos do carnaval, remetidos à linguagem carnavalesca, em que os acontecimentos dessa festa estão relacionados às obras literárias. No carnaval não há divisão entre atores e espectadores. Todos são participantes ativos, não se contempla o carnaval, mas vive-se o carnaval. As regras são quebradas, a vida vira do avesso. As leis que regem o sistema se rompem e tudo é permitido. Não há separações de classe social, hierárquica, religiosa, filosófica ou racial. Isso tudo é levado para a literatura. A carnavalização não é estática e acabada e sim, uma forma flexível que permite descobrir o novo e o inédito. Além disso, a carnavalização permite ampliar o cenário estreito da vida privada de uma época limitada, fazendo-o atingir um cenário dos mistérios universais.

A influência das formas, motivos e símbolos do carnaval, marcou amplamente a literatura do século XVIII. Mas é uma influência formalizada: as formas do carnaval foram transformadas em *procedimentos* literários (essencialmente no plano do tema e da composição), postos ao serviço de finalidades artísticas variadas (BAKHTIN, 2013, p. 101). (grifo do autor)

Uma das principais ações carnavalescas é a *coroação bufa* e o *posterior destronamento do rei do carnaval*. O núcleo da cosmovisão carnavalesca é a ênfase das mudanças e transformações, da morte e da renovação e está inserida no ritual de coroação e destronamento. O carnaval é o tempo em que tudo se destrói e se renova. Na coroação já está presente a ideia do futuro destronamento.

A coroação-destronamento é um ritual ambivalente biunívoco, que expressa a inevitabilidade e, simultaneamente, a criatividade da mudança-renovação, a *alegre relatividade* de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder e qualquer

posição (hierárquica) (BAKHTIN, 2013, p. 142). (grifos do autor)

Se há coroação, futuramente haverá destronamento para depois haver nova coroação, por isso Bakhtin usa a palavra “biunívoco”. As relações são inseparáveis.

O cerimonial do rito do destronamento se opõe ao rito da coroação; o destronado é despojado de suas vestes reais, da coroa e de outros símbolos desse cerimonial de destronamento adquirem um segundo plano positivo; não representam uma negação pura, absoluta da destruição (o carnaval desconhece tanto a negação absoluta quanto a afirmação absoluta). Além do mais, era precisamente no ritual do destronamento que se manifestava com nitidez especial a ênfase carnavalesca nas mudanças e renovações, a imagem da morte criadora. Por esse motivo a imagem do destronamento era a mais frequentemente transposta para a literatura (BAKHTIN, 2013, p. 143).

O rebaixamento está relacionado ao realismo grotesco. O termo *grotesco*, segundo Bakhtin teve origem na acepção de metamorfose “movimento interno da própria existência”, o termo passou a referir-se ao eterno *inacabamento* da própria existência. Bakhtin aponta duas características principais do realismo grotesco, a primeira está relacionada ao elemento material e corporal, presente nas imagens relacionadas ao corpo e à satisfação das necessidades naturais, que se completam como a vida e a morte e se renovam.

A segunda característica tem relação com o destronamento/rebaixamento, transfere ao plano material e corporal tudo o que é elevado, ideal, abstrato. Observa-se o rebaixamento quando Júpiter desce à Terra para passar algumas horas como um mortal, fazendo-se passar pelo dono da casa e marido de Alcmena. Convém destacar que para Bakhtin, rebaixar não tem sentido negativo, ao contrário, significa que os níveis corpóreos mais baixos aproximam-se da Terra e da morte e, conseqüentemente, da própria vida. O sagrado e o elevado têm nova interpretação; o “baixo” passa a ocupar o lugar do “alto” e vice-versa.

O princípio material e corporal é percebido como universal e popular, e como tal opõe-se a toda separação das raízes materiais e corporais do mundo, a todo isolamento e confinamento em si mesmo, a todo caráter ideal abstrato, a toda pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo. O corpo e a vida corporal adquirem simultaneamente um caráter cósmico e universal (BAKHTIN, 2013, p. 17). (grifos do autor)

Para Bakhtin, no sentido material, o “alto” é o céu, e o “baixo”, a terra; mas em um sentido corporal, o “alto” é a cabeça, e o “baixo” estaria representado pelos órgãos genitais, o ventre e as nádegas. O rebaixamento material entra em comunhão com a terra que representa a vida, o nascimento. Com relação ao baixo corporal, rebaixar é o sexo, a gravidez, o parto, a necessidade de alimentos e das necessidades fisiológicas.

O grotesco, segundo Bakhtin (2013), está presente na mitologia, inclusive na arte pré-clássica dos gregos e romanos, em que monstros e formas disformes representam, de forma carnavalesca, a condição humana.

O ritual de coroação-destronamento exerceu grande influência no pensamento artístico-literário. Esse ritual denominou o “tipo destronante” na construção das imagens artísticas. Para Bakhtin (2013, p. 143), “o destronamento é ambivalente e biplanar por excelência”.

As imagens carnavalescas também são biunívocas, mostram os dois lados, o feio e o bonito, o rico e o pobre. Além das imagens, os objetos também são postos ao contrário, as roupas usadas do avesso, as panelas na cabeça. “Trata-se de uma manifestação específica da categoria carnavalesca de *excentricidade*, da violação do que é comum e geralmente aceito; é a vida deslocada do seu curso habitual” (Bakhtin, 2013, p. 144). (grifo do autor)

As pessoas se tornam biunívocas também ao usarem fantasias, disfarces, máscaras se escondem por detrás delas e podem assumir outra vida, procurar outra realidade. A máscara no carnaval, segundo Bakhtin, é a essência profunda do grotesco.

A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos. [...] manifestações como a paródia, a caricatura, a careta, as contorções e as “macaquices” são derivadas da máscara (BAKHTIN, 2013, p. 35).

Por isso, para Bakhtin (2013, p. 73), “a paródia da Idade Média converte num jogo alegre e totalmente desenfreado tudo o que é sagrado e importante aos olhos da ideologia oficial”. Especialmente a partir do século XI, as paródias trazem para o jogo cômico todos os aspectos da doutrina e do culto oficiais e, de maneira geral, todas as formas de comportamento sério em relação ao mundo.

Aline Cavalcante Ferreira (2012, p. 106), aponta que a partir do século XX, o humor passou a ser universal, globalizado e padronizado. Tornamo-nos uma sociedade humorística, que ri de seus males e de suas desgraças. Provou-se, nesse século, que somos capazes de rir de tudo e isso é positivo, porque rir de nossas limitações faz com que consigamos superá-las. O riso se torna uma desforra diante de tantas adversidades acumuladas nesse século.

2.2.1 Paródia

Começamos pela etimologia, conforme Linda Hutcheon (1985, p. 36), paródia significa canto paralelo, o que pressupõe a ideia de vozes que se sobrepõem, funcionando como *contracanto* em relação à outra voz que lhe é anterior. A paródia, na peça *Um deus dormiu lá em casa*, se realiza por se contar a história de forma diferente, ou seja, uma voz (Figueiredo) que se sobrepõe à outra voz anterior (Plauto). Nesta sobreposição de vozes, torna-se evidente a relação dialógica da paródia.

De acordo com Hutcheon (1985, p. 47), a natureza textual ou discursiva da paródia é evidente no elemento *odos*, que significa canto. O prefixo *para* tem dois significados, mas geralmente apenas um é mencionado, o de delinear. Entende-se por paródia a repetição que inclui uma diferença, uma imitação com certa distância crítica. Sob essa perspectiva, estabelecemos a paródia em *Um Deus dormiu lá em casa*, de Guilherme de Figueiredo, a partir da peça *Anfitrião*, de Plauto, apreciada, por nós, como texto fonte.

Aristóteles foi quem categorizou a paródia como arte, a partir de Hegemon de Tarso, usando-a pela primeira vez, no século V a.C., inserindo-se no gênero épico, ao colocar “os homens como seres comuns, inseridos na vida cotidiana e não como seres superiores” (Fávero, 2003, p. 49).

A paródia se refere ao passado, porém atribui um sentido irônico ao texto/obra, faz exigências ao leitor para a sua compreensão de acordo com sua memória e conhecimentos. Por isso, é imprescindível que o leitor conheça o texto fonte e tenha repertório, para que se possa compreender o segundo texto e considerá-lo como paródia.

Segundo Hutcheon (1985, p 38), a autorreflexividade e a autoconsciência da arte moderna podem tomar a forma de paródia e oferecer um modelo que se superpõe a outro, conforme podemos encontrar em *Um deus dormiu lá em casa* de Figueiredo em relação a Plauto. Este modelo do passado, *Anfitrião*, é reativado a partir de sua recontextualização em *Um deus dormiu lá em casa*, com novas personagens, com alguns acréscimos e com algumas supressões, ajustes sociais e culturais de época, pois a paródia não pode ser caracterizada como uma imitação nostálgica de modelos passados, mas de um fenômeno que envolve a releitura de modelos e a consequente alteração dos sentidos.

E quanto ao destinatário, leitor, é necessário que tenha conhecimento e memória desse repertório a fim de reconhecer as convenções estéticas que estão sendo reconsideradas e o propósito dessa reconfiguração.

Para Hutcheon (1985, p. 40), “imitando a arte mais que a vida, a paródia reconhece conscientemente e autocriticamente a sua própria natureza”. Por

isso atraiu o interesse de Mikhail Bakhtin, para quem a ideologia e formalismo são interesses que não se excluem mutuamente. “A paródia é um gênero complexo, quer pela sua forma, quer pelo seu *ethos*. É uma das maneiras que os artistas modernos arranjaram para o peso do passado” (Hutcheon, 1985, p. 42).

Para que o leitor/ouvinte consiga fazer a relação do hipotexto (A) com o hipertexto (B), ou seja, entre o texto base e o texto parodiado ele deve conhecer minimamente o texto base, para que dessa forma ele consiga traçar as relações entre os textos, identificando onde apareça humor, ironia, exagero, e/ou crítica ao texto original. É de suma importância que o leitor tenha um conhecimento prévio da obra parodiada, pois caso contrário não se caracterizará a paródia, ele deve fazer uso de sua memória textual para fazer as devidas relações e ter o entendimento necessário para reconhecer a paródia.

O autor fala a linguagem do outro, porém [...] reveste a linguagem de orientação semântica oposta à do outro. A segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com o seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos. O discurso se converte em palco de luta entre duas vozes. Por isso é impossível a fusão de vozes na paródia [...] Por isso a deliberada perceptibilidade da palavra do outro na paródia deve ser especialmente patente e precisa (BAKHTIN, 2013, p. 222).

A segunda voz ganha força a partir da primeira voz que quer se sobrepor a ela, criando uma luta, um duelo. A segunda sentindo-se em perigo, segue um caminho oposto, um caminho em que seja perceptível a presença da paródia, pois ela está no olhar do leitor, caso ele não a identifique ela não existirá. O texto implica o que quer, mas o leitor pode não perceber essa implicação. Se o desejo é uma reação ao reconhecimento e interpretação da paródia, então o produtor do texto deve guiar e controlar a compreensão do leitor. No entanto se aos leitores lhes escapa uma alusão paródica, se limitarão a ler o texto como qualquer outro. A necessidade básica de competência linguística é mais que evidente no caso da ironia, em que o leitor tem de entender o que está

implícito, bem como aquilo que é realmente afirmado. Para Carmela Perri (1978 *apud* HUTCHEON, 1985, p. 121):

Ao codificar parodicamente um texto, os produtores devem pressupor tanto um conjunto de códigos cultural e linguístico comum, como a familiaridade do leitor com o texto parodiado. Sabe-se que o leitor compreende a significação literal daquilo que ela designa por indicador da alusão; reconhece-o, então, como um eco de uma fonte passada, apercebe-se de que é necessária a “construção”, e recorda-se, assim de aspectos da “compreensão” do texto fonte que podem depois ser relacionados com o texto alusivo – ou paródico – de modo a completar o sentido (PERRI, 1978, p. 301).

Em sendo a paródia tão abertamente interdiscursiva e de ‘voz dupla’, não é de surpreender que se tenha valorizado a obra de Mikhail Bakhtin, quanto ao que se refere ao dialogismo, pois segundo o filósofo da linguagem, a paródia é “um híbrido dialogístico intencional. Dentro dela, linguagens e estilos iluminam-se ativa e mutuamente” (Hutcheon, 1985, p. 89).

Segundo Genette (2005, p. 83), obras de sucesso levam à paródia, os autores querem parodiar obras que fizeram sucesso.

A paródia não é apenas repetição; a sua imitação acarreta sempre diferenciação, e sua autoridade legitimadora depende da sua anterioridade para obter o seu status. As obras com muito êxito inspiram a paródia (GENETTE, 2005, p. 84).

A tradição literária pode ser recriada de formas inesgotáveis, o passado conversa com o contemporâneo a todo momento, os autores retomam obras de sucesso, a evolução da literatura é uma constante releitura do passado, já que olhar para o passado é inevitável, convém destacar nesse momento o princípio latino da *imitatio*. O autor que escreve sobre esse princípio reconhece o passado e valoriza a tradição, dessa forma, faz uso de versos, textos, conteúdos, temas que serão utilizados em um outro contexto, fazendo uma recriação literária.

Confome Martha Francisca Maldonado Baena da Silva (2006, p. 68), a *imitatio* era uma prática comum no mundo antigo e era um aproveitamento de características do estilo ou do conteúdo de um autor, dando-lhe um ar de gênero próprio. Para a literatura romana, os valores pré-existentes, em geral gregos, deveriam ser seguidos, adaptados ao seu mundo e valores e, às vezes melhorados. A *imitatio* permite ao escritor mergulhar no universo do texto imitado, aperfeiçoá-lo e também, em alguns casos, corrigir falhas da obra anterior, sendo assim ocorrerá a *aemulatio*, que é quando o autor não somente iguala sua obra à outra, mas consegue superá-la. O processo da *aemulatio* complementa o da *imitatio* elas caminham juntas. Não ocorre *aemulatio* sem *imitatio*. Convém destacar que o autor pode parodiar o texto base sem querer disputar com ele, sem a intenção de superá-lo, mas sim com a intenção de fazer rir. Podemos arriscar dizer que Plauto não pressupôs a emulação, ele dialoga com o mito de Anfitrião para escrever sua peça de teatro, faz uso da *imitatio*, mas sua intenção não é superar o mito e sim fazer a plateia rir. Plauto foi criativo e inovou seu texto. O mesmo pode-se dizer de Figueiredo, que dialoga com a obra de Plauto, o que caracteriza a paródia, também com a pretensão de levar o riso ao público. A *imitatio* bem feita retoma um texto já existente podendo envolver ou não a *aemulatio*.

O rompimento com o passado e a busca por originalidade são característicos da prática da *imitatio*, visto que a tradição clássica é retomada, na forma de uma releitura, o dialogismo aqui se faz presente. O autor que escreve sobre esse princípio reconhece o passado e valoriza a tradição, dessa forma, faz uso de versos, textos, conteúdos, temas que serão utilizados em um outro contexto, fazendo uma recriação literária.

Os romanos se inspiravam e imitavam os gregos na sua literatura, arte, escultura, eles pensavam que não precisavam criar, pois já tinham um modelo perfeito a ser seguido, o grego. Com relação à literatura, por mais que se imitassem os gregos, a produção literária deveria ser criativa e estar adaptada ao contexto romano. Consoante Silva (2006, p. 69), Plauto foi ousado por ter colocado um deus na peça *Anfitrião*, para viver como um mortal. Era um dos escritores da época que mesclava textos gregos aos romanos e colocava o

nome da obra principal na sua “nova” peça, esse processo de misturar textos se chama *contaminatio*.

Em latim, *contaminatio*, isto é, processo de criação literária que consistia em imitar um original grego, inserindo-lhe simultaneamente elementos de diversa proveniência. No caso particular do teatro, a contaminação de dois ou mais modelos gregos dava origem a uma peça, por assim dizer, nova (FONSECA, 1968, p. 16).

A *contaminatio* nada tem a ver com o plágio, era um processo aceito e permitido que o autor utilizava para se apoiar em textos anteriores e criar um novo texto a partir dele. É conveniente destacar novamente que por todos os temas destacados até aqui apoia-se o dialogismo. Paródia, *imitatio*, *aemulatio*, *contaminatio*, em todos eles o diálogo com outros textos acontece, cada um na sua época e a seu modo.

Segundo Linda Hutcheon (1985, p. 129), “a paródia é, ao mesmo tempo, duplicação textual (que unifica e reconcilia) e diferenciação (que coloca em primeiro plano a oposição irreconciliável entre textos e entre texto e ‘mundo’)”.

Uma dessas conexões com o ‘mundo’, pode ser o fato da paródia se apropriar do passado, da História, o questionar do contemporâneo, ‘referenciando-o’ com um conjunto de códigos diferente, é uma forma de estabelecer continuidade que pode, em si mesma, ter implicações ideológicas (HUTCHEON, 1985, p.129).

Para Bakhtin (2013, p. 76), “toda paródia, por menor que seja, é construída exatamente como se constituísse um fragmento de um universo cômico único que formasse um todo”.

Ainda conforme Bakhtin, referindo-se à paródia, sempre que o autor escreve uma paródia, ele acrescenta algo novo, algo que inclusive será novo para nossa interpretação. É a questão da interpretação que o leitor dá para o que foi escrito. Várias pessoas podem ler o mesmo texto e interpretá-lo de diferentes maneiras. Dessa forma as palavras se tornam bivocais. Bakhtin afirma que:

As palavras do outro, introduzidas na nossa fala, são revestidas inevitavelmente de algo novo, da nossa compreensão e da nossa avaliação, isto é, tornam-se bivocais. A única que pode diferenciar-se é a relação de reciprocidade entre essas duas vozes. A transmissão da afirmação do outro em forma de pergunta já leva a um atrito entre duas interpretações numa só palavra, tendo em vista que não apenas perguntamos como problematizamos a afirmação do outro. O nosso discurso da vida prática está cheio de palavras de outros. Com algumas delas fundimos inteiramente a nossa voz, esquecendo-nos de quem são; com outras, reforçamos as nossas próprias palavras, aceitando aquelas como autorizadas para nós; por último, revestimos terceiras das nossas próprias intenções, que são estranhas e hostis a elas (BAKHTIN, 2013, p. 223).

Sendo assim, podem-se usar as palavras de outro como se fossem de autoria própria, tornando o discurso pessoal, incorporando-o à fala como se aquilo fosse natural ao cotidiano, como se aquelas palavras fossem realmente da pessoa que as pronunciou nesse momento. A palavra faz parte do contexto dialógico, segundo Bakhtin, ela não se perde quando articulada de um texto para outro, ela não se perde quando parodiada.

[...] A palavra não é um objeto, mas um meio constantemente ativo, constantemente mutável de comunicação dialógica. Ela nunca basta a uma consciência, a uma voz. Sua vida está na passagem de boca em boca, de um contexto para outro, de um grupo social para outro, de uma geração para outra. Nesse processo ela não perde o seu caminho nem pode libertar-se até o fim do poder daqueles contextos concretos que integrou (BAKHTIN, 2013, p.232).

Bakhtin (2013, p. 226), afirma que: “A palavra parodiada assume uma ressonância mais ativa, resiste à intenção do autor. A palavra parodiada torna-se internamente dialógica”. A paródia remete a uma visão de mundo, a um segundo mundo.

2.2.2 A Sátira Menipeia

Uma vez que a paródia é um gênero literário, nosso foco agora está direcionado a outro gênero literário também presente nas duas peças, o gênero tragicômico, relacionado com o 'folclore carnavalesco', pois as obras aqui analisadas estão carregadas de uma cosmovisão carnavalesca.

Ressalta-se que obras tragicômicas apresentam traços característicos, como por exemplo, dão um novo tratamento à realidade; aproximam personalidades do passado aos dias atuais, heróis míticos falam e atuam no dia a dia participando até de um contexto familiar. Outra característica está relacionada à primeira, ou seja, é feita uma reviravolta na imagem literária, ao se tratar uma lenda com um caráter crítico, sem apoiar-se nela. Outra peculiaridade do gênero em questão é a pluralidade de estilos e de vozes, havendo, neste caso, a fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico.

Martha Maldonado da Silva (2006, p.71), diz que a mudança do gênero cômico na peça *Anfitrião* ocorreu "por tratar de um deus numa comédia, apresentando-o com defeitos próprios de um homem comum do povo, com a torpeza dos mortais. É então que ele [Plauto] cria o termo 'tragicomédia'." Para escapar da censura imposta por Aristóteles, que defendia que a comédia é imitação de homens inferiores, não somente ao referir-se aos vícios, mas também ao ridículo característico desses homens.

Características desse gênero estão presentes nas obras *Anfitrião* e *Um deus dormiu lá em casa*, em que mitos e lendas são postos no dia a dia, participando da realidade como simples mortais. Ao falarmos de Comédia e Tragédia não podemos deixar de citar a concepção aristotélica, no que se refere a esses gêneros. Segundo Aristóteles, na arte de dramatizar, sempre haverá o ato da imitação de pessoas em ação:

Estas são necessariamente ou boas ou más (pois os caracteres quase sempre se reduzem apenas a esses, baseando-se no vício ou na virtude a distinção do caráter), isto

é, melhores do que somos, ou piores, ou então tais e quais. (...) Evidentemente, cada uma das ditas imitações admitirá essas distinções e diferirão entre si por imitarem assim objetos diferentes (ARISTÓTELES, 1997, p.20).

Dessa maneira, Aristóteles dá o conceito de Tragédia como a “representação de seres melhores do que nós” (1997, p. 35) e a Comédia como “a imitação de pessoas inferiores” (1997, p. 23). Entende-se melhor dessa forma o termo “tragicomédia”, usado por Plauto no prólogo da peça *Anfitrião*, pois nela o autor retrata tanto deuses (seres superiores), como escravos (seres inferiores), misturando elementos dos dois gêneros. Júpiter e Mercúrio, considerados seres superiores; Sósia, um escravo e Anfitrião, um soldado, considerados seres inferiores.

Retomando a cosmovisão carnavalesca, há um gênero que está diretamente relacionado à paródia, a sátira *menipeia*⁹, cujas raízes remontam diretamente ao folclore carnavalesco, tornando-se um dos principais veículos e portadores da cosmovisão carnavalesca na literatura até os nossos dias.

A sátira *menipeia* aumenta consideravelmente o peso específico do elemento cômico, está livre das lendas e não está presa a quaisquer exigências da verossimilhança externa vital. Isso não cria o menor obstáculo ao fato de os heróis da sátira *menipeia* serem figuras históricas e lendárias. Conforme Bakhtin (2013, p. 130), “é possível que em toda a literatura universal não encontremos um gênero mais livre pela invenção e a fantasia do que a *menipeia*”. (grifo do autor).

A característica mais importante desse gênero consiste em que a fantasia mais audaciosa e a aventura são interiormente motivadas, justificadas e focalizadas aqui pelo fim puramente filosófico-ideológico, seja o de criar situações extraordinárias para provocar e experimentar uma ideia filosófica: uma palavra,

⁹ A sátira *menipeia* é uma forma de sátira escrita geralmente em prosa, com extensão e estrutura similar a um romance, caracterizada pela crítica a atitudes mentais ao invés de a indivíduos específicos. Teria sido criada por Menipo, escritor grego antigo.

uma verdade materializada na imagem do sábio que procura essa verdade. A fantasia não serve à materialização positiva da verdade, mas à busca, à provocação e principalmente à experimentação dessa verdade. Com esse fim, os heróis da sátira menipeia sobem aos céus, descem ao inferno entre outras situações peculiares. Mas, em todos os casos, ela está subordinada à função puramente ideológica de provocar e experimentar a verdade. Pode-se dizer que o conteúdo desse gênero é constituído pelas aventuras da ideia ou da verdade no mundo, seja na Terra, no inferno ou no Olimpo.

A combinação do diálogo filosófico, do elevado simbolismo, do fantástico da aventura e do naturalismo de submundo constitui uma extraordinária particularidade da sátira menipeia. Ela é o gênero das últimas questões, em que se experimentam as últimas posições filosóficas. Procura apresentar as palavras derradeiras, decisivas e os atos do homem, apresentando em cada um deles o homem e a vida humana em sua totalidade.

Na *menipeia* surge a modalidade específica do *fantástico experimental*, totalmente estranho à epopeia e à tragédia antiga. Trata-se de uma observação feita de um ângulo de visão inusitado, como por exemplo, de uma altura na qual variam acentuadamente as dimensões dos fenômenos da vida em observação (BAKHTIN, 2013, p. 132). (grifos do autor)

Outra característica da sátira menipeia é que aparece pela primeira vez a representação de estados psicológico-morais anormais do homem; toda espécie de loucura, de dupla personalidade, de sonhos extraordinários, de paixões descontroladas. As fantasias, os sonhos e a loucura destroem a integridade do homem e do seu destino: nele se revelam as possibilidades de um outro homem e de outra vida, ele perde a sua perfeição. A destruição da integridade e da perfeição do homem é facilitada pela atitude dialógica, impregnada de desdobramento da personalidade, diante de si mesmo, que aparece nesse gênero. Observa-se esse desdobramento da personalidade exatamente na relação dialógica estabelecida entre as obras *Anfitrião* e *Um deus dormiu lá em casa*. Na obra de Plauto, Júpiter vive outra realidade, se passa por humano, perde sua perfeição. Na obra de Figueiredo, Anfitrião se desdobra em outro personagem, quer ser Júpiter.

A sátira menipeia joga com passagens e mudanças bruscas, o alto e o baixo, ascensões e decadências, aproximações inesperadas do distante e separado, com toda sorte de casamentos desiguais. O elemento utópico combina-se organicamente com todos os outros elementos desse gênero.

Os versos da sátira menipeia são apresentados em forma de paródia. A paródia se insere na sátira menipeia, revestindo-a de uma carga de caráter intertextual, já que seu texto pressupõe textos anteriores que são por ela negados, relativizados e transformados. A existência dos gêneros intercalados reforça a multiplicidade de estilos, para Bakhtin (2013, p. 135), “aqui se forma um novo enfoque da palavra como matéria literária, característico de toda a linha dialógica de evolução da prosa literária”.

A natureza carnavalesca da menipeia se manifesta de maneira ainda mais precisa; suas camadas externas e o seu núcleo profundo são impregnados de carnavalização. O plano terrestre nesse gênero também é carnavalizado. A carnavalização também penetra no profundo núcleo filosófico dialógico da menipeia. Vê-se então:

Uma impressionante combinação de elementos que, pareceria, são absolutamente heterogêneos e incompatíveis: elementos do diálogo filosófico, da aventura e do fantástico, do naturalismo de submundo e da utopia, etc. Agora podemos dizer que o carnaval e a cosmovisão carnavalesca foram o princípio consolidador que uniu todos esses elementos heterogêneos no todo orgânico do gênero, foram a fonte de uma força excepcional e tenacidade. [...] Nisso reside a grande função da carnavalização na história da literatura (BAKHTIN, 2103, p. 153 – 154).

Como já foi dito a paródia é inseparável da sátira menipeia, do dialogismo e de todos os gêneros carnavalizados. Parodiar é contar uma história de outra forma, perpassando as palavras do outro. Os autores das obras aqui destacadas colocam deuses participando do cotidiano, deuses que saem do Olimpo para se rebaixarem como mortais, colocam o mundo de cabeça para baixo.

O parodiar é a criação do duplo destronante, do mesmo “mundo às avessas”. Por isso a paródia é ambivalente. [...]

Tudo tem a sua paródia, vale dizer, um aspecto cômico, pois tudo renasce e se renova através da morte. Em Roma, a paródia era momento obrigatório tanto do riso fúnebre quanto do triunfal (ambos eram, claro, rituais de tipo carnavalesco). O parodiar carnavalesco era empregado de modo muito mais amplo e apresentava formas e graus variados [...] (BAKHTIN, 2013, p. 145).

Toda essa cosmovisão carnavalesca transposta para a linguagem da literatura, é uma forma de interpretar a vida, toda a simbologia expressa nessa linguagem remete o leitor às camadas mais profundas da vida. A carnavalização, para Bakhtin, tornou possível a criação da estrutura aberta do grande diálogo, permitiu transferir a interação social entre os homens para a esfera superior do espírito e do intelecto, que sempre era predominantemente esfera da consciência monológica uma e única, do espírito uno e indivisível que se desenvolve em si mesmo. Segundo Bakhtin, uma pessoa que permanece a sós consigo mesma não pode dar um jeito na vida nem mesmo nas esferas mais profundas e íntimas de sua vida intelectual, não pode passar sem outra consciência. O homem nunca encontrará sua plenitude apenas em si mesmo. Esse pensamento de Bakhtin vem ao encontro do dialogismo novamente, afirmando que um discurso se entrelaça em outro e assim formam-se novos discursos e ideias para que a pessoa possa melhorar, crescer intelectualmente, expor e mudar de opinião. Ao viver só, no monologismo, ela não se desenvolve, não encontra respostas, não se encontra enquanto pessoa. O carnaval permite essa integração do homem com o mundo.

Trataremos a seguir de outro tema que permite a integração do homem com o mundo e com seu passado; o mito.

2.3 Mito

Convém destacar que ao tratar de um assunto tão complexo como o mito, deve-se considerar que as teorias aqui destacadas são baseadas em estudiosos na área e os conceitos sobre mito, religião, história, foram

abordados sob essa perspectiva, cabe a cada leitor considerar seu próprio universo e ponderar sobre suas crenças e verdades.

De acordo com Jean-Pierre Vernant (1992, p.174), mito e história são diferentes. O mito se refere a um passado distante para ser apreendido e a história se refere a um passado mais recente e que tem uma existência real no tempo humano. O mito está presente no fabuloso, diferente da história que se crê verdadeira.

Segundo Mircea Eliade (2011, p.11), o mito conta uma história sagrada, pois relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, considerado tempo fabuloso, do princípio. O mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir. É importante entender que para Eliade, o mito expressa o que supostamente aconteceu, para os que acreditam nessa teoria, uma vez que seus personagens são Entes Sobrenaturais, conhecidos, principalmente, pelo que realizaram nos tempos dos primórdios. Os mitos mostram sua atividade criadora e desvendam a sacralidade ou a sobrenaturalidade de suas obras. Deste modo, os mitos descrevem as diversas características do sagrado ou do sobrenatural no Mundo. É isso que fundamenta o Mundo e o transforma no que ele é hoje, de tal forma, seguindo o raciocínio do autor, graças às intervenções dos Entes Sobrenaturais o homem é o que é, mortal, sexuado e cultural.

Esses Entes Sobrenaturais conhecidos, a que se refere Eliade, são os deuses. Vernant (1992, p. 89), não está certo de onde surgiram os deuses gregos tanto no aspecto religioso como no aspecto linguístico.

A etimologia não nos esclarece sobre o emprego de um termo numa época determinada, uma vez que os falantes, quando o utilizam, não conhecem sua etimologia; o valor do termo não é tanto em função de seu passado linguístico quanto do lugar ocupado por essa palavra no sistema geral da língua na época considerada (VERNANT, 1992, p. 89 – 90).

Segundo o autor, o nome do principal deus da mitologia grega, Zeus, Júpiter para a mitologia romana, o deus supremo, é transparente. Em sânscrito o nome Zeus significa “brilhar”. Isso representaria o céu luminoso, o brilho da luz

diurna. Outros grandes deuses do panteão seguiriam a mesma representação: Posêidon à água; Hefáistos ao fogo; Hera ao ar; Hermes ao vento, etc. Os gregos associariam essa estrutura ao sistema linguístico e religioso. Para Vernant (1992, p. 90), “ a única diferença viria do fato de que, na religião grega, as forças naturais se acham animadas e personificadas”.

Zeus é o céu brilhante, mas é também, de certa maneira, o céu noturno; senhor da luz, revela-se na e pela luz, mas tendo o poder de mascarar-la. [...] Um deus no sentido próprio, um *théos*, ele é ao mesmo tempo muitas coisas diferentes oriundas, a nossos olhos, de domínios inteiramente distintos ou mesmo opostos: o mundo da natureza, o mundo social, o mundo humano, o mundo sobrenatural (VERNANT, 1992, p. 91). (grifo do autor)

Vernant esclarece que os diversos domínios são claramente separados hoje, mas o pensamento religioso dos gregos não estabelecia estas separações entre o homem e seu universo interior, o mundo social e sua hierarquia, o mundo sobrenatural, etc. Os gregos, ao pensarem religiosamente, faziam distinções, porém diferentes das nossas. Para os gregos, os domínios a que se refere Vernant, são interligados, passam pelo interior do homem, pela sociedade, natureza, pelo sobrenatural e pelo além.

Para um grego, o céu luminoso está relacionado a Zeus, o poder que o céu exerce sobre a vida humana se potencializa através de Zeus e isso se reflete no homem. Ao mesmo tempo em que Zeus se manifesta através do céu ele também é escondido por ele.

Assim, Zeus é antes um modo do céu luminoso mostrar-se e esconder-se, por uma certa forma de potência, do próprio céu luminoso. Qual é a natureza dessa potência? No caso de Zeus, a definição menos ruim consistiria talvez em dizer que se trata do poder de soberania. Um dos traços essenciais de Zeus é que ele se situa, entre os deuses e em todo o universo, no cume da hierarquia, detém o comando supremo e dispõe de uma força superior permitindo-lhe um total domínio sobre os outros (VERNANT, 1992, p. 92).

A soberania de Zeus tem caráter duplo e contraditório, assim como o céu que nem sempre está limpo e luminoso, em alguns momentos pode estar escuro e

cheio de nuvens, pode trazer tempestades e vendavais. O céu luminoso representa a soberania de Zeus justa e ordenada. O céu escuro representa a imprevisibilidade. Relacionado ao céu, Zeus se apresenta de uma forma complexa e ambígua, diurna e noturna, benéfica e maléfica. Podemos relacionar essa teoria de Vernant às obras estudadas nessa dissertação, já que Júpiter, dono da ambiguidade, levou desordem, desconfiança e dúvidas à casa de Anfitrião, na obra homônima de Plauto. Quando Júpiter quis confundir Alcmena metamorfoseado em Anfitrião, conseguiu. Por outro lado quando quis acalmar as desavenças causadas por ele também obteve sucesso. Sendo assim, retomando o que diz Vernant, Zeus/Júpiter tem o poder de ser bom e mau, proporcionar um céu claro ou escuro.

Para Vernant (1992), Zeus também está presente no cume das montanhas, em certas árvores grandes, no raio, na chuva, especialmente nas chuvas que anunciam a estação da sementeira. Está presente também no ouro, metal que evoca sua soberania. Zeus não está relacionado somente às realidades naturais, também está presente nas atividades humanas e sociais, por exemplo, quando um rei encarna a potência soberana de Zeus e distribui justiça, seu território será rico e próspero. Por outro lado, se o rei for injusto, as mulheres não terão filhos, seus rebanhos não darão filhotes, ou seja, não haverá prosperidade. Zeus está relacionado ao universo, aos reis soberanos e também aos chefes de família que devem exercer soberania em seus lares.

Sob tal multiplicidade de epítetos próprios a um deus como Zeus, talvez percebamos uma das funções essenciais das potências sobrenaturais. Elas permitem integrar o indivíduo humano a grupos sociais tendo sua regra de funcionamento, sua hierarquia; integrar por sua vez esses grupos sociais na ordem da natureza, de ligar enfim o próprio curso da natureza a uma ordem sagrada. Os deuses têm assim uma função de regulação social (VERNANT, 1992, p. 94).

Voltando ao exemplo do rei, se ele cumprir as regras, entre ele e seus súditos haverá harmonia e acordo, se o rei ultrapassar seus direitos, não somente seus súditos serão prejudicados, mas toda a ordem sagrada do universo. É como se

Zeus colocasse ordem na casa e reestabelecesse o equilíbrio das forças cósmicas desarranjadas.

Entre os deuses gregos, havia rivalidades e conflitos, o povo grego sabia dessas ruzgas entre os deuses, se divertia com elas, mas também sabia que isso representava uma verdade muito séria: havia discórdias entre os deuses. Apesar de tudo, o homem não pode desprezar esses conflitos já que representam um aspecto autêntico do ser. Para Vernant (1992, p. 99), “traduzem um tipo de valor ao qual não se poderia renunciar sem que o universo se mostrasse mutilado”.

Os deuses intervêm nas questões humanas. O grego experimenta a presença dos deuses através de vontades, impulsos, ideias, vergonha. A presença dos deuses na vida dos homens não representa a falta de barreiras entre eles, as barreiras existem. Os deuses fazem parte do mesmo universo dos homens, mas se trata de um universo hierarquizado. Eles estão em outro patamar e os mortais não conseguem alcançá-los. Os deuses estão próximos dos mortais e ao mesmo tempo estão separados, é o mesmo que comparar um rei aos seus súditos, é com a palavra do rei que se faz a justiça, como já foi exemplificado, se ele for justo terá o apoio de Zeus, caso contrário, sofrerá as consequências e sua soberania será abalada.

Na obra de Plauto, a soberania de Anfitrião foi abalada quando ele descobriu que sua esposa Alcmena tinha se deitado com outro homem na sua ausência, talvez Plauto quisesse retratar a descrença de Anfitrião pelos deuses e por isso o castigo de Júpiter, deitar-se com sua esposa e fazê-lo sofrer a dor da traição, da raiva e da desconfiança. Anfitrião sofreu as consequências por não acreditar nos deuses e Alcmena foi recompensada ao engravidar de um deus e gerar Hércules. Alcmena acreditava e era temente aos deuses, por isso mereceu uma noite de amor com Júpiter. Somente depois de muito desespero por parte de Anfitrião é que Júpiter aparece e esclarece a situação. Anfitrião se torna assim temente e agradecido ao deus por ter escolhido sua esposa para passar a noite e ainda pede aplausos aos espectadores. “Entretanto, espectadores, em atenção a Júpiter supremo, força! batam palmas” (Plauto, ato V, cena II, p.

113). Como abordado no capítulo I, Mercúrio conversa com o público no prólogo da obra de Plauto e na última cena da peça, Anfitrião também conversa com o espectador e pede aplausos.

Vernant (1992, p. 94), “o grego sabe que um rei não tem uma força natural, e que uma força natural não é idêntica a uma divindade”. Entretanto, essas realidades aparecem articuladas umas às outras, como os aspectos diferentes de uma mesma potência divina. Segundo Vernant, os deuses gregos são potências, não pessoas. O grego enxerga a imagem de uma potência divina e não de uma pessoa divina, eles não conhecem um único Zeus, mas diferentes Zeus, onde diversos aspectos podem se manifestar em planos diferentes.

Os deuses gregos devem ser estudados uns em relação aos outros e não isoladamente. Os deuses têm afinidades entre si, só se diferenciam por certos modos de ação que lhe são peculiares. Para Vernant é um erro:

Estudar os fatos religiosos como se constituíssem um mundo independente, exterior à vida material e social dos gregos. Para compreender uma religião, parece-me necessário ligá-la aos homens que a viveram, pesquisar quais eram as relações desses homens com a natureza por intermédio de seus instrumentos e suas relações uns com os outros por intermédio das instituições. Para o historiador das religiões¹⁰, são os homens que explicam os deuses, não o inverso (VERNANT, 1992, p. 96).

De acordo com Vernant, o divino para o homem do nosso século é exterior ao mundo. Deus criou o mundo e os homens, mas move-se em outro mundo e não no que ele criou. Deus não está presente no nosso universo, mas está presente dentro de nós, esse encontro se dá na alma de cada um que acredita em Deus. Para o homem contemporâneo, o religioso é, então, confinado a um setor definido da existência humana, a vida religiosa do sujeito a seu campo e objetos próprios.

Em contrapartida, os deuses gregos não são exteriores ao mundo, são parte integrante do cosmo. Os deuses não criaram o universo físico, nem os homens,

¹⁰ Aqui Jean-Pierre Vernant se refere a Georges Dumézil, historiador das religiões.

também foram criados por potências primordiais: *Caos*, *Gaia* e *Eros*, que surgiram de maneira autônoma e constituíram o mundo. Essas entidades são, ao mesmo tempo, forças naturais e divindades. Nem o universo e nem o que existe nele foram criados pelos deuses gregos; pelo contrário, universo, deuses e homens nascem juntos, num movimento de diferenciação das potências primordiais.

Na origem de tudo, há o *Caos*, *Khaos* para os gregos. É o vazio escuro em que nada se distingue. Portanto, na mitologia grega, o estado primordial do mundo é apenas esse *Caos*, abismo cego, noturno, onde tudo perde a nitidez. Mas, *Caos*, divindade rudimentar, é também capaz da fecundidade. A palavra "caos" pode ser definida, filosoficamente, como vazio obscuro, profundidade insondável que precede e propicia a geração do mundo. *Caos* gera *Érebo* e a *Noite*, *Nyx*. A *Noite* é a deusa das trevas, a mais antiga das divindades; da sua união com o irmão *Érebo* nascem o *Dia* e o *Éter*. Sozinha, a *Noite* gera outros entes, como a *Morte*, o *Sono*, o *Destino*, a *Velhice*, a *Miséria* e a *Discórdia*. *Caos*, *Noite* e *Érebo* se unem e procriam pela intervenção de uma força divina: *Eros*, ou o *Amor*. *Eros* é o deus da união e tem como adversário *Anteros*, que representa a apatia, a aversão, a separação e a desunião. A tensão entre *Eros* e *Anteros* garante a evolução do mundo e o impede de permanecer atado ao *Caos*.

Depois de *Caos* aparece a *Terra*, a deusa *Gaia* para os gregos. Embora emerja de *Caos*, *Terra* representa, em certos aspectos, o seu contrário, pois *Terra* não é mais o espaço de queda escuro, indefinido, mas uma forma precisa. À confusão e à indistinção de *Caos* se opõem a nitidez e a estabilidade de *Gaia*. Ela é o chão do mundo, nossa morada, o cosmo.

Após *Caos* e *Terra* aparece *Eros*, o *Amor* primordial. O *Eros* que surge em terceiro lugar não é o que preside os amores sexuais. Ainda não há masculino e feminino, não há seres sexuais. *Eros* expressa um impulso no universo.

Se *Terra* vem de *Caos*, dela brotará, de forma obscura, pela sua força íntima, sem se unir a ninguém, o que já está dentro de si e que, ao sair dela, se torna

seu duplo e seu contrário. Em primeiro lugar, *Urano*, Céu e até mesmo Céu estrelado, uma réplica tão sólida como ela. Então, Urano, do mesmo tamanho da Terra, se deita sobre ela e mantém uma noite contínua. Terra e Céu constituem um chão e uma abóboda que se cobrem completamente. Depois, Terra traz ao mundo *Pontos*, a água, a Onda do Mar, que a completa e a limita com suas vastas superfícies líquidas. Mas, Onda do Mar é, também, pura fluidez disforme e suas águas confusas se misturam com a Terra. Na superfície *Pontos* é luminoso, porém, em suas profundezas, a escuridão é total, o que o vincula, como a Terra, ao Caos. Após Gaia produzir Urano, seu duplo simétrico, temos a presença de um casal de contrários. Urano é o Céu e Gaia é a Terra. Urano primordial não tem outra atividade além da sexual: deitar-se sobre Gaia, incessantemente. Da conjunção dessas duas forças nascem seres diferentes, os seis Titãs e suas seis irmãs, as Titânidas. *Cronos*, o caçula dos Titãs se casa com Reia, com quem gera três filhos, dentre os quais Zeus. Neste mundo em que potências, forças, poderes se opõem e lutam entre si, em um dado momento um soberano impõe sua lei. Assim, no topo do Olimpo, dominando o universo, temos Zeus soberano, pai dos deuses e dos homens, com sua esposa legítima, Hera, sua própria irmã. Logo, segundo essa visão, do caos, da desordem originária se destaca um poder soberano que institui e fixa a ordem do mundo.

Dessa forma, os deuses não são eternos e sim, imortais. Sua imortalidade os contrasta com a mortalidade do homem, sua vitalidade inesgotável não cessará de se estender através dos tempos em uma permanente juventude, por isso ainda é tão atual. Isso pode explicar porque tantas obras abordam o mito e porque esse tema ainda interessa aos homens.

Para Eliade (2011), os mitos contam não apenas a origem do Mundo, dos animais, das plantas e do homem, mas também de todos os acontecimentos primordiais convertendo o homem no que ele é hoje, isto é, um ser mortal, sexuado, que se organiza em sociedade, que deve trabalhar, segundo regras, para sua sobrevivência. Se o Mundo existe, se o homem existe, é porque os Entes Sobrenaturais investiram uma atitude criadora desde os primórdios dos tempos. É de fundamental importância conhecer os mitos, pois, por meio deles,

aprende-se o segredo da origem das coisas. Em outros termos, aprende-se como as coisas vieram à existência.

O mito melanésio da origem da morte, conta que no princípio os homens não morriam, porém quando atingiam determinada idade, trocavam de pele como as cobras e os caranguejos, tornando-se jovens mais uma vez. O mito da origem da morte deu início quando uma mulher, estando para envelhecer, foi até um regato com a finalidade de trocar de pele. Logo que se desvencilhou da antiga pele, lançou-se na água, notando que, ao ser levada pela corrente, a pele ficou presa em um galho seco. Depois voltou à casa onde havia deixado seu filho, que se recusava a reconhecê-la, e dizia chorando não ser sua mãe aquela jovem estranha. A fim de acalmar a criança, a mãe voltou ao regato em busca de sua pele eliminada e vestiu-a novamente. Desde então os seres humanos deixaram de eliminar a pele e começaram a morrer. O mito da origem da morte se crê verdadeiro, visto que o homem é mortal. O mito está relacionado ao alegórico e o alegórico, está relacionado à carnavalização, uma maneira de fugir da realidade. Segundo Roland Barthes (2010, p. 234), “a função do mito é evacuar o real: literalmente, o mito é um escoamento incessante, uma hemorragia ou, caso se prefira, uma evaporação; em suma, uma ausência perceptível”.

Assim, o mito se refere a uma criação, relatando como algo passou a existir, como um comportamento foi seguido, como uma maneira de trabalhar foi estabelecida; por isso, podemos dizer que o mito representa os paradigmas de todos os atos humanos significativos, pois representam modelos. Conhecendo o mito se conhece a origem das coisas e assim podemos dominá-las e manipulá-las à vontade. Os mitos revelam que o homem, o mundo e a vida têm uma origem e uma história sobrenaturais, uma história preciosa e exemplar. Segundo Eliade:

O mito é um ingrediente vital da civilização humana, longe de ser uma fabulação vã, ele é ao contrário uma realidade viva, à qual se recorre incessantemente; não é absolutamente uma teoria abstrata ou uma fantasia artística, mas uma verdadeira codificação da religião primitiva e da sabedoria prática [...] (ELIADE, 2011, p. 23)

O homem moderno é constituído pela história e o homem primitivo pelos eventos que os mitos relatam. A história é linear e irreversível, já a narrativa mítica se assenta sobre a intemporalidade. O homem primitivo precisa não só conhecer a narrativa mítica, mas também reatualizá-la.

Atualmente, as pesquisas levam o mito a sério, o aceitam como uma dimensão da experiência humana. O interesse está relacionado à sombra que o homem traz dentro de si, ao que essa sombra traz de autêntico e essencial. Sendo assim, se reabilita, se reatualiza o mito, o que era inimaginável ou absurdo, não é mais um escândalo, o mito é incorporado ao saber humano.

O mito responde [...] às exigências da vida coletiva; satisfaz a necessidade geral de regularidade, de estabilidade e perenidade das formas de existência que caracteriza a socialidade humana; permite também aos indivíduos, no seio de uma determinada sociedade, ajustar, de acordo com os procedimentos e as regras de uso, suas reações uns aos outros, submeter-se às mesmas normas, respeitar as hierarquias (VERNANT, 1992, p. 205).

Ao imitar seus deuses, o homem religioso passa a viver no tempo da origem, o tempo mítico. É como se ele saísse do mundo profano e se reunisse no tempo da eternidade, o homem quer se aproximar dos deuses e tentar ser como eles. Reatualizando os mitos, o homem se aproxima dos deuses e participa da santidade.

Essa reatualização acontece nas obras expostas neste trabalho. Em *Anfitrião*, Plauto retoma o mito de Anfitrião¹¹ e brinca com as personagens Anfitrião e Sósia, quando na sua ausência os deuses Júpiter e Mercúrio transformados nas personagens, tomam seu lugar na casa. Nesta obra, os deuses contracenam junto com os mortais e o autor tenta com isso passar uma cumplicidade ao aproximar os mortais dos imortais. Plauto usa o grotesco em sua obra *Anfitrião*, não para rebaixar o mito, mas para questioná-lo e humanizá-lo, tornando-o dessa forma terreno.

¹¹ O mito de Anfitrião será abordado no capítulo III desta dissertação.

Já na obra *Um deus dormiu lá em casa*, Figueiredo não trabalha com personagens fazendo papel de deuses, mas com os personagens: Anfitrião e Sósia, fingindo serem Júpiter e Mercúrio, respectivamente. Os mortais querem ser como os imortais, fingem que são deuses e atuam como eles, rebaixam os imortais e os aproximam aos mortais, também se nota a aproximação com o tempo da origem, o tempo mítico. Figueiredo usa o grotesco para adaptar o mito de acordo com o modelo que ele julga apropriado para a época da peça *Um deus dormiu lá em casa*.

Os estudos de psicanálise, no século XX, se interessaram pelos primórdios e elaboraram técnicas para revelar nossos “primórdios” e, principalmente, nos fizeram entender onde acabava nossa infância e começava nossa orientação para o futuro. Somente a psicanálise defende a ideia de que o “começo” do ser humano é benéfico, enquanto outras ciências defendem que o “começo” é imperfeito e precário, segundo afirmações de Eliade (2011, p.73).

É importante constatar que, também na China, se acredita que a enfermidade e a velhice são curadas mediante o “retorno à origem”[...] Definitivamente, trata-se sempre de abolir o Tempo decorrido, de “voltar atrás” e de recomeçar a existência com todas as suas virtualidades intactas (ELIADE, 2011, p. 79).

A memória é um dos recursos de que o homem das sociedades primitivas se utiliza para a detenção desses conhecimentos, pois “aquele que é capaz de se recordar possui uma força mágico-religiosa ainda mais preciosa do que aquele que conhece a origem das coisas” (Eliade, 2011, p. 78). Lembrar-se do histórico dos mitos significa poder relatar a constituição da condição do homem no mundo, revivendo todas as problemáticas do passado mítico.

Ainda para Eliade, recordar é muito precioso, é mais importante do que conhecer a origem das coisas. “A memória é considerada o conhecimento por excelência”. (2011, p. 83). O homem que se recorda de sua origem e do que foi vivido consegue se libertar e se torna senhor do seu destino. Certos acontecimentos ocorreram durante a época mítica e depois disso o homem se tornou o que é hoje. Para Eliade, “essa história primordial, dramática e algumas

vezes inclusive trágica, deve ser não só *conhecida*, mas também continuamente *rememorada*” (2011, p. 84). (grifos do autor). O homem é o que é devido aos episódios acontecidos no passado e deve recordar esses acontecimentos para se fortalecer e se libertar.

Segundo Eliade (2011, p. 101), Aristóteles não renegou o pensamento mítico, ele aceitava o retorno das coisas, a visão cíclica da vida cósmica e humana. O pensamento filosófico utilizava e prolongava a visão mítica da realidade cósmica e da existência humana. Sócrates e Platão também não aboliram o pensamento mítico, mas o modo com que os poetas contavam o mito.

Citemos um exemplo da Mitologia Grega, segundo Eliade:

A deusa Mnemósine, personificação da “Memória”, irmã de Cronos e de Oceanos, é a mãe das Musas. Ela é onisciente: segundo Hesíodo (Teogonia, 32,38), ela sabe “tudo o que foi, tudo o que é, tudo o que será”. Quando o poeta é possuído pelas Musas, ele sorve diretamente da ciência de Mnemósine, isto é, sobretudo do conhecimento das “origens”, dos ‘primórdios’, das genealogias. “As Musas cantam, com efeito, a começar do princípio – *ex arkhés* (teogonia, 45,115) – o aparecimento do mundo, a gênese dos deuses, o nascimento da humanidade. O passado assim revelado é mais que o antecedente do presente: é a sua fonte. Ao remontar a ele, a rememoração procura, não situar os eventos num quadro temporal, mas atingir as profundezas do ser, descobrir o original, a realidade primordial da qual proveio o cosmo e que permite compreender o devir em sua totalidade” (ELIADE, 2011, p. 108).

Assim sendo, ao ser inspirado pelas Musas consegue-se recuperar a memória dos eventos primordiais, na medida em que é “esquecido”, o “passado” é chamado de morte. Os defuntos são os que perderam a memória. Sorte teve Tirésias¹² que conservou a memória após a morte. Ele conservou a lembrança do que viu.

¹² Tirésias foi um famoso profeta cego de Tebas, desempenhando importante papel na maior parte das lendas do ciclo tebano, entre elas: Édipo Rei. Ele era o maior, o mais considerado e um dos mais notáveis adivinhos da mitologia grega.

O homem encontra nos mitos os modelos exemplares de todos os seus atos. Tudo o que ele faz ou quer fazer já foi feito no princípio. Podemos, neste momento, estabelecer uma relação entre o pensamento de Eliade e o de Bakhtin; pois para o primeiro, a crença do retorno à origem se trata da primeira manifestação de uma coisa que é significativa e válida e não de suas repetições sucessivas. Segundo ele, ensina-se a uma criança não o que o pai ou o avô fizeram, mas o que foi feito lá atrás, pelos Ancestrais, assim imitando o pai a criança alcançaria os mesmos resultados. Esse pensamento nos remete a que tudo está baseado nas origens, depois é adaptado para os dias modernos, mas sempre seguindo o conceito, a estrutura primordial. Para Bakhtin, o discurso do indivíduo é carregado pelo discurso de outrem, nada é novo, e sim, adaptado também como um retorno à origem, ou uma retomada à origem, ou uma investida à origem como um contraponto. Para o filósofo russo, o primeiro discurso pode ter sido o de Adão, os demais são imitados, alterados, mas sempre se alicerçam em um discurso base. Podemos dizer que nosso discurso é perpassado por toda uma tradição, imprimindo sua voz de concordância ou de refutação a essa origem.

Como afirma Eliade:

A ideia mítica da “origem” está imbricada no mistério da “criação”. Uma coisa tem uma “origem” porque foi criada, isto é, porque um poder se manifestou claramente no Mundo, porque um acontecimento se verificou. Em suma, a *origem* de uma coisa corresponde à criação dessa coisa (ELIADE, 2011, p. 39).

Ainda para Eliade:

Uma existência individual se torna, e se conserva, uma existência plenamente humana, responsável e significativa, na medida em que ela se inspira nesse reservatório de atos já realizados e pensamentos já formulados (ELIADE, 2011, p. 112).

Segundo Eliade (2011, p.112), Platão recusou que se pudesse falar a respeito de um conhecimento baseado no mundo sensível, pois este apenas nos pode

dar opiniões mutáveis e ilusórias. Para o filósofo tudo o que vemos são cópias mal feitas das nossas ideias que são perfeitas e eternas. Platão quer diferir a essência da aparência. Defendeu por isso que o verdadeiro conhecimento estava em ideias eternas que existiam num mundo separado das coisas sensíveis. Estas eram imitações, mais ou menos perfeitas das ideias. Sustentou ainda que todos os seres humanos, em graus variáveis, quando nascem já possuem muitas destas ideias. Neste sentido, conhecer ou aprender é recordar aquilo que está obscurecido na alma. Este pensamento está relacionado à maiêutica socrática que foi um método próprio de análise filosófica, denominado de “maiêutica” (em grego “parto das ideias”), o qual tem como objetivo possibilitar ao homem o autoconhecimento.

A maiêutica consiste em fazer perguntas e analisar as respostas de maneira sucessiva até chegar à verdade ou contradição do enunciado. Assim, por meio de questionamento, a mente consegue encontrar, em si mesma, a verdade. Sócrates diz que todos carregam dentro de si o saber, sem saber. O questionamento traz a reflexão e compreensão do que é real.

Esse questionamento do real também é abordado por Barthes (2010), ele aponta a dificuldade que as pessoas têm de aceitar o real, o homem está tão alienado no seu mundo particular que muitas vezes, não percebe o que acontece ao seu redor. A reflexão leva ao descobrimento do real, mas poucos querem refletir. Assim sendo, para Barthes, se o mito for desvendado, se destrói, se não o desvendamos, continuamos com a dúvida sobre sua existência.

É sem dúvida, na exata medida da nossa atual alienação, que não conseguimos ultrapassar uma apreensão instável do real; nós caminhamos incessantemente entre o objeto e a sua desmistificação, incapazes de lhe conferir uma totalidade: pois, se penetramos no objeto, libertamo-lo, mas destruimo-lo; e, se lhe deixamos o peso, respeitamo-lo, mas devolvemo-lo ainda mistificado. Parece que estamos condenados, durante certo tempo, a falar *excessivamente* do real. É que, por certo, a ideologia e o seu contrário são comportamentos ainda mágicos, aterrorizados, ofuscados e fascinados pela dilaceração do mundo social. E, no entanto, é isso que devemos procurar: uma reconciliação entre o real e os homens,

a descrição e a explicação, o objeto e o saber (BARTHES, 2010, p. 251). (grifo do autor)

O homem sabendo da existência do mito e de tudo o que já aconteceu nos tempos passados, sem se esquecer do que passou, conseguirá ter êxito nas suas obras, basta decifrar os símbolos. Para Eliade (2011), “o Mundo se revela enquanto linguagem”. Ele fala ao homem através de seu próprio modo de ser, de suas estruturas e de seus ritmos.

O homem sabendo que o que está por vir já aconteceu, se mostra mais preparado para as adversidades da vida. Deste pensamento, pode-se traçar um paralelo com a obra *Um deus dormiu lá em casa*, Figueiredo trabalha com seu personagem, Anfitrião, de modo que ele não repita os erros do mito de Anfitrião. Na obra *Anfitrião*, o personagem homônimo vai para a guerra, defender sua cidade e Júpiter se aproveita para, metamorfoseado de Anfitrião, dormir com Alcmena, esposa de Anfitrião. Já na obra de Figueiredo, Anfitrião não quer que o mesmo mal lhe aconteça, ele diz que vai à guerra, mas na verdade, se fantasia de Júpiter e fingindo ser o deus, seduz sua própria esposa.

Seguindo esse pensamento, para Vernant (1992), mitos são modelos, paradigmas de comportamentos supostamente justificados pelo sobrenatural, que só a partir do início da nossa era foram reunidos para formarem um único corpo; por exemplo, o da mitologia grega. Os mitos fazem parte de uma determinada civilização que os criou e os propagou, por gerações; no entanto, tornam-se universais na medida em que são comparados com outras tradições, de povos diversos, e a partir dessa interação e da descoberta de vários pontos em comum se integram ao ideário mitológico de muitas outras civilizações.

O mito não representa bondade nem moral, a função do mito é revelar modelos e dar um significado ao Mundo e à existência do homem. O mito revela como as coisas foram feitas, por quem e por quê, segundo o pensamento primitivo. Percebe-se isso no pensamento de Eliade:

O mito, em si mesmo, não é uma garantia de “bondade” nem de moral. Sua função consiste em revelar os modelos e fornecer assim uma significação ao Mundo e à existência humana. Daí seu imenso papel na constituição do homem. Graças ao mito, como já dissemos, despontam lentamente as ideias de *realidade, de valor, de transcendência*. Graças ao mito, o Mundo pode ser discernido como Cosmo perfeitamente articulado, inteligível e significativo. Ao narrar como as coisas foram feitas, os mitos revelam por quem e por que o foram, e em quais circunstâncias. Todas essas “revelações” engajam o homem mais ou menos diretamente, pois constituem uma “história sagrada” (ELIADE, 2011, p. 128).

De acordo com Eliade, a literatura e as obras de arte fizeram a religião e a mitologia grega sobreviverem na cultura europeia, visto que tantas obras literárias exploraram o tema das mitologias grega e romanas, como as que estão sendo discutidas nesta dissertação, *Anfitrião*, de Plauto e *Um deus dormiu lá em casa*, de Guilherme de Figueiredo.

De acordo com E. Mielietinsky (1987, p. 329), a literatura está geneticamente relacionada com a mitologia. Segundo Mielietinski, a literatura é um campo onde se repetem antigos modelos mitológicos, disfarçados com uma cara nova, de maneira que os escritores trazem a mitologia para a prosa. A repetição de heróis da tradição mitológica e a presença do fantástico e do maravilhoso são elementos que preservaram o imaginário universal, que se vê manifestado no inconsciente coletivo.

Além das representações do mito na literatura, outra consideração interessante é a relação que Greeley faz do mito com o salão anual do automóvel.

Basta visitar o salão anual do automóvel para nele reconhecer uma manifestação religiosa profundamente ritualizada. As cores, as luzes, a música, a reverência dos adoradores, a presença das sacerdotisas do templo (as manequins), a pompa e o esplendor, o esbanjamento de dinheiro, a multidão compacta – tudo isso representaria, em qualquer outra cultura, um ofício nitidamente litúrgico. O culto do carro sagrado tem os seus adeptos e iniciados. Nenhum gnóstico aguardava com maior ansiedade a revelação de um oráculo, do que um adorador do automóvel aguarda os primeiros rumores sobre os novos modelos (GREELEY apud ELIADE, 2011, p. 160).

Eliade (2011, p. 160), ainda destaca outras formas de comportamento humano vinculadas ao mito, como por exemplo, a obsessão do sucesso, que quer traduzir o desejo obscuro de transcender os limites da condição humana e no êxodo para os subúrbios, onde se pode detectar a nostalgia da perfeição primordial.

O homem sempre se seduziu com histórias, com acontecimentos que passaram com outras pessoas, a dupla realidade que acontece com personagens de uma obra literária ou da vida real, a leitura sempre foi alvo de interesse do homem, procurar saber o que aconteceu com a personagem, e até mesmo com pessoas reais. Uma boa história desperta e prende a atenção do homem. As obras estudadas nesse trabalho são tema de muita pesquisa e ainda fazem sucesso porque se referem a personagens fictícios, ao mito, ao que pode ter acontecido no tempo mítico, ao que isso leva de carga até o presente momento e também remetem aos dias atuais, ao comportamento humano, à dúvida, ao ciúme, à desconfiança, ao orgulho, temas destacados em ambas obras, *Anfitrião*, de Plauto e *Um deus dormiu lá em casa*, de Figueiredo.

É facilmente perceptível a questão do comportamento humano. Em *Anfitrião*, o ciúme de Anfitrião por Alcmena, a desconfiança de que ela receba homens em casa e o traia, a dúvida que foi gerada quando Anfitrião voltou da guerra e percebeu que algo de errado havia acontecido na sua ausência e o orgulho de ter sido traído não por um simples mortal, mas por um deus, o maior de todos, Júpiter.

Também na obra *Um deus dormiu lá em casa*, o ciúme de Anfitrião com Alcmena foi tão grande que ele deixou seu orgulho de lado e decidiu não ir para a guerra, desconfiando da honestidade de sua esposa. Preferiu ficar em casa e fantasiado de Júpiter, passou a noite com sua própria esposa. A dúvida também esteve presente na obra quando Alcmena duvidou que Anfitrião tivesse estado com ela naquela noite e depois Anfitrião teve que engolir seu orgulho e dizer ao povo de Tebas que, realmente, quem dormiu com Alcmena

havia sido Júpiter. Ele não poderia dizer ao povo que não esteve na guerra, porque desconfiava da honestidade da esposa.

O comportamento humano “mitológico” está presente em inúmeras obras literárias e, segundo Eliade, também está presente no homem contemporâneo, esse homem quer recuperar seu passado, saber de onde veio, saber de onde surgiu. Se, para muitos, há interesse sobre a origem dos mitos ainda hoje há interesse sobre nossa origem.

O homem moderno ainda conserva pelo menos alguns resíduos de um “comportamento mitológico”. Os traços de tal comportamento mitológico revelam-se igualmente no desejo de reencontrar a intensidade com que se viveu, ou conheceu, uma coisa pela primeira vez; de recuperar o passado longínquo, a época beatífica do “princípio” (ELIADE, 2011, p. 165).

A presença divina está em quase todos os atos dos homens, para quem crê, mas cabe ao homem atuar na própria vida. Para Vernant (1992), o divino é ambíguo, assim como a condição humana também é ambígua. Essa ambiguidade da condição humana pode ser representada pelo fato de mesmo com medo da violência, o homem sai de casa, mesmo com dificuldades e fracassos, continua lutando e insistindo. E talvez essa ambiguidade entre o mortal e o imortal, faça com que os deuses gregos “continuem a nos falar, se os escutarmos” (Vernant, 1992, p. 103). Essa associação é bastante interessante e significativa, para quem acredita na mitologia, já que se prestarmos atenção ao passado, poderemos ainda aprender e obter muitas respostas. Após essas reflexões a respeito do mito, passaremos, neste momento, à análise das obras aqui pesquisadas.

3 ANÁLISE DAS OBRAS

3.1 Destronamento e Coroamento em *Anfitrião*

Segundo o dicionário Houaiss (2001, p. 216), a palavra “anfitrião” significa pessoa que arca com os gastos em um jantar, ou também, pessoa que bem recebe em sua casa, que gosta de receber pessoas em casa. A palavra “anfitrião” passou a ser um substantivo a partir da obra *Amphitryon* de Molière (1668). No contexto deste trabalho, “anfitrião” é a pessoa que recebe bem em casa, mesmo sem querer e/ou saber. Podemos dizer, com certa ousadia, que a obra *Anfitrião* adquire o *status* de gênero de paródia do mito de Anfitrião.

Conforme Pierre Grimal (1997, p. 28), Anfitrião, filho de Alceu e de Astidameia, participou na guerra entre seu tio Electrion, rei de Micenas, e Pterelau, pretendente ao trono daquele reino. Os filhos dos dois rivais morreram na batalha, salvando-se apenas Licímio, filho de Electrion, e Eueres, filho de Pterelau. Revoltado com a morte dos outros filhos, Electrion declarou nova guerra, mas ao partir para a batalha, confiou seu reino e sua filha Alcmena a Anfitrião, fazendo-o prometer que protegeria e respeitaria a virgem até seu retorno. Entretanto Electrion não foi à guerra, porque no momento em que Anfitrião lhe entregava os rebanhos, uma vaca se enfureceu a ponto de Anfitrião ter de dominá-la com uma vara que ressaltou dos chifres do animal em direção a Electrion, matando-o. Após o episódio, Anfitrião e Alcmena fugiram para Tebas, onde foi purificado pelo rei Creonte. Anfitrião não poderia se casar com Alcmena, pois ela queria ser vingada antes da morte de seus irmãos. Desta forma, Anfitrião pediu ajuda ao rei Creonte para promover uma expedição contra Ptérelas e os Teléboas. O rei se dispusera a ajudá-lo sob uma condição: que libertasse Tebas de uma raposa que fazia muitos estragos na cidade, porém ninguém alcançava o animal, veloz em corrida. Anfitrião recorreu ao cão Prócris, capaz de alcançar em corrida tudo o que perseguia. A caçada se iniciou, mas não houve desfecho algum, pois Zeus interviu, transformando-os em estátuas. Assim, Anfitrião obteve aliança dos Tebanos contra os Teléboas. Em sua ausência, Zeus se transformou em Anfitrião e se

apresentou a Alcmena. Na mesma noite, Anfitrião retornou e gerou Íficles, enquanto Alcmena concebia Hércules a partir de Zeus. Quando Ihe foi revelada a infidelidade da esposa, Anfitrião quis punir a esposa, mas foi impedido pela intervenção de Zeus. Reconciliado com sua mulher, participou ativamente da educação de Hércules. Há referências de que Apolodoro¹³ tenha escrito sobre o mito de Anfitrião, em *Biblioteca*, II, 4, 6 e s.; da mesma forma, Pausânias¹⁴, em *Descrição da Grécia*, 9.11.3.

A partir do mito conhecido de toda uma tradição oral e de referências, como Apolodoro e Pausânias, podemos perceber uma estreita relação entre o mito e a obra de Plauto, de tal forma que se é visível constatar a estreita relação dialógica em diversas passagens da obra plautina. Podemos afirmar que a própria peça *Anfitrião*, inspirada no mito, torna-se, por sua vez, uma paródia, capaz de provocar o riso libertador e, conseqüentemente, levar a uma força regeneradora, ou seja, pelo processo de carnavalização, pois a força do riso leva à liberdade. Conforme Bakhtin (2013, p. 9), a linguagem carnavalesca se caracteriza, principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo. É o que podemos notar em o *Anfitrião* de Plauto: Coroamentos e destronamentos, ou seja, um mundo ao revés.

Detectam-se alguns aspectos com certa facilidade na obra de Plauto, o que pode ser apreciado com mais riqueza de pormenores, ainda, neste capítulo. É notável perceber a relação dialógica, na obra plautina, já por meio dos nomes, que são transpostos do mito, exatamente como são: Anfitrião e Alcmena. Tanto no mito quanto na peça plautina, Zeus está apaixonado por Alcmena, descendo os degraus do Olimpo, chegando à terra dos mortais a fim de seduzi-la e de

¹³ Também chamado Apolodoro de Atenas, foi um historiador e gramático grego, compilou informações sobre a mitologia grega e escreveu *Biblioteca de Apolodoro*. Nascido em Atenas em data desconhecida.

¹⁴ Pausânias (c. 115 - 180 d.C.) foi um geógrafo e viajante grego, autor da *Descrição da Grécia*, obra que presta uma importante contribuição para o conhecimento da Grécia Antiga, graças às suas descrições de localidades da Grécia central e do Peloponeso.

amá-la. Por sua vez, Alcmena nem percebe, por nenhum momento, que não é seu marido, mas o próprio Zeus, transformado em Anfitrião.

Alcmena: Quero, sim! Que, longe de mim, me ames, porque, mesmo na tua ausência, sou sempre tua (PLAUTO, ato I, cena III, p. 53).

Ressalta-se, mais vez, que Plauto é um autor italiano, que sofreu influências gregas em suas obras, e que as transpôs para a mitologia romana de tal forma que na peça *Anfitrião* de Plauto, não se trata de Zeus, mas sim de um Júpiter, totalmente romanizado, contextualizado à época do autor.

Outro elo dialógico notável entre mito e peça é o nascimento do filho do deus dos trovões: o nascimento de Hércules para os romanos; mas Hércules para os gregos.

Em algumas versões míticas, foram colocadas duas serpentes nos berços das duas crianças para saber qual era o bebê divino e qual o bebê humano. Hércules nasce fisicamente mais forte do que seu irmão e ataca as serpentes, estrangulando-as.

Como já citado anteriormente, segundo Gérard Genette (2005, p. 18), um texto literário sempre aborda de alguma forma outro texto de ordem literária, ou seja, o texto fonte o hipotexto, em que os textos subsequentes produzidos, os hipertextos, possam usufruir com a finalidade de se enriquecerem por meio dele. No dialogismo, um texto surge a partir de outro texto considerado primordial e serve de alicerce para a formação dessa nova construção.

É interessante este posicionamento, pois nossa intenção primordial é apresentar como texto fonte *Anfitrião* de Plauto, ou seja, nosso hipotexto, e, por sua vez, *Um deus dormiu lá em casa*, de Guilherme de Figueiredo, como o nosso “segundo texto”, o hipertexto. É surpreendente que por trás deste “aparente” hipotexto de nossa análise, há tantos outros intertextos, tantas outras versões, tantas outras vozes que se comunicam e que comprovam, desde a Antiguidade, a teoria a respeito do dialogismo de Bakhtin. Os fios se entrelaçam e se emaranham de tal maneira a formar uma grande teia

aracnídea, por isso, nós nos encontramos sempre em uma arena, em um grande embate de Vozes. Quiçá tudo tenha começado com a disputa entre Atena e Aracne!

Ao se utilizar da paródia, a intenção de Plauto foi provocar o riso, trilhando, por isso, um caminho cômico de sua escritura em *Anfitrião*, alicerçado no mito de Anfitrião. A peça está inserida em seu tempo e espaço, com a finalidade de atender às expectativas da plateia, pois foi escrita com a finalidade de aproximar o público a uma determinada realidade e dela poder também fugir, criando desta forma um ambiente cômico. Na peça, Mercúrio no prólogo avisa que essa história já foi contada por outros, mas agora ganhará um novo olhar.

Mercúrio: É uma história velha e relha que eu lhes vou apresentar, mas remoçada (PLAUTO, prólogo, p. 22).

Plauto imprime sua voz à peça, contando-a segundo sua escritura peculiar do século III a.C.; entretanto, soube dialogar com as vozes do passado e por meio delas transpôs o mito à sua obra, por meio do gênero da paródia, provocando o riso de seu público. Sob um novo olhar, em um embate de vozes, em uma teia aracnídea, Plauto dá vida à peça, alicerçada à voz mítica da tradição, enlaçada ao mito recriador e atemporal, que se pronuncia nas páginas metamorfoseantes da História.

Sob uma nova óptica, Plauto cria o novo, por meio da paródia, alcançando o risível e criando sua personagem Sósia. Faz um acréscimo em sua obra. Etimologicamente, a palavra “sósia” significa uma pessoa que se parece muito com outra. Aplica-se a origem desta palavra justamente à obra de Plauto, que cria a personagem para ser escravo de Anfitrião, que, da mesma forma que seu amo, teve sua forma metamorfoseada por Mercúrio, filho de Júpiter, que também é outro acréscimo de Plauto, adquirindo o formato de Sósia a fim de vigiar a casa de Anfitrião, enquanto seu pai, o deus dos trovões, passava uma longa noite de amor com Alcmena:

Sósia: Caramba! Se há alguma coisa em que acredite e de que tenha a certeza é esta: Nocturno adormeceu esta noite com a pinga, pois nem a Ursa se move no céu, nem a Lua se muda

do lugar onde nasceu, nem Orion nem Vénus nem as Plêiades desaparecem no horizonte. Deste modo, as constelações não arredam pé e a noite não dá lugar ao dia (PLAUTO, ato I, cena I, p. 27).

Ao dar vida à personagem Sósia, Plauto enriquece seu texto, escrevendo frases ora de dúvidas, de incertezas diante da situação quanto à sua própria pessoa, ora de humor entre Sósia e Mercúrio, criando um clima de hesitação cômica. Como podemos ilustrar, por meio do trecho abaixo, quando Mercúrio expulsa Sósia da frente da casa de Anfitrião. Ele se desespera, dizendo que mora ali e não o outro. Aponta-se uma situação cômica entre Mercúrio e Sósia, mas, ao mesmo tempo, reveladora, pois se apresenta diante da plateia um discurso de confronto entre um eu e um outro, extremamente semelhantes. Por meio da figura de Sósia, questiona-se a respeito da identidade do ser humano: quem sou eu?

Mercúrio: Homessa! Tu desta casa...? Se não te somes já daqui, ó tu da casa, farei com que tenhas uma recepção bem pouco caseira...

Sósia: É aqui que eu moro, pois; e sou escravo dos donos. (PLAUTO, ato I, cena I, p. 36)

Em outra passagem, podemos observar o caráter de humor exacerbado entre os dois personagens.

Sósia: Olha que não! Tecida foi só a camisa com que para aqui vim, e não as patranhas.

Mercúrio: E continuas a mentir: foi com os pés, não com a camisa, que tu vieste! (PLAUTO, ato I, cena I, p. 37).

A crise de identidade se confirma, com grande destaque, na obra de Plauto, pois Mercúrio desafia Sósia, alegando que Sósia é um impostor. Sósia fica desconcertado, sem saber o que fazer, sem saber como provar que ele é o Sósia verdadeiro, sem saber se ele é ele mesmo.

Mercúrio: E agora? Estás convencido de que não és Sósia?

Sósia: E tu afirmas que eu não sou eu?!

Mercúrio: E como não hei-de afirmá-lo, se Sósia sou eu?!

[...]

Sósia: Então, quem sou eu, se não sou Sósia? Não me dirás?!
(PLAUTO, ato I, cena I, p. 45 - 46).

Podemos alegar que Júpiter quis ter uma vida dupla, em que se destacasse um caráter de dualidade, ao se passar por Anfitrião. Esta é uma característica essencial do carnaval, isto é, a dualidade se expressa quando em um dado momento se quer libertar-se e fugir de regras impostas. Embora se tratasse de um deus, Júpiter não poderia ter tomado a forma de Anfitrião e ter dormido com sua esposa, pois ao fazê-lo, ele infringiu as regras e assumiu uma nova vida, ou melhor, assumiu a vida de “outro” para se passar pelo marido de Alcmena. De certa forma, ele se mascarou, ele se fantasiou de Anfitrião, por meio da metamorfose, como ocorre no carnaval, quando as pessoas se disfarçam, exercendo a forma de outra pessoa, vivendo a vida de outra personagem por um espaço de tempo.

Podemos, com toda ousadia de nossa parte, nos aventurar a dizer que há, em *Anfitrião* de Plauto, características da carnavalização, quando o deus Júpiter desce de seu patamar olímpico e vai em direção à Terra, para viver momentos de prazer com uma mortal, para satisfazer seu ego, para viver momentos de êxtase, delírio, fantasia, exatamente como nas festas de carnaval, quando as pessoas saem de seu estado normal, de seu cotidiano para viver uma fantasia, para viver uma outra identidade. Não importa se o folião terá uma vida carnavalesca superior ou inferior à sua realidade. Tampouco importa se o personagem é um deus ou um escravo, o importante é a fuga da realidade.

Ao retomarmos a sátira menipeia verificamos uma citação de Bakhtin pertinente à obra analisada. Já que afirma que o Olimpo pode ser representado na sátira menipeia como descidas à Terra, uma paródia aos deuses ao aproximarem-se dos mortais, numa aterrissagem carnavalizada.

É mais substancial o tratamento carnavalesco dos três planos da menipeia; do Olimpo, do inferno e da Terra. A representação do Olimpo é de caráter nitidamente carnavalesco; a livre familiarização, os escândalos e

excentricidades e a coroação/destronamento caracterizam o Olimpo da menipeia. É como se o Olimpo se transformasse em praça pública carnavalesca [...]. Às vezes as cenas olímpicas são apresentadas no plano das descidas e aterrissagens carnavalescas (BAKHTIN, 2013, p. 152).

Falamos em carnavalização em uma peça de 206 a. C., e como abordamos anteriormente, Bakhtin se refere ao carnaval da Idade Média, mas ele também faz referências às festas da antiga Roma, como as saturnais romanas, por isso nós nos sentimos à vontade em utilizar o termo carnavalização na obra *Anfitrião*.

É o caso dos festejos carnavalescos no mundo antigo, sobretudo as saturnais romanas, assim como os carnavais da Idade Média que estão evidentemente muito distantes do riso ritual que a comunidade primitiva conhecia (BAKHTIN, 2013, p. 5).

Júpiter, ao descer à Terra, assume a vida de Anfitrião, não somente ao se deitar com Alcmena, mas também assume a voz de Anfitrião nos diálogos travados com a esposa Alcmena. Ele se enaltece em dizer que ganhara a guerra e queria que ela fosse a primeira a saber e para isso lhe dá a taça que ele recebeu por recompensa.

Júpiter: [...] Olha: esta taça foi-me lá oferecida por prêmio do meu valor; por ela é que bebeia o rei Ptérelas, que morreu às minhas mãos. Alcmena, é para ti, dou-ta (PLAUTO, ato I, cena I, p. 52).

Por meio do gênero cômico, podemos vislumbrar, em *Anfitrião*, peça da Antiguidade romana, características do grotesco pelo processo de rebaixamento, quando o deus Júpiter desce os degraus do Olimpo e se aproxima da Terra. Entretanto cabe ressaltar que empregamos os termos carnavalização, grotesco e rebaixamento em nossa análise do *Anfitrião*, mesmo sendo uma peça do século III a.C, a fim de estabelecer a relação dialógica comparativa entre esta peça, considerada por nós, hipotexto e *Um deus dormiu lá em casa*, o hipertexto de nossa reflexão.

Conforme Bakhtin (2013, p.19), o riso popular que organiza todas as formas do grotesco, esteve sempre ligado ao baixo material e corporal. O riso degrada e materializa. Degradar, para Bakhtin (2013, p. 19), é entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, é portanto a gravidez, o parto, a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento, por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também positivo, regenerador. O baixo é sempre o começo. A partir da reflexão bakhtiniana, notamos que, em *Anfitrião*, o deus dos trovões e raios, Júpiter, é rebaixado ao descer à terra, fazendo-se passar por Anfitrião a fim de dormir com sua esposa, Alcmena, satisfazendo suas vontades e seus caprichos.

A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um *novo* nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação. Precipita-se não apenas para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento, e onde tudo cresce profusamente. O realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o *começo* (BAKHTIN, 2013, p. 19). (grifos do autor)

Por meio do rebaixamento, Júpiter é levado a um coroamento, quando vive o amor com Alcmena, vivenciando o prazer que experimentam os humanos, misturado ao prazer de ser divino. O coroamento torna Júpiter um ser igualmente homem e deus.

De acordo com Bakhtin (2013, p. 265), o estilo grotesco apresenta sinais marcantes de exagero e de excesso. Da mesma forma, podemos constatar a presença do grotesco, em *Anfitrião*, quando acontece o parto de Alcmena e o nascimento de Hércules, pois tudo é traçado com um tom de exagero e por que não dizer carnavalizado, como podemos perceber no trecho abaixo:

Brómia: [...] Mas apenas enxergou as serpentes, o menino mais robusto salta ligeiro do berço, precipita-se a direito contra elas. Num abrir e fechar de olhos tinha-as agarradas, uma em cada mão! (PLAUTO, ato v, cena I, p. 112).

O exagero se expressa não só por meio da figura hipérbole, mas também pela força do mito, em uma cena em que podemos nomeá-la de carnalizada e de caráter grotesco, quando o bebê Hércules, ainda recém-nascido, com uma força descomunal, consegue simplesmente matar duas serpentes. Podemos dizer que a cena remete a um corpo modificado, desproporcional, é a imagem de um gigante, ou seja, a concepção grotesca do corpo é o nascimento de Hércules.

Segundo a Mitologia Greco-romana, ou seja, segundo a tradição antiga, Hércules tinha uma relação direta com o inferno, pois em um de seus doze trabalhos, ele deveria levar a Euristeu¹⁵ o monstruoso cão de três cabeças, o guardião do Inferno, Cérbero. Hércules apresentou-se diante de Hades, deus do Inferno, que em um primeiro momento, se recusou a deixar que lhe levassem Cérbero. Como Hércules não aceitou a resposta de Hades, disparou sobre ele uma seta que lhe feriu o ombro, fazendo com que Hades concordasse em entregar-lhe o cão, mas sob uma condição: de que Hércules dominasse Cérbero, utilizando apenas as mãos. Hércules agarrou o cão pelas patas e, passando-lhe os braços pelo pescoço, manteve-o bem apertado, com a serpente, que era a cauda do animal, que o mordida repetidas vezes. Nem mesmo assim, Hércules soltou a presa, embora sentisse muita dor pelas picadas da serpente, acabou finalmente por dominar o monstro. Então, Hércules saiu das regiões abismais do Inferno e subiu em direção à terra, levando levou Cérbero até Euristeu que não se conformava que ele havia conseguido tal façanha. Vendo que o rei não sabia o que fazer com Cérbero, Hércules devolveu-o ao mundo dos mortos e ao seu dono, Hades.

Observamos ainda a personagem do gigante, característica do corpo grotesco, que participa obrigatoriamente de todas as procissões do tipo carnavalesco; dissemos que ele lembrava Hércules, sobretudo graças à clava (ora, na tradição antiga, Hércules tinha uma relação direta com os infernos) (BAKHTIN, 2013, p. 344).

¹⁵ Euristeu foi encarregado pelo Oráculo de Delfos de exigir os 12 trabalhos a Hércules, como penitência por ter matado seus filhos.

Podemos também considerar como um caráter de destronamento, quando o deus Mercúrio é metamorfoseado em Sósia, um escravo. Na Mitologia Greco-romana, Hermes, para os gregos; Mercúrio, para os romanos, era o responsável por levar as grandes decisões tomadas por Júpiter até os homens e os deuses e também era aquele que contava a Júpiter o que acontecia entre os mortais. Sósia, por sua vez, era um escravo, cuja principal função era contar as últimas notícias do campo de batalhas para Alcmena. O destronamento se dá quando Mercúrio rebaixa da posição de deus para assumir o papel de um escravo e porteiro da casa de Anfitrião.

Ele se rebaixa para obedecer às ordens do seu pai, Júpiter, e assim consegue tomar conta da casa e despistar até mesmo a própria pessoa que ele se faz passar. Mercúrio despista Sósia e também Anfitrião:

Mercúrio: Mas sou eu quem assim se deve lamentar da escravidão: ainda hoje era livre e agora meu pai sujeitou-me a ser escravo (PLAUTO, ato I, cena I, p. 23).

Mercúrio, em outra cena da peça plautina, como Júpiter, além de se transformar em Sósia e comportar-se como um escravo, ele conta, com riqueza de detalhes, o que acontecera durante a guerra de Tebas, colocando-se como protagonista da ação. Mercúrio, metamorfoseado em Sósia, incorpora sua personagem como acontece em uma festa de carnaval, não abrindo mão dessa realidade por esse momento, o que se observa como carnavalesco.

Mercúrio: [...] O nosso barco partiu, esta noite, do porto Pérsico e conquistamos a cidade, onde reinava o rei Ptérelas, e, com a força das nossas armas, vencemos as legiões dos Teléboas, e foi o próprio Anfitrião quem degolou a rei Ptérelas em combate (PLAUTO, ato I, cena I, p. 43).

Depois de passar uma noite inteira de amor com Alcmena, Júpiter se despede da amada, dizendo estar compromissado, mas antes de sair, ele lhe faz um pedido: que cuide do bebê que irá nascer, que ela zele pela casa como sempre fizera. Ao sair, o divino diz à mulher, Alcmena, que não pode deixar seus homens sozinhos por muito tempo, por isso ele tem de ir embora.

Visualizamos, em Júpiter, seu destronamento, ao interpretar um mortal que deve voltar ao trabalho e deixar a amada esposa em casa, esperando até que ele volte. De fato, na peça, há um deus todo poderoso, em sua majestade divina, que experimenta não somente a sensação de tristeza da esposa ao ter de se despedir do marido, mas também a realização de ter provocado a manha de Alcmena, pois ela desejava que o marido não a deixasse sozinha. Podemos dizer que há novamente um coroamento, pois Júpiter é, ao mesmo tempo, mortal e imortal.

Júpiter: Adeus Alcmena, olha pelas nossas coisas, como tens feito até aqui e, por favor, tem-me cuidado: tu bem vês que o tempo da gravidez já acabou. Quanto a mim, é mister que eu parta; mas tu cuida-me da criança que nascer.

Alcmena: Ó querido, mas que compromisso é esse, para te ires embora assim tão depressa?

Júpiter: Ah! Não é que eu esteja aborrecido de ti ou da nossa casa, não; mas quando o comandante-chefe não está com os seus homens, mais depressa se faz o que se não deve do que o que se deve (PLAUTO, ato I, cena III, p. 49).

Júpiter, nesse último excerto, vivencia o que um homem mortal enfrenta em sua vida de casado: a desconfiança da mulher, pois ela quer saber por que ele já está de saída, a esposa faz birra para que seu marido não saia tão depressa. Em seus questionamentos de esposa, Alcmena pode pensar que seu marido esteja cansado da vida que tem a seu lado, de sua casa. Sensações novas para um imortal, por outro lado tão simples e comuns para os mortais. De uma forma cômica, como deus, sem a esposa enganada saber, ele se rebaixa a fim de dar explicações à Alcmena, como um simples marido humano. Para Bakhtin (2013, p.143), “a ação carnavalesca da coroação-destronamento está repleta, evidentemente, de categorias carnavalescas”.

Na cerimônia de coroação, todos os momentos do próprio ritual, os símbolos do poder que se entregam ao coroado e a roupa que ele veste tornam-se ambivalentes, adquirem o matiz de uma alegre relatividade, tornam-se quase acessórios (mas acessórios rituais); o valor simbólico desses elementos se torna biplanar. [...] Por entre a coroação já transparece desde o início o destronamento. E assim são todos os símbolos carnavalescos: estes sempre incorporam a perspectiva de

negação (morte) ou o contrário. O nascimento é prenhe de morte, a morte de um novo renascimento (BAKHTIN, 2013, p. 142).

Júpiter, nesse processo de destronamento/coroação, deve mimar sua esposa, tentar mostrar a ela que não existe nada que possa interferir em seu amor, pois ela é o grande amor de sua vida, ele deixou o exército secretamente para poder desfrutar da sua companhia. O deus, o majestoso e divino, usa palavras de carinho e amor para provar que por ela, ele fez e faria tudo. Júpiter, fazendo-se passar por um mortal, tem o desafio de deixar sua esposa tranquila durante sua ausência e seduzi-la para que não fique brava e o espere sorridente. Júpiter é coroado ao se deparar com uma situação de reconquista, típica de um mortal, que deve reconquistar sua amada dia a dia. A coroação/destronamento visa à renovação, segundo Bakhtin (2013, p. 144), “achincalhava-se, ridicularizava-se o Sol (deus supremo), outros deuses, o poder supremo da Terra para forçá-los a *renovar-se*”.

Júpiter: Mas quanto ao que dizes, esposa querida, não é justo que te zangues comigo. Deixei o exército às escondidas: foi por ti que eu me furtei aos meus deveres, para que fosses tu a primeira a saber, e eu o primeiro a contar-te como me desempenhei dos meus deveres de cidadão. Tudo isso eu te narrei de fio a pavio. Não o teria feito, se te não quisesses tanto! (PLAUTO, ato I, cena III, p. 51).

Depois de muito explicar-se, Júpiter consegue convencer Alcmena, e sair logo depois com Mercúrio, mas não antes de ela pedir para que ele voltasse logo. Observa-se, nesse momento, que não é fácil para o deus desvencilhar-se de sua amada, mas, ao despedir-se dela, ele dá ordens à noite e ao dia, com toda a facilidade de um deus supremo.

Júpiter: [...] Mais alguma coisa?

Alcmena: Sim: que voltes depressa!

Júpiter: Combinado! Estarei de volta mais depressa do tu pensas. E tu fica calma! Agora, ó Noite, tu que esperaste por mim, restituo-te à liberdade: dá lugar ao dia; que ele ilumine os mortais com a sua luz clara e cândida. E quanto tu, ó Noite, foste mais longa do que a anterior, tanto mais breve farei que

seja este dia: assim se compensarão os dois desequilíbrios. Vá! Que o dia suceda à noite! (PLAUTO, ato I, cena III, p. 54).

O destronamento não acontece somente com Júpiter e Mercúrio, pode-se observar também que Anfitrião é rebaixado, é destronado, de valente guerreiro e vencedor de batalhas, passa a ser um homem traído e ridicularizado. Sente vergonha de si mesmo, vergonha de Alcmena por tudo que ele pensa que ela fez, vergonha pelo que Sósia pensa dele e de sua mulher, até mesmo seu escravo está em uma situação mais privilegiada do que ele, pelo menos, não foi traído.

Alcmena: Sim, afirmo; e que tu, logo à chegada, me cumprimentaste, e eu a ti; e que te dei um beijo.

[...]

Anfitrião: [...] Continua a dizer mais.

Alcmena: Serviu-se-te o jantar. Jantaste comigo; e eu deitei-me ao teu lado.

Anfitrião: No mesmo leito?

Alcmena: Sim, no mesmo.

Sósia: Hui! Cheira-me a esturro o banquete! (PLAUTO, ato II, cena II, p. 83 – 84).

Por sua vez, Sósia também é rebaixado e tratado como louco, ele considera que está enlouquecendo e decide contar sua inquietação a Anfitrião:

Sósia: O melhor é ir-me embora. Que o Céu me valha! Mas onde é que eu me perdi? Onde é que eu mudei de pele? Onde é que deixei a minha figura? Será que eu me fiquei por lá, sem me ter dado conta disso? Do que não há dúvida é que este, aqui, é senhor de todos os traços que até agora me pertenciam. Cabe-me a honra de um retrato em vida, que ninguém me fará de morto! Vou mas é ao porto, contar ao meu patrão o que aqui se passou: a menos que também ele já não me reconheça. (PLAUTO, ato I, cena I, p. 47).

Destacamos assim o destronamento presente em quatro das cinco principais personagens da peça de Plauto. Além do riso, sempre presente no texto de Plauto.

A crise de identidade é expressa em diversos diálogos travados entre as personagens Anfitrião e Alcmena. Quando o marido fala da gravidez da esposa, quando ela, intrigada com a situação, pergunta-lhe por que já estava de volta. A partir daí se instala a grande genialidade da peça de Plauto, momento em que o autor consegue arrancar o riso da plateia, pois Alcmena jura que Anfitrião esteve lá há pouco, enquanto o verdadeiro Anfitrião jura que não:

Anfitrião: Que alegria eu sinto ao ver que a tua gravidez tem corrido bem!

Alcmena: Céus! Diz-me, por favor, porque é que estás a trocar de mim?! Cumprimentas-me e falas para mim como se não tivesses visto ainda há pouco; como se, só agora, regressasses da guerra a casa! Pelo que dizes, até parece que me não vês há muito tempo!

Anfitrião: Mas é que eu, de certeza, não te vi mais, a não ser agora mesmo!

[...]

Alcmena: [...] Mas qual a razão deste vosso súbito regresso? Foi um mau agoiro que te deteve, ou o mau tempo que te impediu de regressares para junto das tuas tropas, como ainda há pouco me dizias?

Anfitrião: Ainda há pouco?! Mas que história é essa de “ainda há pouco”?! (PLAUTO, ato II, cena I, p. 68).

Alcmena fica nervosa ao perceber que seu marido desconfia de sua palavra, de sua honestidade, e, por sua vez, questiona o porquê da mentira do marido ao dizer que se encontraria com seu exército e já estaria de volta. A confusão está armada e o hilário se concretiza no ridículo da cena apresentada:

Alcmena: Mas que estás tu a julgar? Que eu te esteja a enganar, quando és tu o mentiroso, tu que dizes ter agora aqui chegado pela primeira vez, quando não há muito que daqui te foste?! (PLAUTO, ato II, cena I, p. 69).

Detectamos diversas passagens que retratam ironia, dúvida e riso garantido que se sucedem na peça de Plauto. Entretanto, podemos notar que a relação dialógica se expressa, por meio de um elo nominal com o mito Anfitrião, pois Plauto utiliza o nome do rei Ptérelas, morto na guerra por Anfitrião; enquanto no mito Anfitrião, o nome do rei é Pterelau, que após a morte de Electrion assumiu o trono de Tebas, mas não foi morto por Anfitrião. Na peça plautina, o questionamento de Alcmena a respeito da volta repentina do marido Anfitrião, traça um vínculo dialógico com o Mito, por meio da Voz de Alcmena, que enuncia o nome do rei Ptérelas:

Alcmena: Pois se foi da tua boca que eu ouvi como conquistaste aquela cidade tão poderosa, e mataste, por tuas próprias mãos, o rei Ptérelas! (PLAUTO, ato II, cena I, p. 75).

Anfitrião se vê desorientado sem saber o que fazer, sem saber em quem acreditar, sem saber quem ele era:

Anfitrião: Enleou-me de tal modo, que já nem sei quem sou! (PLAUTO, ato II, cena I, p. 89).

Nesse trecho percebemos de que forma se faz o rebaixamento de Anfitrião, um chefe de família e valente guerreiro, com dúvidas e desconfianças de sua própria pessoa, confuso com ele mesmo, com sua própria identidade.

É evidente o processo de carnavalização no ato III da peça de Plauto, quando Júpiter se apresenta dizendo quem é e o que faz quando lhe dá vontade. Explica o poder que tem de se transformar em Anfitrião e o poder de Mercúrio em se transformar em Sósia.

Júpiter: Eu sou o Anfitrião, aquele que tem por escravo o Sósia, que se transforma em Mercúrio sempre que convém; moro no andar de cima (aponta para o céu) e, uma vez por outra, quando me apetece, transformo-me em Júpiter. Mas, mal aqui chego, logo me mudo em Anfitrião e troco de vestuário (PLAUTO, ato III, cena I, p. 91).

Por esse trecho, a carnavalização se expressa, quando a personagem diz que troca de roupa para assumir outro papel, justamente o que acontece no

momento do carnaval, pois a fantasia é a fuga da realidade, é o momento em que a pessoa fará o que quiser, sem amarras, sem preconceitos, sem vergonha porque sabe que está interpretando uma personagem naquele período de festa.

Um dos elementos obrigatórios da festa popular era a *fantasia*, isto é, a *renovação* das vestimentas e da personagem social. [...] A mesma lógica topográfica presidia à ideia de pôr as roupas, as calças na cabeça [...] era preciso *inverter o superior e o inferior*, precipitar tudo que era elevado e antigo, tudo que estava perfeito e acabado, nos infernos do “baixo” material e corporal, a fim de que nascesse novamente depois da morte (BAKHTIN, 2013, p. 70). (grifos do autor)

Quando a pessoa está fantasiada é como se estivesse em outra pele e isso faz com que ela aja de forma diferente do convencional. Relembremos que o carnaval remete à fantasia que, por sua vez, remete à alegoria e que assim podemos dizer que o mito é alegórico. Desta forma, os deuses, representando o mito na obra *Anfitrião* são alegóricos. Podemos dizer que na peça plautina os deuses estão carnavalizados. Júpiter e Mercúrio terão de se destronar novamente para criar mais confusão na casa de Anfitrião e depois esclarecer o que ocorrera ali:

Júpiter: Por agora, como já antes fiz, vou fingir de Anfitrião e lançar a maior confusão nesta casa. Só depois porei tudo em pratos limpos (PLAUTO, ato III, cena I, p. 91).

E assim o deus Júpiter o fez, voltando à casa de Alcmena, metamorfoseado mais uma vez em Anfitrião, porém agora para se desculpar com ela, pedindo-lhe desculpas pelas palavras que o verdadeiro Anfitrião usara há pouco e a humilhara. Diria que nunca desconfiara dela, pois estava somente brincando.

Júpiter: Se disse tal coisa, não é verdade, não! Nem eu acredito nisso. E, se voltei cá, foi para te apresentar as minhas desculpas. Pois nunca nada me custou mais que saber-te zangada comigo. [...] Não foi, juro, por ter pensado que fosses desonesta, mas porque quis pôr à prova os teus sentimentos, a ver o que fazias e de que modo suportavas a situação. Palavra: o que te disse há pouco foi na brincadeira (PLAUTO, ato III, cena II, p. 93).

Mais uma vez Júpiter foi destronado, como deus desce de seu pedestal e, em uma forma humana, vem pedir desculpas a uma mortal, o deus dos raios e trovões tenta explicar-lhe coisas que não eram importantes para ele, uma vez que já tinha atingido seu objetivo e estava satisfeito. E o rebaixamento continua por vários outros trechos da peça de Plauto.

Júpiter: Por esta mão que me é tão cara Alcmena, peço-te e suplico-te, perdoa, desculpa, não estejas zangada.

[...]

Júpiter: Espera. Juro, por tudo o que quiseres, que te tenho na conta da mias virtuosa das esposas. Se estou a mentir, então, ó... supremo Júpiter, peço-te que faças recair, para sempre, a tua cólera sobre... Anfitrião! (PLAUTO, ato III, cena II, p. 94).

Júpiter suplica o perdão de Alcmena, implora que ela desculpe suas palavras e seus maus modos. O destronamento, nesse momento, chega ao ponto máximo da peça de Plauto, pois um deus, desculpando-se com uma mortal, é uma situação crítica, que provoca riso. O rebaixamento de Júpiter, na obra latina, pode ser verificado quando o pai de todos os deuses desce de sua majestade e, em forma humana, se humilha diante de Alcmena. Júpiter se enfraquece como um ser humano ao se aproximar dos mortais, experimentando seus sentimentos e suas fraquezas. O grotesco se observa novamente nessa passagem da peça, o divino se encontra com o terreno. Ele se depara com diversas questões da humanidade, crises de relacionamento, desconfianças, ciúme, dificuldade em fazer-se entender e em entender o outro. Júpiter vivencia o extremo do amor, da raiva, do medo, do ciúme, da desconfiança, da conquista, do prazer. Ao viver a plenitude dos sentimentos dos mortais, atinge o patamar do coroamento. Conforme Bakhtin (2013, p. 142), “o rito de destronamento é como se encerrasse a coroação, da qual é inseparável [...]. Através dela transparece uma nova coroação”.

Detectamos o processo de carnavalização, quando Mercúrio, ao mesmo tempo em que Júpiter está metamorfoseado em Anfitrião, dentro da casa, conversando com Alcmena, deve se passar por Sósia novamente e agora confundir as ideias do dono da casa. Desta feita, como Júpiter, Mercúrio diz

que vai colocar o traje conveniente para tal interpretação e enganar Anfitrião, chamando a atenção da plateia para o que acontecerá em cena, característica das obras de Plauto, como já foi explicado anteriormente.¹⁶

Mercúrio: Agora, meu pai quer que eu engane Anfitrião: é exactamente o que vou fazer. Ele há de ser enganado aqui, à vossa vista, espectadores. [...] Vou fazer com que ele se embebede sem beber. [...] Não tarda que ele não seja aqui bem ludibriado, se vocês estiverem dispostos a prestar atenção. Vou mas é para dentro enfiar o trajo que mais me convém (PLAUTO, ato III, cena IV, p. 99).

O cômico se faz por meio do riso exacerbado provocado por uma cena hilariante no momento do encontro dos dois Anfitriões. Júpiter continua representando seu papel, ao ver Anfitrião. O inusitado se revela quando o próprio Júpiter, metamorfoseado de Anfitrião, toma conta da situação, atuando com o verdadeiro Anfitrião, mas agindo como se fosse o próprio, a ponto de confundir o verdadeiro.

Júpiter: Apanhei-o em flagrante; eu agarro nele e torço-lhe o pescoço. Ladrão! Sedutor! (PLAUTO, ato III, fragmentos, p. 104).

Nesta relação dialógica que se expressa por meio do mito na obra *Anfitrião*, o diálogo se faz entre Brómia e Anfitrião, que remete imediatamente ao mito de Anfitrião. Ao criar novos personagens e novas situações, podemos retomar o conceito de *imitatio* que abordamos no capítulo II desta dissertação, que permite rever um texto passado da tradição clássica, e recriá-lo. Plauto revê o mito de Anfitrião e faz uma recriação literária, ao abordar sob uma nova perspectiva o mito em questão. O rompimento com o passado e a busca por originalidade são característicos da *imitatio*, visto que a tradição clássica é retomada, na forma de uma releitura, o dialogismo está presente na *imitatio*.

Conforme já abordado também, no que tange à literatura, por mais que se imitasse os gregos, a produção literária deveria ser criativa e estar adaptada ao

¹⁶ Vide capítulo I desta dissertação.

contexto romano. Plauto mesclava textos gregos aos romanos e colocava o nome da obra principal na peça nova, esse processo de misturar textos se chama *contaminatio*. Retomando, a *contaminatio* permitia que o autor utilizasse textos anteriores como base para criar um novo texto a partir dele. É o que faz Plauto, ele se apoia em um texto anterior e dialoga com um novo texto.

Na sua peça, também percebemos acréscimos e supressões com relação ao mito de Anfitrião. Por exemplo, Plauto faz supressão aos personagens: Electrion; tio de Anfitrião e rei de Micenas, Pterelau; pretendente ao trono de Tebas, Creonte; também tio de Anfitrião. Por outro lado faz acréscimos: Sósia; seu escravo, Mercúrio; filho de Júpiter, Blefarão; o timoneiro e Brómia; velha escrava de Anfitrião. Sósia e Mercúrio têm grande participação e importância na obra de Plauto. A partir da obra de Plauto, originou-se o substantivo “sósia”, que é a cópia do outro, a semelhança humana. Sósia é o escravo de confiança de Anfitrião e conforme já exemplificamos, foi metamorfoseado por Mercúrio, filho de Júpiter.

Segundo Frambach (2010, p. 174), Jacques Lacan afirma que ao escrever a peça *Anfitrião*, Plauto introduziu o *Sósia* na literatura, trazendo assim, uma novidade ao mesmo tempo essencial e inseparável do mito, visto que a forma mais natural de se falar dos *eus* é na comédia. Ainda segundo Lacan, "o *Sósia* é o eu".

É um fato que foi Plauto quem introduziu *Sósia* — os mitos gregos não são *éuicos* mas os *eus* existem, e há um lugar em que os *eus* têm a palavra da maneira mais natural, é na comédia. E é um poeta cômico — o que não quer dizer engraçado, penso que alguns de vocês já refletiram sobre este ponto — quem introduz esta novidade essencial, inseparável daí em diante do mito de Anfitrião, *Sósia* (LACAN, 1985, p. 331).
(grifos do autor)

Sósia é o eu. E o mito lhes mostra que se comporta, no dia a dia, este euzinho boa-praça, bonzinho que nem vocês e eu, e que parte ele toma no banquete dos deuses, uma parte bastante singular, já que ele se acha sempre um pouco excisado de seu próprio gozo. O lado irresistivelmente cômico que se acha no fundo disso tudo nunca cessou de alimentar o teatro — no final das contas, trata-se sempre de mim, de ti e do outro (LACAN, 1985, p. 331).

Já Blefarão e Brómia têm uma pequena participação, aparecem somente no final da peça, contudo a participação de Brómia é pequena, mas importante. Por exemplo, Brómia conta a respeito do parto de Alcmena, dizendo que haviam nascido gêmeos e que um deles havia estrangulado duas serpentes que estavam no quarto. Relata também que Júpiter disse que o filho forte era dele; o outro, de Anfitrião. Desta forma, os textos se entrelaçam, pois, segundo o mito, Hércules estrangulou as serpentes, pois era filho de um deus, do divino Júpiter.

Brómia: Já vais ficar ainda mais admirado. Uma vez no berço, eis que, do alto de tecto, se lançam em voo para o implúvio duas serpentes com crista, enormes.

Anfitrião: Ai de mim!

[...]

Brómia: ... o senhor supremo dos deuses e dos homens, Júpiter. Disse que tivera relações clandestinas com Alcmena e que o menino, que vencera as serpentes, era seu filho; o outro, que era teu (PLAUTO, ato V, cena I, p. 111 - 112).

Percebemos novamente a *imitatio*, Plauto conversa com o mito de Anfitrião e acrescenta personagens para dar originalidade ao seu texto.

Pode-se verificar outro elo dialógico entre os textos por meio do nome de Tirésias. Anfitrião, perplexo com os últimos acontecimentos, pede para chamarem Tirésias para que ele oriente o que deverá fazer, mas isso não acontece.

Anfitrião: Quanto a mim, vou mandar chamar o adivinho Tirésias e consultá-lo sobre o que há a fazer... (PLAUTO, ato V, cena I, p. 113).

No mito de Anfitrião, Tirésias conta para Anfitrião o que acontecera em sua ausência, em sua casa, pedindo-lhe que perdoe sua esposa para que vivam em paz. No mito de Anfitrião, Tirésias pede para que Anfitrião perdoe sua esposa e não Júpiter.

Como já foi enunciado *Anfitrião*, peça de Plauto, é nosso *corpus* de trabalho, nosso hipotexto, o qual considerando em relação à peça *Um deus dormiu lá em casa*, de Guilherme de Figueiredo, pois nosso objetivo primordial é a análise comparativa entre as duas obras. Entretanto, sabemos como comprovamos até aqui que o texto base é perpassado por um Mito em diversas obras da Antiguidade de tal forma que a obra plautina está repleta de reminiscências do mito de Anfitrião. Mesmo que Plauto tenha parodiado o que já tenha sido escrito, soube imprimir originalidade à sua obra. O coroamento de Anfitrião se dará no trecho que segue, quando Júpiter esclarece toda a confusão ao dono da casa.

Júpiter: Sossega, Anfitrião: estou aqui para te auxiliar, e bem assim a todos os teus. Nada tens que recear. Adivinhos e arúspices, manda-os todos passear: o passado e o futuro, eu tos direi muito melhor do que eles, visto que sou Júpiter. Em primeiro lugar, sabe que recebi os favores de Alcmena e dessa união ela ficou grávida de um filho meu. Teu era já o filho que ela trazia no ventre, quando foste para a guerra: de um só parto ela deu à luz os dois ao mesmo tempo. Um deles, o que foi concebido do meu sangue, cobrir-te-á de imortal glória com os seus feitos. Quanto a ti, regressa à harmonia de outrora com Alcmena: ela não merece que a recriminem; o que ela fez, fui eu quem a obrigou a isso. Agora, volto para o céu (PLAUTO, ato V, cena II, p. 113).

Esse é um exemplo do momento de coroação do personagem Anfitrião, pois fora rebaixado a marido traído e agora é um homem que se sente privilegiado por um deus ter escolhido sua esposa, atingindo, desta forma, o ápice da coroação. Passa da desconfiança para o orgulho, da vergonha para o júbilo.

Anfitrião: Bom! Não me desagrada nada saber que dos meus haveres me é dado partilhar metade com Júpiter (PLAUTO, ato V, cena II, p. 112).

Sósia, por sua vez, também é coroado após passar pelo destronamento, quando toda a confusão é esclarecida. Ele se sente aliviado em saber que não está louco e Anfitrião pode voltar a confiar em seu fiel escravo.

Outro momento da obra de Plauto em que conseguimos identificar o coroamento de Júpiter está representado na última fala de Anfitrião. Ele diz que

aceitará as ordens de Júpiter, que a vida vai seguir seu rumo e ainda pede aplausos ao deus para o público.

Anfitrião: Cumprirei as tuas ordens e peço-te que, em troca, mantinhas as tuas promessas. Vou para dentro, para junto de minha mulher; o velho Tirésias pode ir à sua vida! Entretanto, espectadores, em atenção a Júpiter supremo, força!, batam palmas (PLAUTO, ato V, cena II, p. 113).

Bakhtin defende a teoria do mundo às avessas, a vida sai da sua rotina, do seu fluxo normal. Segundo ele, a carnavalização aproxima o sagrado do profano, o grande do insignificante, o sábio do tolo. Quando Júpiter se apaixona por Alcmena, ele se rebaixa, sai de sua qualidade de deus para ter um comportamento inferior, viver como um mortal e enganar Alcmena. Quando vive esse amor com ela, o deus é coroado porque experimenta sensações variadas e complexas, profundas e eternas. Ele é coroado nesse momento de entrega. O mortal se junta ao imortal. Segundo Bakhtin (2013, p. 142), “coroa-se o antípoda do verdadeiro rei – o escravo ou o bobo, como que se inaugurando e se consagrando o mundo carnavalesco às avessas”.

Vimos nos singelos excertos destacados, que os deuses se rebaixam e posteriormente se coroam, já que esse fenômeno na carnavalização é biunívoco, segundo Bakhtin, se rebaixa para depois se coroar. O divino se encontra com o terreno e experimenta questões éticas e morais. A carnavalização se presentifica por meio do grotesco em Plauto, uma vez que o comediógrafo utiliza o mito não para rebaixá-lo, mas para questioná-lo e humanizá-lo.

3.2 Destronamento e Coroamento em *Um deus dormiu lá em casa*

Mesmo sendo uma peça da Antiguidade Romana, tratamos o *Anfitrião* de Plauto pelo gênero da paródia por nela já estar impressa a transposição do mito Anfitrião, o que configura sua releitura, em uma contextualização romana. Da mesma forma, porém transpondo da Antiguidade para o Contemporâneo, a obra de Figueiredo é analisada por nós como releitura, como paródia da obra de Plauto por estabelecer uma relação dialógica com o texto fonte.

Por meio da apresentação da personagem Anfitrião e da cidade de Tebas, em Plauto, e do início do primeiro ato por Demagogós, em *Um deus dormiu lá em casa*, podemos verificar, pelos trechos abaixo, como se estabelece este elo dialógico:

Mercúrio: Esta cidade é Tebas; naquela casa, ali, mora Anfitrião, que nasceu em Argos de pai argivo; é casado com Alcmena, filha de Electro. Neste momento, Anfitrião está à frente do exército, porque os Tebanos andam em guerra com os Teléboas (PLAUTO, prólogo, p.21).

Demagogós: [...] e êle nomeou general das nossas tropas o mais valente dos guerreiros, o mais vigoroso dos atletas, um herói que tem a bravura de Aquiles, a argúcia de Ulisses, a honra de Ajax: o nosso general Anfitrião! Aqui estamos, Anfitrião, para assegurar-te que confiamos no teu comando. Os teus mensageiros vindos de Delfos nos dizem que os deuses te serão propícios! Toma a espada, Anfitrião, e salva as colheitas, os rebanhos, os lares, as mulheres, os velhos e as crianças de Tebas! (FIGUEIREDO, 1970, p. 110).

Figueiredo, apoiado na *imitatio*, mostra Anfitrião que após ser elogiado e ovacionado por Demagogós, fala ao público a respeito de ir à guerra defender Tebas, dizendo que ele e seu exército são capazes de vencê-la sem a interferência dos deuses. Figueiredo se apropria do texto de Plauto, porém é notável a marca de sua originalidade.

Por meio dos exemplos, observamos também que Guilherme de Figueiredo além de dialogar com a peça *Anfitrião*, menciona outros guerreiros como

Aquiles, o herói audacioso da *Ilíada*¹⁷, de Homero, firmando e estabelecendo um diálogo com a tradição. O herói Aquiles, filho de Tétis (deusa grega do mar) e Peleu (rei dos mirmidões), que alcançou seu grande prestígio no cerco à cidade de Troia, participou de várias batalhas, com outros heróis e príncipes da Grécia, tornando-se famoso por sua bravura e força. Outro guerreiro que foi citado por Figueiredo, nesse percurso dialógico, é Ulisses, o engenhoso e astuto herói, que bravamente lutou na guerra de Troia. O imbatível herói Ajax também é mencionado por Figueiredo, pois graças a ele os gregos obtiveram muitas vitórias contra os troianos. Como um elo dialógico, todos esses heróis são mencionados com a finalidade de atribuir características guerreiras ao Anfitrião de Figueiredo. Podemos aplicar a esses trechos, a esses elos, a esses índices dialógicos, uma citação bakhtiniana (2010, p. 79), “que cada ato de criação individual é único”, ou seja, *Um deus dormiu lá em casa*, é único, “mas em cada enunciação encontram-se elementos idênticos aos de outras enunciações”, isto é, quando a peça de Figueiredo é enunciada, apresentam-se seus elementos idênticos que remetem ao Anfitrião plautino direcionados ao público ouvinte segundo o seu repertório.

Conforme já abordamos, para Bakhtin (2002), uma ideia sempre está relacionada a outros pensamentos expressos, por outros pontos de vista, por outros pareceres, pois todo o diálogo está entrelaçado por outros discursos. Sendo assim, toda palavra dialoga com outras, se constitui de outras e está rodeada de outras palavras.

As marcas da paródia são expressivas, em diversos fragmentos da obra de Figueiredo, como podemos perceber no primeiro ato da peça, quando o autor consegue reunir humor e ironia da peça plautina em seu texto.

Anfitrião: Meus caros compatriotas! Honroso dever é o que me impõe Creonte, meu rei e meu amigo. Sou um guerreiro, um atleta, mas não fui dotado do dom da oratória, tão caro aos helenos. Perdoai-me se não sei falar... Estou profundamente

¹⁷ A *Ilíada* é atribuída a Homero, que se julga ter vivido por volta do século VIII a.C, na Jônia (lugar que hoje é uma região da Turquia), e constitui o mais antigo e extenso documento literário grego (e ocidental) que chegou nos nossos dias. Ainda hoje, contudo, se discute a sua autoria e a existência real de Homero.

comovido com esta manifestação. Mas o momento é de ação, não de palavras. [...] Vamos botar êsses Teleboanos fora das terras de Tebas. Com deuses, ou sem deuses, o que vos prometo é um bom pontapé no traseiro de cada um desses tratantes! (FIGUEIREDO, 1970, p. 110 - 111).

Em *Um deus dormiu lá em casa*, há uma comparação da guerra entre Tebas e Teléboas com a guerra de Troia, o conflito entre gregos e troianos que durou aproximadamente 10 anos, a fim de imprimir importância à batalha e também valorizar a força, a astúcia e coragem de Anfitrião. Torna-se importante neste momento do trabalho, falarmos um pouco sobre *a Ilíada* e *a Odisseia*¹⁸, obras que contêm a essência do espírito grego. A *Ilíada* é um poema épico grego, que narra a história da guerra de Troia, no seu nono ou décimo ano. Começou quando o príncipe Páris, raptou a mais bela mulher da época, Helena, esposa de Menelau, poderoso rei grego. Furioso com o rapto de sua esposa Helena, Menelau contou o ocorrido a seu irmão, Agamenon que declarou guerra a Páris e aos troianos. Nessa guerra, heróis como Aquiles, Heitor e Ulisses foram de extrema valentia e coragem para defender seu povo. Ulisses, com toda sua inteligência, criou um incrível plano para vencer os troianos, simulou uma retirada do exército grego e enviou um enorme cavalo de madeira como presente para os troianos, para simbolizar o fim da guerra. Os troianos, ingênuos, levaram o cavalo de madeira para dentro da cidade de Troia, e à noite, quando todos dormiam, os soldados gregos que estavam escondidos dentro do cavalo saíram e dominaram Troia. Assim terminou a guerra, tudo graças ao plano de Ulisses que deu a vitória aos gregos. A *Odisseia* é um dos dois poemas épicos da Grécia Antiga, é uma sequência da *Ilíada*. Por sua vez, conta as façanhas do herói Ulisses, que demorou 10 anos para voltar a sua terra natal, Ítaca, nesse período passou por várias cidades e aventuras, especialmente no mar.

Percebemos também no trecho destacado acima, que Figueiredo dialoga com o período helenístico, ao referir-se à importância da oratória para os gregos. O autor consegue imprimir o dialogismo não somente conversando com a obra

¹⁸ A *Odisseia*, também provavelmente escrita por Homero, é a segunda - a primeira sendo a própria *Ilíada* - obra da literatura ocidental.

Anfitrião, mas também com outros textos, outras histórias, personagens, outros pareceres, proporcionando à sua obra atualidade.

É pontual a diferença que se estabelece entre as peças neste momento, pois *Anfitrião* não acredita nos deuses, o que é totalmente diferente da peça de Plauto, quando a personagem de *Anfitrião* acredita, respeita e teme os deuses. Ao parodiar a peça de Plauto, Figueiredo cria um *Anfitrião* que não é temente aos deuses, que é irônico e faz pouco caso deles. Este é um diferencial, um elo importante entre as peças: por um lado, um *Anfitrião* temente ao Divino; por outro, um *Anfitrião*, totalmente, descrente, irônico e desafiador. Tornam-se especulares nesta relação provocada por meio de uma identidade e outridade.

O termo “outridade” é empregado por Octavio Paz. Segundo ele:

O homem, desenraizado desde o nascer, reconcilia-se consigo quando se faz imagem, quando se faz outro. A poesia é metamorfose, mudança, operação alquímica, e por isso confina com a magia, a religião e outras tentativas para transformar o homem e fazer deste ou daquele esse outro que é ele mesmo (...) Tudo se comunica e se transforma sem cessar, um mesmo sangue corre por todas as formas e o homem pode ser, por fim o seu desejo: ele mesmo(. ..) Esse outro é também eu. A fascinação seria inexplicável se o horror ante a “outridade” não estivesse, pela raiz, cingido pela suspeita de nossa identidade final com aquilo que nos parece tão estranho e alheio (PAZ, 1982, p. 160).

Voz¹⁹: É certo, *Anfitrião*, que não acreditas nos deuses?

Anfitrião: Acredito na valentia dos Tebanos, na ciência estratégica e no ferro das nossas armas! (Bravos e alguns murmúrios de desaprovação).

[...]

Voz: *Anfitrião*! Pede perdão a Júpiter pelo que disseste, antes que a sua cólera desabe mais uma vez sobre Tebas!

Anfitrião: Júpiter coisa nenhuma! Vou vencer esta guerra sem precisar de feitiçaria!

¹⁹ A voz na obra de Figueiredo representa as falas de Demagogós.

Vozes²⁰: Blasfêmia! (FIGUEIREDO, 1970, p. 111 – 112).

Alcmena sente-se envergonhada das atitudes do marido, alegando que ele não sabe falar em público e que Creonte não deveria ter lhe dado o cargo de general. Nessa passagem da obra *Um deus dormiu lá em casa*, Guilherme de Figueiredo faz uma referência intertextual, por meio do personagem Creonte, à história de Tebas, antes e depois do reinado de Édipo, ou seja, à história de Édipo Rei²¹. O elo se realiza como uma referência a Creonte como tio de Anfitrião. Segundo a tradição, Creonte foi rei de Tebas, depois de Laio ter sido morto pelo próprio filho Édipo, que não sabia nada a respeito da identidade de seu verdadeiro pai. Mais tarde, quando Édipo vence a Esfinge que aterrorizava a cidade, Creonte é obrigado a ceder-lhe o reino, de acordo com a promessa que tinha feito a quem livrasse a cidade da ameaça. Na mesma ocasião, Édipo se casa com Jocasta, sua mãe e viúva de Laio. Mais tarde, após a morte de Etéocles²² e de Polinice²³, Creonte volta a reinar, mais uma vez, em Tebas. Hércules, filho de Alcmena com Júpiter, nasceu em Tebas sob o reinado de Creonte. Assim, tanto Hércules quanto sua família foram protegidos durante esse reinado.

Indignada pelo descaso e pelo fato de o marido não acreditar nos deuses, Alcmena expõe ao público a descrença de Anfitrião, em *Um deus dormiu lá em casa*. Como já foi mencionado, Alcmena é confidente de Tessala, sua escrava; no entanto, Figueiredo talhou em pormenores essa personagem, dando-lhe muitas falas e ações. Podemos dizer que Figueiredo se apropriou de acréscimos para sua releitura, para sua paródia, de tal forma que Alcmena trava diversos diálogos com Tessala. No trecho que se segue, nota-se Alcmena

²⁰ As vozes são da multidão que assistiam ao discurso de Anfitrião.

²¹ Édipo Rei é uma peça de teatro grega, escrita por Sófocles por volta de 427 a.C.

²² Etéocles, filho de Édipo e Jocasta, irmão de Polinice. Etéocles combinou de dividir o trono de Tebas com seu irmão, mas esse acordo não durou muito tempo.

²³ Polinice, filho de Édipo e Jocasta, irmão de Etéocles. Polinice não aceitou a ideia da divisão do trono, dando origem à guerra civil e à morte dos irmãos.

descontente por Anfitrião não ter mudado de opinião em relação aos deuses até o momento.

Alcmena: Blasfêmia, Tessala! Sempre temi por isto. Nunca, nem mesmo nas grandes datas, como hoje, aniversário de nosso casamento, consegui levá-lo ao templo. Durante as libações, manda reservar a melhor parte do carneiro, a que se oferece aos deuses, para comer com cebolas. E nos concursos trágicos, ronca como um javali, e só acorda na hora do vinho e da comédia (FIGUEIREDO, 1970, p. 112).

Anfitrião reclama dos cuidados e do zelo com que Alcmena se dedica aos deuses, questiona a respeito das comidas que lhes são oferecidas em sacrifícios. Ao escrever uma personagem que é descrente dos deuses, podemos notar que ocorre um destronamento, pois são, exatamente, nessas passagens de ironia e de questionamento a Júpiter por parte de Anfitrião que conseguimos registrar o rebaixamento dos deuses, como se eles descessem de seus pedestais, como se descessem dos degraus das enormes escadas olímpicas.

Anfitrião: Sabei Tebanos, que esta noite eu vos trarei a vitória e a paz! Bolas! Bolas e bolas! Afinal, que pensam que eu sou? Um general de beira de altar? Um homem que vai ouvir as tolices da Pítia? Mil vezes bolas! [...] Oh, Alcmena, temos cabrito ao jantar? Faça-o ao espeto, Sósia, com azeitonas.

Alcmena: Este cabrito é o do sacrifício, Anfitrião.

Anfitrião: Do sacrifício? Bolas! Esses teus deuses comem mais carne do que o meu exército! Levem isto daqui! No dia do aniversário da nossa boda, no dia da minha batalha, eu pensei que você melhorasse esse jantar, Alcmena (FIGUEIREDO, 1970, p.116).

Por meio dessa passagem, a ironia se concretiza pelo jogo de palavras de Anfitrião em relação aos deuses. O povo acredita e respeita os deuses, Alcmena também, porém Anfitrião não. Ele quer ser reconhecido por seus méritos, sem precisar da ajuda divina. Anfitrião pensa ser uma pessoa de grande importância para seu povo e por isso pode fazer, pensar e dizer o que quiser.

Anfitrião: Estamos numa guerra... e não numa discussão teológica. Não creio nos deuses, mas vós credes. Minha mulher também crê, e fará os sacrifícios necessários. A mim o que me cumpre não é matar os carneiros diante do altar, mas o inimigo no campo de batalha. Sou o vosso general e vos prometo a vitória. Vamos buscá-la.

[...]

Anfitrião: Porque eu sou um homem necessário. Os homens necessários podem fazer o que querem (FIGUEIREDO, 1970, p. 115 – 116 - 117).

Além da ironia presente no discurso de Anfitrião, observamos o destronamento que o personagem faz dos deuses, ou melhor, registra-se que o grotesco está na relação do alto e do baixo, do material e do corporal, como já mencionamos.

O “baixo” material e corporal é produtivo: ele dá à luz, assegurando assim a imortalidade histórica relativa do gênero humano. Todas as ilusões passadas e vazias aí morrem, enquanto um futuro real nasce (BAKHTIN, 2013, p. 332).

O Anfitrião de Figueiredo se mostra extremamente ciumento e desconfiado de tudo e de todos e teme que, em sua ausência, alguém possa ir à sua casa e cobiçar sua esposa. Creonte, por sua vez, já tinha afirmado que a beleza de Alcmena era tanta que era digna de se passar uma noite inteira com o deus Júpiter. Anfitrião sabe o que a beleza de sua esposa é capaz de provocar em homens sem escrúpulos que perambulam pela cidade à procura de mulheres que estão sozinhas, quando seus maridos estão na guerra. No trecho abaixo, Anfitrião diz que faria qualquer coisa para não ir à guerra e ficar em casa para passar à noite ao lado da esposa. Segundo o julgamento de Anfitrião, Creonte o mandara para a guerra a fim de despistá-lo e poder ir até sua casa encontrar-se com Alcmena.

Anfitrião: Bolas para Tebas! Há seis meses eu disse a Creonte: “Dá-me cem homens e atirarei os Teleboanos dentro do mar Jônico”. [...] Aí então, Creonte se lembra de mim. [...] Por que eu, logo eu, no dia do nosso aniversário de casamento? (FIGUEIREDO, 1970, p. 117 - 118).

Anfitrião pede para que Alcmena tome cuidado e não se deixe seduzir por ninguém, que ele não sabe quanto tempo demorará a guerra e que está muito nervoso em deixá-la sozinha em casa. Alcmena diz que ele pode ir tranquilo, pergunta se ele não confia nela. Ela diz que os deuses a protegerão. Anfitrião se irrita com esse comentário.

Anfitrião: Lá vem você com os deuses... Êsses seus deuses são até os primeiros...

Alcmena: Um Deus não se dignaria a preferir a tua pobre Alcmena.

Anfitrião: Quanto a isso, estou seguro. Porque não existem. Mas há certos homens... Por que raio foram inventar esta guerra! (FIGUEIREDO, 1970, p. 120).

Podemos perceber mais uma vez o rebaixamento; quando Anfitrião se reporta aos deuses, pois faz uso de palavras inoportunas para referir-se a eles, segundo Bakhtin (2013, p. 134), “a ‘palavra inoportuna’ é inoportuna por sua franqueza cínica ou pelo desmascaramento profanador do sagrado ou pela veemente violação da etiqueta”. Perceberemos o descaso de Anfitrião pelos deuses ainda em várias passagens da obra. A citação de Bakhtin, remete à sátira menipeia, que conforme abordamos no capítulo II, se tornou um dos principais veículos da cosmovisão carnavalesca na literatura.

Anfitrião: [...] Gostaria que tu dissesse: ainda que fosse um deus.

Alcmena: Um deus, Anfitrião? Você não está exigindo demais?

Anfitrião: O próprio Júpiter!

Alcmena: Que bobagem... Você não crê nos deuses. O próprio Júpiter, vá lá. [...] (FIGUEIREDO, 1970, p. 121).

Nesse excerto, está clara a paródia que Figueiredo faz da obra clássica, um deus dormiu com Alcmena no mito e na obra de Plauto, o Anfitrião de Figueiredo também poderia esperar que Júpiter viesse dormir em sua casa, talvez por isso, mesmo não acreditando nos deuses, pede para que Alcmena lhe seja fiel mesmo se um deus invadissem sua casa. Para Gérard Genette

(2005, p. 84), a paródia não é somente repetição, ao parodiar o escritor faz alterações, acréscimos, se espelha no antigo, mas propõe algo criativo e inédito. A segunda voz na paródia ganha força a partir da primeira e assim surge um duelo de vozes. A astúcia de Figueiredo foi evidente nesta passagem, e o melhor ainda estaria por vir. Alcmena continua provocando Anfitrião:

Alcmena: Se você acha que ele não existe, como teme que venha aqui? (FIGUEIREDO, 1970, p. 122).

Anfitrião não sabe o que dizer, Alcmena diz que eles devem rezar, fazer uma prece, Anfitrião lhe diz para ir, que logo a encontrará e nesse momento procura Tessala para pedir que ela vigie Alcmena durante sua ausência. Anfitrião promete que lhe dará a liberdade se prometer que ninguém entrará naquela casa.

Anfitrião: Gostarias de ser livre, Tessala?

Tessala: Oh, Senhor!

Anfitrião: Eu prometi que libertaria Sósia se vencesse a batalha. Eu prometo que te liberto também se...

Tessala: Farei o que quiseres.

Anfitrião: Promete que vigiarás minha mulher... (FIGUEIREDO, 1970, p. 122 – 123).

Observamos no trecho abaixo, outra característica da sátira menipeia, que é a destruição da integridade, que segundo Bakhtin (2013, p. 133), “é facilitada pela atitude dialógica (impregnada de desdobramento da personalidade) em face de si mesmo”.

Tessala: Senhor, eu não sou uma espiã, e sim uma escrava.

[...]

Anfitrião: Promete ou não, Tessala?... Por favor, promete... Se soubesses como estou aflito.

Tessala: Se Tebas visse o seu general nesse estado... (FIGUEIREDO, 1970, p. 123).

Na última fala de Tessala, destacada acima, percebe-se a ironia com que ela se dirige a seu patrão e o questionamento que faz da integridade de soldado valente que é Anfitrião. Conforme Bakhtin (2013, p. 226), a paródia remete a uma visão de mundo, a um segundo mundo. Tessala num diálogo com Sósia, conta que Anfitrião tem medo que Creonte apareça em sua casa, mas ela diz que o interesse de Creonte não é em Alcmena e sim nela.

Tessala: No banquete, quando se retirou, passou por mim e disse: “Vai hoje à noite ao palácio, beleza. A sentinela te deixará entrar”. Que dizes disto?

Sósia: Digo que êste rei é um patife! Já não bastava a irmã dêle fazer o que fêz, ter quatro filhos de seu próprio filho e se enforcar, deixar na terra filhos que se estraçalham, que se arrancam os olhos e se matam... Reizinho de meia tigela.

[...]

Sósia: [...] Mil vezes Édipo, com toda a pouca vergonha dentro de casa. Ao menos essas coisas ficavam em família. Édipo não se metia com a família dos outros. [...] (FIGUEIREDO, 1970, p. 125 – 126).

Como já foi abordado no capítulo I, Anfitrião fica indignado ao saber que o rei Creonte se interessa por uma escrava e não por sua linda esposa Alcmena; entretanto o mais interessante nessa passagem é o dialogismo, a relação que Figueiredo traça com o mito *Édipo Rei*. Figueiredo consegue resumir tudo o que acontece na família de Édipo e transpõe o clássico para o contemporâneo, reatualizando os acontecimentos que, segundo o mito, teriam sucedido na família de Édipo e toda sua tragédia para a obra *Um deus dormiu lá em casa*, deixando tudo muito crível e atual. Algo que estava distante e, por vezes, esquecido pelo público é novamente retratado por Figueiredo, tornando o mito próximo e vivo ao espectador.

Em outro momento, é notável o destronamento dos deuses, pela atitude de pouco caso de Anfitrião, de desmerecimento adotada por ele em relação aos deuses. Segundo Bakhtin (2013), a hierarquia às avessas, permuta o alto e o baixo, a fim de mostrar a verdadeira existência real.

Anfitrião: Com mil trovões, mulher! Por que hás de reservar para Júpiter justamente o melhor pernil? Basta de bobagem!

Faça a sua oração enquanto eu espero na sala!
(FIGUEIREDO, 1970, p.126).

Podemos perceber o caráter dialógico quando Sósia se refere a Tirésias, o profeta cego da mitologia, dizendo a Anfitrião que a profecia de Tirésias dizia que um homem passaria a noite naquela casa. Outra analogia ao mito de Édipo feita por Figueiredo, presente e pertinente à sua obra. Outra *contaminatio* feita pelo autor, a mescla de textos com a intenção de criar uma nova história, um novo parecer. A *contaminatio* se entrelaça na *imitatio* na busca constante pela originalidade.

Sósia: Não, não... Mas ouvi augúrios. O cego Tirésias disse que um homem passaria a noite nesta casa (FIGUEIREDO, 1970, p. 128).

A *imitatio* que Figueiredo fez da obra de Plauto, contando o que já havia sido contado de outra maneira, enriquece ainda mais o texto clássico. O rompimento com o passado e a busca por originalidade são característicos da *imitatio*. Figueiredo reconhece o passado e valoriza a tradição, dessa forma, faz uso de trechos, conteúdos que serão utilizados em um outro contexto, fazendo uma recriação literária.

Como já abordamos, no discurso de um sujeito podem estar presentes outros discursos anteriores, mas cabe a esse sujeito, como indivíduo, interpretá-los e ter a capacidade de interferir no processo social da linguagem, por meio da sua atividade interacional constante junto à sociedade.

Anfitrião: Por todos os deuses do Olimpo, Sósia, você me tira a serenidade de que tanto preciso para comandar! Sósia, escute: que tal se... se nós voltássemos de novo aqui, de noite?

Sósia: Anfitrião! Durante a batalha? E as tropas, quem comanda?

Anfitrião: É, isto é que é um buraco. Bolas para as tropas! Se Creonte acha que deve me desgraçar, ele que se desgrace! Sósia, escute: vamos voltar do campo de batalha (FIGUEIREDO, 1970, p. 129).

É interessante perceber que a obra de Figueiredo, dialoga o tempo todo com obra de Plauto, sempre com a preocupação de ser atualizada para a época de tal forma que se faz, usando um linguajar apropriado e destacando situações pitorescas e pertinentes ao contexto histórico em que se passou a peça.

Anfitrião decide que ele e Sósia não vão à guerra e sim pretende passar a noite em casa fantasiados de deuses, Anfitrião de Júpiter e Sósia de Mercúrio. É notável o elo dialógico com a obra clássica, porém na obra plautina, eles não se fantasiam, os deuses se metamorfoseiam em personagens. Por outro lado, em Figueiredo, as personagens se fantasiam, a personagem vai ocupar outra vida, vai vestir uma roupa diferente e se disfarçar de deus. Conforme Bakhtin (2013, p. 140), “é uma vida desviada da sua ordem *habitual*, em certo sentido uma ‘vida às avessas’, um ‘mundo invertido’”. Nesse contexto do carnaval não existem questões hierárquicas, medo, devoção, etiqueta, reverência. Os homens que são separados por barreiras hierárquicas, se tornam livres durante o festejo do carnaval.

Anfitrião: [...] Tirésias vai acertar mais do que pensa... Sabe quem vai passar a noite aqui? Não é um homem, não; um deus: Júpiter.

Sósia: Deixa de brincadeira! Você pensa que é consolo para um marido ser enganado por um deus em vez de ser enganado por um homem?

Anfitrião: Não entendeste? Júpiter. Eu mesmo. Júpiter mudado em Anfitrião. Júpiter fazendo uma das suas gracinhas de bilontra. Deus velhaco! Não entendeste?

Sósia: Que ideia! (FIGUEIREDO, 1970, p. 130).

Na paródia *Um Deus dormiu lá em casa*, percebe-se o grotesco, percebe-se o “baixo” material e corporal. Tudo vira do avesso, Anfitrião se passa por Júpiter para testar a fidelidade da esposa, Alcmena, muito temente ao deus, se deita com ele sem perceber que era o seu marido. Segundo Bakhtin:

A orientação para baixo é própria de todas as formas da alegria popular e do realismo grotesco. Em baixo, do avesso, de trás para a frente: tal é o movimento que marca todas essas formas. Elas se precipitam todas para baixo, viram-se e colocam-se sobre a cabeça, pondo o alto no lugar do baixo,

tanto no plano do espaço real como no da metáfora (BAKHTIN, 2013, p. 325).

O rebaixamento é enfim o princípio artístico essencial do realismo grotesco, todas as coisas sagradas e elevadas aí são reinterpretadas no plano material e corporal. Na paródia da peça *Anfitrião*, há um rebaixamento em que Júpiter não dormiu na casa de Alcmena, mas foi rebaixado a esse ponto, como se um deus quisesse estar com uma mortal e fosse se deitar com ela na terra, na sua casa. Nota-se a aproximação do divino ao terreno, o alto ocupando o lugar do baixo. Percebe-se a carnavalização nessa mudança de papéis, de personagem, Anfitrião se fantasia de Júpiter para enganar Alcmena. Atitude das festas de carnaval, quando as pessoas usam roupas diferentes, se fantasiam e experimentam uma nova vida. Segundo Bakhtin:

As mudanças de traje, ou seja, as mudanças carnavalescas dos trajes, situações reais e destinos, as mistificações carnavalescas, [...]. Todos esses rituais também se transformaram em literatura, e com eles enredos respectivos e situações de enredo adquiriram profundidade simbólica e ambivalência ou a relatividade alegre, a leveza carnavalesca e a rapidez das mudanças (BAKHTIN, 2013, p. 143).

Consideramos também outra citação de Bakhtin, sobre os objetos utilizados como fantasia ou disfarce no carnaval.

São, por assim dizer, usados ao avesso, contrariamente ao seu uso habitual: os utensílios domésticos são armas, o aparelho de cozinha e a louça, instrumentos musicais. Várias vezes figuram coisas manifestamente inúteis e sem uso: balde furado, tonel com o fundo esburacado, etc (BAKHTIN, 2013, p. 361).

Destacamos a seguir, o momento em que Anfitrião, na obra de Figueiredo, decide se fantasiar de Júpiter e observamos a importância da fantasia na carnavalização. São objetos em desuso e inúteis, como cita Bakhtin.

Anfitrião: É isto! Os dois! Você de Mercúrio, eu de Júpiter. Corre ao depósito. Há lá, entre umas coisas velhas, algumas que se aproveitam. Traga o raio de ferro dourado que serviu para a última dionisíaca. E o manto. Há na cozinha uns

pombos que Alcmena vai sacrificar... A carolice dessa mulher é capaz de depredar um Jardim Zoológico! Torce o pescoço de um pombo e corta-lhe as asas, para amarrar nos teus pés. E arranja um casco para a cabeça. Rouba o caduceu da porta da farmácia de Esculápio. Corre! (FIGUEIREDO, 1970, p. 130 - 131).

Figueiredo, ao transpor a peça plautina, carnavaliza *Um deus dormiu lá em casa*, apropriando-se do grotesco, por meio de um disfarce de Júpiter em seu personagem Anfitrião. O disfarce configura-se como uma fuga da realidade: a do marido, o temor de ser traído por sua esposa e a tentativa de se conseguir viver outra realidade e testar a fidelidade de Alcmena. Ao usar uma fantasia ou uma máscara o personagem ritualiza, vive a carnavalização plenamente e o rebaixamento se manifesta em forma de um mortal fantasiado de deus. Podemos dizer que o disfarce exerce a função de máscara, ou seja, a alegre negação da identidade, a alegria das alternâncias, pois Anfitrião tenta olhar o mundo de outra forma, o que comprova que o grotesco se relaciona com a loucura do personagem ao se fazer passar por um imortal, o sério passa a adquirir um ar cômico.

A ironia na obra de Figueiredo está presente até mesmo nesse momento tenso para as personagens, quando eles vão deixar de cumprir com seus deveres e ir para a guerra, para vigiar suas amadas. A necessidade básica de competência linguística é necessária no caso da ironia, em que o leitor tem de entender o que está implícito.

Alcmena: Anfitrião, meu amor, por que me fazes interromper o sacrifício?

Anfitrião: Desculpe, Alcmena, mas a hora da partida se aproxima. Peça a Tessala que continue sacrifício. Afinal, o que interessa a Júpiter é o cabrito e não quem o mata (FIGUEIREDO, 1970, p. 131).

Ele rebaixa os deuses mais uma vez, o sagrado recebe outra interpretação em todos os momentos que Anfitrião se passa por Júpiter ou duvida de sua

existência. Essas cenas, provavelmente, causaram o riso na plateia. Para Bakhtin (2013), o riso carnavalesco é ambivalente.

Todas as formas do riso ritual estavam relacionadas com a morte e o renascimento, com o ato de produzir, com os símbolos da força produtiva. O riso ritual reagia às crises na vida do Sol (solstícios), às crises na vida da divindade, na vida do universo e do homem (riso fúnebre). Nele se fundiam a ridicularização e o júbilo (BAKHTIN, 2013, p. 144 – 145).

Outro ponto de destaque na obra de Figueiredo é outro dialogismo com o hipotexto em que Anfitrião diz a Alcmena:

Anfitrião: Hei de trazer-te a taça em que o rei Ptérelas tiver bebido vinho hoje (FIGUEIREDO, 1970, p. 134).

O rei Ptérelas é mencionado no mito de Anfitrião e também na peça de Plauto. O entrelaçamento dos textos também acontece quando Alcmena faz uma oração e pede proteção a Júpiter para que tudo aconteça bem com Anfitrião durante a guerra e que ele volte são e salvo, diz que se tudo der certo e ele voltar, ela terá um filho dele e essa criança se chamará Hércules. Outra alusão tanto ao mito quanto à peça clássica. Percebe-se então, como um texto perpassa o outro, se apoia em um texto inicial, se completa e se amplia.

O dialogismo se dá a partir da noção de compreensão de uma enunciação que se faz compreensível entre o enunciador e o enunciatário. O enunciado trabalha com um mundo em movimento, em constante transformação, tendo seu objeto sempre em processo, não sendo o texto fixo e imutável.

Na suposta despedida de Anfitrião, Alcmena pede que Júpiter o acompanhe e Anfitrião, pela primeira vez, aceita a presença dos deuses e diz:

Anfitrião: Que Júpiter esteja nesta casa, Alcmena (FIGUEIREDO, 1970, p. 135).

Percebemos novamente a ironia na fala de Anfitrião, ele sabia que não estaria na guerra e sim em casa, fantasiado de Júpiter, por isso queria que Júpiter

estivesse naquela casa. Alcmena está muito alegre, porque pela primeira vez seu marido não se zangou quando ela citou o nome de um deus. A paródia presente no trecho a seguir, pode ser comparada a um jogo de espelhos, que de acordo com Bakhtin (2013, p. 146), “alongam, reduzem e distorcem em diferentes sentidos e em diferentes graus”. Destacamos um Anfitrião irônico, que está se distorcendo como uma imagem em um espelho, fingindo nesse momento, acreditar nos deuses.

Alcmena: Estou tão contente porque invocaste Júpiter, Anfitrião...

Anfitrião: Há certas horas da vida da gente em que os deuses adquirem um grande prestígio (FIGUEIREDO, 1970, p. 135).

Tessala ainda desconfia que alguém pode aparecer na casa naquela noite e pede a Alcmena para que elas troquem de quarto. Alcmena interpreta como uma grande dedicação de Tessala, mas talvez a paródia esteja presente no fato de que a escrava quisesse salvar a própria pele de uma visita inesperada de Creonte.

Tessala: Senhora! Eu queria ainda pedir-vos um favor...

Alcmena: Peça, Tessala...

Tessala: Podiéis... dormir no meu quarto, e eu dormir no vosso? Desculpai a ousadia...

Alcmena: Tessala, és tão boa...Quanta dedicação, quanto sacrifício... Pois eu queria pedir-te a mesma coisa e não ousava. Obrigada, Tessala. Assim faremos (FIGUEIREDO, 1970, p. 136).

Assim que Anfitrião e Sócia se despedem de Alcmena e Tessala, logo voltam disfarçados em deuses. E o diálogo a seguir, mostrará a preocupação dos dois em atingirem a excelência ao interpretar os deuses. Eles devem prestar atenção aos detalhes, à fala e à postura para exercer muito bem o papel dos deuses. De acordo com Bakhtin (2013, p. 148), na carnavalização também pode acontecer a carnavalização na linguagem, “criava-se um imenso acervo

de livre gesticulação carnavalesca”. Nota-se muita ironia e muitas falas engraçadas que, novamente devem ter despertado o riso na plateia.

Anfitrião: [...] daqui por diante não és escravo nem eu sou senhor. Sabes bem teu papel.

Sósia: Sei, Senhor.

Anfitrião: Então mostre maior majestade. Um deus não anda trêmulo e encurvado como você está. Faça como eu. Que tal?

Sósia: Ah, Senhor, nem ele em pessoa seria tão imponente!

[...]

Anfitrião: Não faças frases de espírito enquanto estiveres fingindo de Mercúrio. Isto é um recurso cabotino com que os mortais pensam alcançar a imortalidade. Um deus não precisa de brilho literário. De qualquer modo sabes bem o papel. Faze o melhor que puderes. Vamos (FIGUEIREDO, 1970, p. 141 – 142).

Mercúrio é, segundo a mitologia romana, mensageiro dos deuses, o que leva as notícias de Júpiter para os outros deuses e as notícias dos deuses para Júpiter, além de contar o que se passa com os mortais para seu pai, sendo assim, Sósia, incorpora esse papel e anuncia que Júpiter está naquela casa. Destacamos novamente como o mito é reforçado por Figueiredo ganhando um caráter alegórico.

Sósia: Aqui estou eu, Mercúrio, o mensageiro dos deuses, para dizer-vos... que Júpiter está em vossa casa... e partilhará do vosso leito! (FIGUEIREDO, 1970, p. 143).

Outra passagem cômica dessa peça se passa quando Anfitrião e Sósia entram nos quartos das respectivas mulheres, mas elas haviam trocado de quarto, então a confusão toma grande proporção. Tessala percebe rapidamente que aquele era Anfitrião, seu patrão, e diz:

Tessala: Patrão debochado! Se Alcmena souber... (FIGUEIREDO, 1970, p. 144).

Alcmena, no início, também percebe que quem entrou em seu quarto foi Sósia.

Alcmena: Como te atreves, escravo imundo... Êste patife meteu-se em baixo do meu lençol (FIGUEIREDO, 1970, p.144).

Porém, como num passe de mágica, quando Anfitrião diz que quem está ali é Júpiter e Mercúrio, Alcmena entra em êxtase e se porta como se realmente os deuses estivessem diante dela. Talvez ela tenha acreditado nisso ou estava fingindo para saber onde seu marido queria chegar. Ela pode ter também entrado na carnavalização e interpretado o papel da mulher abençoada que recebera os deuses na sua morada. Talvez quisesse viver uma fantasia, uma outra vida, fugir da sua realidade, como nos dias de carnaval, por isso ousamos associar o comportamento de Alcmena nesse momento da peça com a carnavalização na literatura. Tessala, por sua vez, desconfia de toda aquela encenação desde o começo. Segundo Bakhtin, os símbolos da linguagem carnavalesca caracterizam-se:

Pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo [...], pelas diversas formas de paródias, [...], degradações, profanações, coroamentos e destronamentos (BAKHTIN, 2013, p. 10).

Ao oferecer a bebida favorita de Júpiter, o hidromel, a Anfitrião ele diz que não iria beber aquilo e Alcmena questiona que aquela é sua bebida favorita, nesse momento Anfitrião percebe o que está dizendo e tenta corrigir:

Alcmena: Júpiter...Júpiter...Meu Deus, meu Senhor... Tessala, o hidromel! A ânfora! Bebe, Deus dos deuses! Sacia-te!

Anfitrião: Tenho mesmo que beber? Mas isto é horrível!

Alcmena: Horrível? Mas é a tua bebida, a única que bebes!

Anfitrião: É verdade, é verdade... Mas, quando estou na pele de um mortal, tenho horror a esses refrigerantes celestes... (FIGUEIREDO, 1970, p. 146 - 147).

Percebe-se nessa frase de Anfitrião outra representação da carnavalização. Outra vez Anfitrião, representando um deus, deve agir como tal. A paródia é mais evidente ainda, ao referir-se aos ‘refrigerantes celestes’, Figueiredo brinca com a bebida dos deuses.

Anfitrião pede para que Tessala leve Mercúrio para sua cama e ela diz que não pretende se entregar a ninguém, somente a Sósia. Ela pergunta se Alcmena passará Anfitrião para trás e ele se ofende. Tessala ainda quer expulsar Júpiter da casa, dizendo que havia prometido a seu patrão que ninguém entraria ali, pede para que Alcmena não se entregue a ele, ou ela continuaria sendo uma escrava.

Anfitrião: [...] Leva Mercúrio para a tua cama.

Tessala: O quê?

Anfitrião: Leva Mercúrio para tua cama, já disse. Que pensas que esteja fazendo aqui na pele de Sósia?

Tessala: Mas, Senhor, eu não pretendo entregar-me a ninguém senão...

Sósia: Ora, Tessala...

Alcmena: Mas, Tessala, um deus!

Tessala: E tu, Senhora, também vais passar para trás Anfitrião com...?

Anfitrião: Tessala! Que é que queres dizer com isto, “passar para trás”? Então, ao fato de a mulher de um general adiantar-se até deus – como é de sua obrigação – você chama “passar para trás”?

[...]

Alcmena: Minha querida, trata-se de um dever de religião... Você sabe como eu sou nestas coisas.

[...]

Tessala: Alcmena! Alcmena! Não te entregues a Júpiter! Serei escrava a vida inteira! (FIGUEIREDO, 1970, p. 147 – 148 – 149 - 150).

A riqueza do texto de Figueiredo está presente em diversas passagens da peça, como observamos no trecho destacado acima, o autor consegue imprimir um novo discurso, conversando com o passado e construindo um novo futuro. Tanto o texto de Plauto como o de Figueiredo são atuais, podemos relacionar o texto de Figueiredo a uma metamorfose, onde as coisas giram, mudam e tomam novo lugar, nova forma, nova representação em um processo de transformação. Inconformado com o comportamento de sua esposa, Anfitrião quer saber de Alcmena quem passaria a noite naquela casa e ela diz que ninguém estaria ali, diz que só se entregaria a Júpiter, Anfitrião se enfurece e Alcmena diz, sarcasticamente:

Alcmena: Eu trataria de saber se era Júpiter ou um mortal...

Anfitrião: E se não pudesses distinguir, de tão perfeita a minha caracterização?

Alcmena: Aí, então, Senhor... eu me entregaria a Júpiter.

[...]

Alcmena: Afinal, Senhor, isto diz respeito a meu marido, e não aos deuses. Se eu engano a meu marido, êle é que deve ficar furioso (FIGUEIREDO, 1970, p.153).

Já abordamos no capítulo I , o posicionamento da Alcmena de Figueiredo, que é bastante diferente da Alcmena de Plauto, essa Alcmena é esperta, provocadora e vaidosa.

Outra situação onde o riso, provavelmente, deve ter invadido o teatro é quando Alcmena quer se deitar com Júpiter e ele foge, dizendo que ela não poderia trair seu marido, nem com um deus. Anfitrião se desespera tanto ao ver que Alcmena quer levar Júpiter para a cama que em determinado momento confessa que ele é ele. Que quem está ali é Anfitrião disfarçado de Júpiter. A partir desse momento na peça, perceberemos um Anfitrião divergente, sem saber como sair da confusão em que se meteu. Ele assumiu outra personalidade e se depara com a loucura que foi ter escolhido assumir outro papel. Segundo Bakhtin, ao se referir à sátira menipeia:

Aparece pela primeira vez também aquilo a que podemos chamar experimentação moral e psicológica, ou seja, a representação de inusitados estados psicológicos-morais anormais do homem – toda espécie de loucura [...], da dupla personalidade, do devaneio incontido, de sonhos extraordinários, de paixões limítrofes com a loucura (BAKHTIN, 2013, p.133).

Figueiredo retrata em sua peça *Um deus dormiu lá em casa* a louca paixão de Anfitrião por Alcmena, que o deixa cego de ciúmes, o impede de ir cumprir com suas obrigações de combatente na guerra, para assumir um papel de um deus que ele nem acredita que existe só para proteger sua amada da companhia de outro homem na casa. Observamos aí, um estado psicológico disforme e exagerado, tornando Anfitrião um homem contraditório e divergente.

Anfitrião: Quer dizer que traírias o teu marido com Júpiter?

Alcmena: Não é um sacrifício lisonjeiro? Não devo estar orgulhosa de me terdes preferido a mim, e não a uma outra mulher? Vinde, Senhor, estou pronta a receber-vos!

Anfitrião: Não, não, Alcmena! Escuta. Ouve o que te vou dizer. Suponhamos que eu seja Anfitrião. Que eu seja o teu marido. E te visse, agora, de braços estendidos para outro...

Alcmena: Não pode ser. Meu marido está na guerra.

Anfitrião: Alcmena! Eu sou o teu marido! Em carne e osso! (FIGUEIREDO, 1970, p. 154).

Alcmena não acredita e diz que seu marido não abandonaria a guerra para estar ali. Anfitrião lhe conta que está lá somente para protegê-la da visita de algum homem. Nesse momento, a vaidade de Alcmena explode.

Alcmena: Aí está uma hora em que as mulheres não precisam da proteção divina: ou se defendem, ou se entregam. Mas tu, Júpiter, vires à minha casa para me dizeres isto? Acaso não sou digna? Olha bem para mim... Por acaso Europa tinha cabelos mais longos, e a testa mais pura? Olha bem, deus, olha bem...

[...]

Anfitrião: [...] Deixa que eu te diga: eu não sou Júpiter; sou Anfitrião, que fugiu da batalha, abandonou o exército que

comanda, e aqui veio para te amar... Sou Anfitrião, que passará a covarde na história de Tebas, só porque te ama (FIGUEIREDO, 1970, p. 155 – 156).

A contradição e os conflitos que a personagem Anfitrião assume consigo mesmo, a partir desse momento na peça, nos remete à seguinte citação de Bakhtin:

As fantasias, os sonhos e a loucura destroem a integridade épica e trágica do homem e do seu destino: nele se revelam as possibilidades de um outro homem e de outra vida, ele perde a sua perfeição e a sua univalência, deixando de coincidir consigo mesmo (BAKHTIN, 2013, p.133).

Alcmena, fria e decidida, abre a porta da casa e pede para aquela pessoa que está dizendo que não é Júpiter e sim Anfitrião, sair e voltar para junto das tropas. Nesse momento acontece outra crise na peça de Figueiredo. Anfitrião também será destronado, será questionado quanto a sua postura de abandonar o exército e ir vigiar sua esposa. Podemos começar a traçar o destronamento da personagem Anfitrião já nesse ponto da obra, ele vai ficar cada vez mais perturbado pela ideia que teve de se passar por um deus e isso vai rebaixar cada vez mais sua personagem na obra.

Alcmena: És Anfitrião? Então vai cumprir teu dever! O teu lugar é à frente das tropas! (FIGUEIREDO, 1970, p. 157).

Tessala, que estava no quarto com Mercúrio, corre para a sala repetindo que aquilo é uma farsa, que Sócia havia acabado de confessar a trapaça dos dois. Tessala, revoltada, diz que os deuses não existem, que se existissem já a teriam tirado da situação de escrava. Chegamos a outro rebaixamento dos deuses, agora feito pela escrava. Conforme Bakhtin:

Parece que a velha praça pública retoma vida nos diálogos trocados em casa, a intimidade toma emprestados os tons da antiga familiaridade, abolindo todas as fronteiras entre os homens (BAKHTIN, 2013, p. 369).

Observamos a maneira como Tessala se refere aos deuses, com um tom de ironia e fugindo de regras hierárquicas como no carnaval onde não há ribaltas.

Tessala: A uma escrava os deuses não adiantam nada. Os deuses são um luxo de gente livre (FIGUEIREDO, 1970, p. 159).

A carnavalização das personagens Anfitrião e Sócia, rebaixou os deuses, pois Anfitrião não acredita neles e o fez para torná-los terrenos e testar a fidelidade da esposa. Também pela carnavalização, Tessala começa a questionar a existência dos deuses, diz que não se deitará com Mercúrio porque não deve obedecer aos deuses e sim a seu patrão, que é seu dono. Conforme Bakhtin (2013, p. 10), “a segunda vida, o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um ‘mundo ao revés’.”

Alcmena insiste em levar Júpiter para o quarto e ele, inconformado, tenta escapar. Por vaidade ela quer passar a noite com ele, ou até mesmo com Mercúrio, já que Tessala, a todo momento, volta para a sala, fugindo dele. Como Tessala não quer se deitar com Mercúrio, Alcmena está decidida, não quer que eles voltem ao Olimpo sem que antes ela passe a noite nos braços de Júpiter/Anfitrião.

Alcmena: [...] Quem acreditará que um deus dormiu em minha casa, se eu disser que nada aconteceu entre nós dois?

Anfitrião: Pretendes contar que eu estive aqui em tua casa?

Alcmena: Não a todo o mundo, é claro. Mas algumas amigas morreriam de inveja.

Anfitrião: E não te envergonharias de transformar teu marido num marido enganado?

Alcmena: Enganado por um deus... Isto até poderia servir para convertê-lo... (FIGUEIREDO, 1970, p. 164 – 165).

Dialogando novamente com o mito e com a obra de Plauto, nas duas, Júpiter vem a Terra e faz um filho em Alcmena, agora perpassando o texto clássico, ela quer que ele lhe faça um filho também. Anfitrião já está arrependido do que fez. Observamos novamente a crise de identidade presente na personagem, o arrependimento por ter assumido outro papel e as contradições em que ele cai a todo momento.

Alcmena: Éle crê que não existes. O meu sacrifício lhe daria uma prova de tua existência.

[...]

Alcmena: Quando digo prova, Júpiter, digo um filho.

Anfitrião: Um filho...meu?

Alcmena: Claro! Não é assim que costumás fazer?

[...]

Anfitrião: Se soubesses a raiva que eu tenho de ser deus neste momento!

[...]

Anfitrião: Que burrice ser deus! (Figueiredo, 1970, p. 166 – 167 - 170).

De novo, Anfitrião se vê rebaixado, sua mulher não é tão fiel como ele imaginava, até mesmo a escrava é mais fiel a Sósia e, comprovar isso não lhe é nada fácil. Ele já está prevendo o que está por vir, como ele vai escapar dessa farsa? O que acontecerá no dia seguinte, quando ele olhar para Alcmena e lembrar do seu comportamento? Conforme Bakhtin (2013), o rebaixamento é a transferência ao plano material e corporal de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato. Alcmena ainda provoca:

Alcmena: Se não me queres dar um filho, eu dar-te-ei um neto. Vem, Mercúrio (FIGUEIREDO, 1970, p. 169).

Essa fala de Alcmena, nos remete a uma consideração de Bakhtin sobre as palavras: “Ao gozar de uma total liberdade, as palavras colocam-se em relações e numa vizinhança completamente inusitadas”. (Bakhtin, 2013, p. 371). Logicamente, Sósia não se deita com Alcmena e sim Anfitrião, mas somente depois de muita insistência e manipulação por parte de Alcmena. No dia seguinte, Tessala volta a dizer que eles estavam fantasiados de deuses, que Sósia havia dito mais de uma vez e que tiveram essa ideia porque estavam

com ciúmes das mulheres. Alcmena não quer acreditar. Tessala lhe revela que o rei Creonte a estava cortejando e não a Alcmena.

Tessala: Por muito que isto fira a tua vaidade, lamento contradizer-te. É a mim que Creonte deseja.

Alcmena: Isto não fere a minha vaidade. Se és cobiçada por um rei eu fui amada por um deus.

Tessala: Não foi, senhora, juro-te que não foi. Era Anfitrião. Quando eu me recusei a Sósia – ou a Mercúrio, como quiseres – ele sentou-se a um canto, disse que não sairia desta casa até que amanhecesse, para ter a certeza de que eu não iria ao encontro de Creonte. Eu assegurei que tal não aconteceria porque lhe sou fiel – e porque prometera a Anfitrião ficar de guarda a fim de que ninguém viesse aqui de noite para dar cumprimento à profecia de Tirésias (FIGUEIREDO, 1970, p. 177).

Alcmena se preocupa se Tessala estiver certa, como ela vai se explicar a Anfitrião? Destaca-se nesse momento o estado psicológico de Alcmena que também vai começar a se alterar entre o que é realidade e fantasia.

Alcmena: Tessala, peço-te que não insistas. Já imaginaste o ridículo em que fico perante Anfitrião, se tiver sido êle?

Tessala: Realmente, é o cúmulo do ridículo teres dormido com teu marido (FIGUEIREDO, 1970, p. 177 - 178).

Tessala se mostra uma mulher sem romantismo, sem ilusões, não acredita nos deuses e não quer ser enganada pela representação mal feita de Sósia. Quando Sósia volta pela manhã dizendo que haviam ganhado a guerra, Tessala diz que estava faltando um pombo na gaiola e lhe pergunta:

Tessala: Não seriam as asas dêle que usaste nos pés esta noite? (FIGUEIREDO, 1970, p.180).

Segundo Bakhtin, as imagens relacionadas ao carnaval, às fantasias, aos disfarces, simbolizam a morte do velho e o nascimento do novo, tem um duplo sentido, um significado ambivalente.

Todas as imagens verbais e gesticulações desse tipo faziam parte do todo carnavalesco impregnado por uma lógica única. Esse todo é o drama cômico que engloba ao mesmo tempo a

morte do mundo antigo e o nascimento do novo. Cada uma das imagens tomadas separadamente subordina-se ao seu sentido, reflete a concepção única do mundo que se cria nas contradições, embora exista isoladamente. Na sua participação nesse todo, cada uma dessas imagens é profundamente *ambivalente*: ela tem uma relação substancial com o ciclo vida-morte-nascimento (BAKHTIN, 2013, p. 128 – 129). (grifo do autor)

Anfitrião volta da vitória cabisbaixo, triste, derrotado e rebaixado de uma vez por todas. Agora se sentia perdido, sua mulher o traíra, com ele próprio, mas ela não sabia que era ele, então na cabeça de Anfitrião, o traiu. Alcmena o recebe e se assusta com sua atitude.

Anfitrião: [...] Vencemos.

Alcmena: E por isso vens assim abatido? E entras pela porta dos fundos, como um criminoso? Estás cansado?

Anfitrião: Sim...estou cansado. A guerra me acabrunha.

Alcmena: Vamos, hoje é um dia de glória! Mandei preparar-te um banho. E depois faremos os sacrifícios.

Anfitrião: Sacrifícios coisa nenhuma! De uma vez por todas, bolas! Vamos acabar com os sacrifícios nesta casa!

Alcmena: Por favor, não! Anfitrião! Não blasfemes, logo hoje. Temos que agradecer aos deuses a tua vitória (FIGUEIREDO, 1970, p. 181 - 182).

O desespero e o ciúme da personagem levaram Anfitrião a cavar seu próprio abismo, agora dizia que Alcmena fora infiel e ela confessava que Júpiter tinha estado naquela casa. Segundo Bakhtin (2013), a principal característica da sátira menipeia é que a fantasia mais absurda e ousada é justificada pelo fim filosófico-ideológico, a ponto de criar 'situações extraordinárias'. Anfitrião criou uma situação extraordinária quando se fantasiou de Júpiter. A intenção do personagem é a de experimentar a verdade.

Alcmena: Júpiter, Anfitrião, ele próprio... Veio proteger-me... Tinha a tua forma, a tua voz, os teus gestos...

Anfitrião: Mentas! Era eu! Eu mesmo! Eu, Anfitrião! Eu te disse que era eu... E não acreditaste... E me levaste para o quarto...

Teus olhos brilhavam mais do que quando comigo... Tuas mãos estavam mais macias... Nunca o teu perfume foi tão cruel... E teu colo, como arfava o teu colo... e tuas palavras tinham um sabor de prece, um sabor que não era para os meus ouvidos... e teu ventre tremia, como a anca de um potro árabe... E teu beijo, o teu melhor beijo, não era para mim, era para êsse teu deus lascivo, cujo corpo adoraste mais do que o meu carinho, mais do que todos os meus carinhos! (FIGUEIREDO, 1970, p. 184 - 185).

Observa-se no trecho acima, a loucura de Anfitrião, o ciúme extremo, o descontrole. Figueiredo cria um Anfitrião exagerado e extremista, que é capaz de tudo para proteger sua amada, mas que agora sofre ao ver que ela não lhe foi fiel. Alcmena, esperta, logo se defende:

Alcmena: Se eras tu, eu não te traí (FIGUEIREDO, 1970, p. 186).

O destronamento de Júpiter acontece nesse excerto junto com o rebaixamento de Anfitrião. O personagem diz que o deus de sua esposa era 'lascivo', como alguns humanos que não controlam seus desejos sexuais e está subentendido que ela também o destrona ao pensar que ele estaria em sua casa, vivendo como um mortal. O linguajar de Anfitrião nesse momento da obra deprecia o deus supremo e a intimidade que tem com sua esposa permite que ele trate o deus de forma rude e injuriosa.

Quando se ultrapassa um certo limite nas relações entre certas pessoas e que elas se tornam perfeitamente íntimas e francas, esboça-se uma mutação no emprego ordinário das palavras, uma destruição da hierarquia verbal; a linguagem se reorganiza num tom novo, francamente familiar; as palavras afetuosas parecem convencionais e falsas, apagadas, unilaterais e sobretudo incompletas; a sua coloração hierárquica torna-as inapropriadas à livre familiaridade que se instaurou, e por isso todas as palavras banais são banidas e substituídas ou por palavras injuriosas, ou por palavras criadas a partir do seu tipo e modelo (BAKHTIN, 2013, p. 369).

O destronamento feito à personagem Anfitrião será revelado no discurso de Alcmena que com toda a informalidade que também tem com o marido, usa as palavras corretas para rebaixá-lo. De acordo com Bakhtin (2013, p. 148), "a

linguagem carnavalesca familiar, a cinicamente franca, a excêntrica e a elogiosa-injuriosa, penetraram a fundo em quase todos os gêneros da literatura.”

Alcmena: Um estrategista que abandona a batalha.

[...]

Alcmena: Deixaste os soldados lutando sem chefe, para vires fazer uma mascarada!

[...]

Alcmena: Hoje o povo todo te saúda nas ruas, e não sabe que o deixaste à mercê do inimigo, enquanto vinhas gozar uma noite de amor! (FIGUEIREDO, 1970, p. 186 – 187).

Alcmena ardilosa diz, inclusive, que Júpiter inspirou a tropa do marido que estava abandonada e a conduziu à vitória. Ela diz que Anfitrão matara Ptérelas por ciúme, que ele era um fraco e um covarde, que havia matado Ptérelas, um velho, indefeso, só para provar a Creonte do que era capaz. Diz que ele não acreditava nos deuses, mas acreditou na profecia de Tirésias, afirma que Anfitrão é contraditório nas atitudes. Essa é a maior expressão do destronamento de Anfitrão por parte da esposa. Conforme Bakhtin (2013, p. 143), “o destronado é despojado de suas vestes reais, da coroa e de outros símbolos de poder; ridicularizado e surrado”.

Alcmena: Não. Tu o mataste por ciúme. Por ciúme de Creonte. Para trazer a cabeça de um velho espetada na ponta de uma lança e mostrá-la ao nosso rei, como um aviso, como quem diz: “Veja de que eu sou capaz!” E no entanto mataste um velho... Mataste alguém que implorava a tua misericórdia... Mataste um indefeso, tu, um atleta, tu, um forte... Tudo porque, escondida atrás da tua grandeza, dos teus músculos, da tua coragem, está uma alma incerta e temerosa... uma alma que se nega a crer nos deuses que nos governam, mas receia ser verdade a profecia de um cego numa praça pública. Não é verdade? Quando soubeste do oráculo temeste pela minha honra, embora digas que não crês em feitiçarias. Tu, que não acreditas nos deuses, passaste a não acreditar em mim, na minha virtude, e aceitaste como certo o primeiro rumor de que alguém entraria na casa do general de Tebas e lhe violaria a espôsa! (FIGUEIREDO, 1970, p. 188 – 189).

Anfitrião está envergonhado, já não sabe o que dizer para Alcmena, ora diz que ele se passou por Júpiter, ora diz que ele não abandonaria a guerra por ciúme e desconfiança.

Anfitrião: Então achas que teu marido deixaria a batalha para vir te espiar? Não é verdade, Alcmena? Que tolice, não achas? (FIGUEIREDO, 1970, p. 190).

Alcmena lhe diz que sempre soube que era ele, desde o primeiro momento.

Alcmena: Falaste muito, Anfitrião, falaste demais. E se eu te disser que desde o primeiro momento, desde que esbarrei com Júpiter nesta Sala, eu vi que eras tu? Se eu te disser que me prestei a acompanhar-te até o fim da farsa? Se eu te disser que não sabes fazer o papel de Júpiter, e só consegues fazer o de marido que suspeita? Se eu te disser que sabia, e te deixei na humilhação de um grotesco, porque me lisonjeava o teu pavor e me divertia ver-te simulando um deus em quem não crês? Eu sabia que eras tu, tolo. Eu sabia, general covarde.

Anfitrião: Não, Alcmena! Não era eu! Era Júpiter!

Alcmena: Como, se não crês que ele exista?

Anfitrião: Não creio? Como não creio? Pois se ele não me inspirou no comando do exército? Não me deu a vitória? Não me deu a glória com que tanto sonhava? Não me deu todos os motivos para que tu te orgulhes de mim? Enquanto eu comandava os Tebanos, sentia que uma fôrça sobrenatural me inspirava, me emprestava uma lucidez, uma...

[...]

Alcmena: Como tu és sórdido! Estás convertido?

Anfitrião: Estou convertido (FIGUEIREDO, 1970, p. 190 – 191).

A seguir, vemos como Figueiredo fez Alcmena virar o jogo, trazendo o riso e o trágico para sua peça. Apontamos neste momento outra consideração de Bakhtin sobre o riso.

O riso carnavalesco também está dirigido contra o supremo; para a mudança dos poderes e verdades, para a mudança da ordem universal. O riso abrange os dois polos da mudança, pertence ao processo propriamente dito de mudança, à própria *crise*. [...] É essa a especificidade do riso carnavalesco ambivalente (BAKHTIN, 2013, p. 145). (grifo do autor)

Para Bakhtin, no riso carnavalesco está presente a negação que é o rebaixamento e a afirmação que é a coroação.

Alcmena: Tens que escolher entre seres um covarde ou um marido enganado (FIGUEIREDO, 1970, p. 192).

O povo de Tebas segue em direção à casa de Anfitrião para aplaudi-lo como valente guerreiro e para apedrejar Alcmena, a essa altura todos já sabiam que alguém esteve na casa de Anfitrião enquanto ele 'guerreava'. Anfitrião se vê na terrível situação de passar por covarde perante o povo e dizer que esteve em casa durante a noite, ou passar por marido traído, enganado enquanto defendia a paz da cidade. Anfitrião decide ser o marido enganado, mas não enganado por qualquer homem e sim por um deus.

Anfitrião: Enquanto eu defendia Tebas, enquanto eu defendia os vossos lares, os vossos filhos, as vossas mulheres, alguém esteve aqui... e foi um milagre... foi Júpiter, Nosso Senhor! (FIGUEIREDO, 1970, p. 197).

Percebe-se que o discurso de Anfitrião com relação aos deuses mudou, agora ele enaltece os deuses. Na peça de Figueiredo, Júpiter foi destronado o tempo todo por Anfitrião, como exemplificamos em várias passagens da obra, e agora no final da mesma, Anfitrião o coroa. Afinal, sua mulher recebeu a visita de um deus, do deus supremo. Para livrar-se da confusão que ele mesmo causou, passa por homem traído e se rende a Júpiter, para agradar ao povo, agradar a sua esposa Alcmena e acalmar-se a si próprio. Como já dissemos, a coroação/destronamento é um ritual biunívoco, é a mudança, a renovação. Anfitrião pede segredo de tudo isso a Tessala e Sósia:

Anfitrião: Só libertarei vocês, se me prometerem nunca falar nesta história (FIGUEIREDO, 1970, p. 196).

Provavelmente Figueiredo quisesse chamar a atenção do público para a seguinte direção: o discurso sempre muda em função de agradar alguém a respeito de algo a fim de salvar a própria pele, sem qualquer escrúpulo. Anfitrião não é um exemplo de sinceridade, nem com a esposa, nem com o povo, nem consigo mesmo, mas o que lhe importa é ser o herói da cidade. O povo que diga o que quiser.

Demagogós: Anfitrião, então tu és...?

Anfitrião: Bolas, Demagogós. Sou o que tu pensas! Sou corno. Mas sou o herói desta cidade! (FIGUEIREDO, 1970, p. 197).

A maneira como Figueiredo retoma questões antigas e as transcreve para a atualidade é bastante intrigante, ele consegue através de um texto clássico reatualizar toda a história antiga e torná-la atual. Ele pode ter pensado em fazer uma analogia a homens que se deixam enganar por suas esposas, mulheres ardilosas que conseguem o que querem com os maridos, ou melhor, pessoas que possuem um discurso e atitudes contrárias, que dizem não acreditar em nada que não seja provado, mas quando se sentem em perigo apelam para feitiçarias, deuses e crenças variadas.

Um exemplo do descaramento de Anfitrião está em sua última fala:

Anfitrião: Nunca, nunca vos deveria ter dito isto... Eu teria preferido inventar que fui eu próprio, que fugi do campo de batalha para vir amar minha mulher... Mas isto traria a vergonha para o vosso exército e para a nossa vitória... Por isso ousei dizer-vos o que aconteceu, sem corar de vergonha, porque foi um deus que honrou esta humilde morada, e trouxe a glória do seu afeto à minha Alcmena... Podeis dizer que eu, o vosso general, sou um marido enganado... Podeis sorrir quando eu passe, mas eu passarei impávido no meu orgulho de homem, de cidadão, e de mortal... Quantos, quantos de vós não daríeis um pedaço da vida, a glória, a fortuna, em troca de poderdes dizer que os amantes de vossas espôsas são deuses, e não pobres homens como nós...[...] (FIGUEIREDO, 1970, p. 197).

A coroação de Júpiter está em evidência e também, a coroação de Anfitrião, que como já expusemos, também foi rebaixado. A coroação de Anfitrião se prova justamente no trecho destacado acima. Ele foi coroado a general valente, que defende seu povo, que perdoa a traição de sua esposa, que se sente abençoado por um deus ter desejado sua mulher e assim, sai como o verdadeiro herói na peça de Figueiredo. Ele volta a ser o perfeito guerreiro e marido diante dos olhos dos outros. A vida seguirá seu curso, voltará ao normal. De acordo com Bakhtin:

O carnaval triunfa sobre a mudança, sobre o processo propriamente dito de mudança, e não precisamente sobre

aquilo que muda. O carnaval, por assim dizer, não é substancial mas funcional. Nada absolutiza, apenas proclama a alegre relatividade de tudo (BAKHTIN, 2013, p. 142 – 143).

Como pudemos até aqui transcrever e exemplificar em um elo dialógico, amparados pela paródia, o mundo virou de cabeça para baixo na peça de Figueiredo e os homens puderam se metamorfosear em seu disfarce de deuses, coroando-se e destronando-se.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após dissertar a respeito dos pressupostos teóricos aqui destacados e analisar as peças em questão, podemos considerar que Plauto se reportou ao mito de Anfitrião ao escrever sua peça clássica e Figueiredo se remeteu à peça de Plauto ao escrever a peça contemporânea *Um deus dormiu lá em casa*, mas como já apontamos, não somente a ela. Amparado pelo hipotexto *Anfitrião*, Figueiredo reatualiza a obra de Plauto, o entrelaçamento entre as duas peças é o dialogismo que retoma o que foi dito anteriormente e permite novas versões e adaptações, permite um novo olhar para a obra, um discurso apoiado a outro e reforçado pelo repertório do autor, adaptado ao público a que se dirige e ao contexto histórico. Como observamos, a palavra é viva, o discurso não é fixo e estável, está sempre em constante modificação. Bakhtin defende um mundo em constante transformação, assim o discurso também se insere nesse pensamento.

A carnavalização na literatura também é evidente nas duas obras aqui estudadas, visto que em ambas percebemos características do carnaval transpostas para a literatura; viver outra vida, não obedecer a regras, usar um disfarce, não se preocupar com questões sociais e éticas. O destronamento aproxima o divino do terreno na obra de Plauto e rebaixa o imortal ao mortal na obra de Figueiredo. O realismo grotesco, em *Anfitrião*, se revela no desejo sexual de Júpiter por Alcmena, a ponto de fazer a noite durar mais e se metamorfosear em Anfitrião somente para satisfazer suas vontades carnavais.

Nas obras, o mundo virou de cabeça para baixo, os valores se inverteram e tudo está intrinsicamente relacionado à carnavalização e conseqüentemente à paródia, que é o duplo destronante, conforme Bakhtin.

A menipeia é plena de contrastes agudos e jogos de oxímoros: a hetera virtuosa, a autêntica liberdade do sábio e sua posição de escravo, o imperador convertido em escravo, a decadência moral e a purificação, o luxo e a miséria, o bandido nobre, etc. A menipeia gosta de jogar com passagens e mudanças bruscas, o alto e o baixo, ascensões e decadências, aproximações inesperadas do distante e separado, com toda sorte de casamentos desiguais (BAKHTIN, 2013, p. 134).

Ambos autores dessacralizam o mito e estabelecem um jogo onde rebaixam os valores da cultura oficial e proporcionam imagens distorcidas do mito original. Observamos em Plauto, Júpiter descer a terra metamorfoseado em um humano e em Figueiredo, Anfitrião fantasiar-se em Júpiter, a imagem dos deuses está distorcida, dessa forma consegue-se uma releitura. O que é ideal, elevado, sublime é transposto ao plano material e corporal, eis aí o destronamento, o realismo grotesco.

Reatualizar o mito se torna possível por meio da literatura, da música, da arte, etc. Tanto Plauto quanto Figueiredo procuram, com o mito de Anfitrião, revisitar o mito para renová-lo em uma nova situação mediante a paródia. “A literatura, o cinema, as artes visuais e a música podem, todos eles, servir-se da paródia para comentar o ‘mundo’ de alguma maneira” (Hutcheon, 1985, p.141).

Os autores se afastam do mito original e fazem uma reformulação por meio do discurso carnavalesco. A reatualização do mito permite a recriação com novos sentidos para o mundo. A paródia rebaixa, dessacraliza o mito e cria um mundo “às avessas”. A linguagem de ambos autores aqui estudados, é essencialmente carnavalesca e grotesca, remetem a inúmeros rebaixamentos e coroamentos. A paródia, assim como o carnaval pode desafiar as regras com o objetivo de renovar.

O uso do mito, a colocação de um paralelo permanente entre a atualidade e a antiguidade... é um meio de controlar, ordenar e dar forma e significado ao enorme espetáculo da inutilidade e confusão que é a história contemporânea (Eliot, 1971 *apud* Mielietinski, 1987, p. 426 – 427).

As obras destacadas nesta Dissertação se apoiam no riso que por vezes é humilhante e negativo, e por vezes é positivo, universal. É um riso de questionamento, de protesto, um riso irônico. A ironia usada na paródia tem o objetivo de moralizar os costumes, se identifica com o humor, com as brincadeiras, torna risível a realidade. Observamos nas peças que é possível rir de tudo e de todos.

Consideramos finalmente que as peças *Um deus dormiu lá em casa* e *Anfitrião* se encaixam na carnavalização na literatura, pois estão marcadas pelo riso, que dessacraliza as coisas sérias, as verdades estabelecidas e se dirige ao superior. A carnavalização também está aliada à negação (gozação) e a afirmação (alegria). Age nos dois polos: vida-morte, bom-mau, alto-baixo.

Houve uma ruptura do cotidiano nas peças aqui estudadas, Júpiter em *Anfitrião* sai da sua rotina para viver uma outra vida por um dia. Anfitrião em *Um deus dormiu lá em casa*, também quebra sua rotina, em vez de ir guerrear, fica em casa disfarçado de Júpiter para viver outra vida do mesmo modo que o deus supremo. Essa quebra da rotina, essa ruptura do cotidiano é rápida, como no carnaval, onde os dias de fantasia duram pouco tempo.

Em suma, o carnaval é possível em ambas as peças, pois houve uma ruptura temporal: “o marido saiu de casa para a guerra” e “o deus entrou para amar sua esposa”. Havia uma lógica cotidiana, mas ela se rompeu para instaurar-se a ordem carnavalesca; entretanto quando a confusão se resolveu, tudo voltou ao normal, como quando acaba o carnaval. As duas peças são cômicas, constatando-se, por fim, o quanto o riso é libertador.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Política*. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. 3 ed. Brasília: UNB, 1997.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno et al. 5 ed. Rio de Janeiro: Difel, 2010.

_____. *O prazer do texto*. Trad. Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – O contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. 8 ed. São Paulo: Hucitec, 2013.

_____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Trad. Michel Lahud et al. 14 ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

_____. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. 5 ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Trad. Maria Paula Zurawski et al. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CARDOSO, Zélia de Almeida. *A literatura latina*. 3 ed. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2011.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Trad. Pola Civelli. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FÁVERO, L.L. *Coesão e Coerência Textuais*. São Paulo: Ática, 2003.

FERREIRA, Aline Cavalcante. *O riso e tudo o mais... interfaces literárias entre Simão Pessoa e Efraim Medina Reyes*. Dissertação (Pós-Graduação em Letras). Universidade Federal de Roraima, Roraima, 2012, 151 f.

FIGUEIREDO, Guilherme de Oliveira. *A raposa e as uvas; Um Deus dormiu lá em casa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1970.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

FONSECA, Carlos Alberto Louro. Prefácio. In: PLAUTO. *O Soldado Fanfarrão*. Coimbra: Atlântida, 1968.

FRAMBACH, Lídia Bantim. *Um deus dormiu lá em casa: o eu e seu duplo em Guilherme Figueiredo. Primeiros Ensaios*. Secretaria Municipal de Educação do

Rio de Janeiro. 2010. Disponível em: <<http://www.omarrare.uerj.br/numero12/pdfs/lidia.pdf>> Acesso em: 19 out. 2014.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Cibele Braga et al. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2005.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Trad. Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70 (Brasil), 1985.

LACAN, Jacques. *O Seminário 2: O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Trad. Marie Christine Lasnik Penot. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

MIELIETINSKY, E.M. *A poética do mito*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982.

PLATÃO. *A República*. Trad. Albertino Pinheiro. 6 ed. São Paulo: Atena Editora, 1956.

PLAUTO, Tito Macius. *Anfitrião*. Trad. Carlos Alberto Louro Fonseca. 2 ed. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1986.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SILVA, Martha Francisca Maldonado Baena da. *A comédia clássica de Sá Miranda e o diálogo intertextual com seus paradigmas literários*. Dissertação (Pós-Graduação em Literatura Portuguesa). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, 173 f.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Sociedade na Grécia antiga*. Trad. Myriam Campello. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

