

A DIALOGIZAÇÃO DO TRÁGICO E DO CÔMICO NO *ANFITRIÃO*, DE PLAUTO

Leandro Dorval Cardoso

RESUMO: A partir das considerações de Mikhail Bakhtin sobre os *gêneros do discurso*, o *dialogismo* e o *plurilingüismo* e sobre o *discurso no romance*, o presente trabalho propõe uma abordagem da incorporação de traços composicionais da Tragédia na Comédia *Anfitrião*, de Tito Mácio Plauto, bem como do seu funcionamento dentro do texto plautino. Através desses conceitos, foi possível lançar uma outra luz sobre essa utilização de traços genéricos estranhos à Comédia, o que possibilitou uma leitura que destacasse a vinculação entre a história do mito do nascimento de Hércules tal qual representado pelo comediógrafo latino e as estruturas composicionais da peça, para além de ressaltar, nos moldes do *dialogismo* e do *plurilingüismo* bakhtinianos, o tratamento cômico dispensado por Plauto aos traços trágicos por ele incorporados.

PALAVRAS-CHAVE: Plurilingüismo; Dialogismo; Gêneros do Discurso; *Anfitrião*; Plauto

É comum na recepção crítica do *Anfitrião*, de Plauto, que se aborde a questão da presença de traços da Tragédia na sua composição. Tal recorrência existe, é fato, por conta de dois motivos específicos: i) o fato de o enredo da peça ser construído sobre o mito do nascimento de Hércules – mais especificamente a cena da sedução de Alcmena por Júpiter; ii) a discussão sobre a questão do gênero feita por Mercúrio no prólogo à peça – baseado na presença e, fundamentalmente, na atuação de deuses e escravos na trama, Mercúrio diz que a peça não pode ser classificada senão como uma *tragicomédia*.

Pode-se tomar como um bem sucedido exemplo dessa recepção crítica o artigo *O Anfitrião, de Plauto: uma Tragicomédia?* (CARDOSO: 2008), da autoria de Zélia de Almeida Cardoso. Na sua abordagem da peça plautina, a autora se detém especialmente sobre as duas especificidades composicionais do *Anfitrião* anteriormente destacadas, concentrando sua análise no caráter híbrido da peça, salientando a figuração dos traços da Comédia e da Tragédia principalmente no que diz respeito à composição dos personagens e das suas linguagens – o que permite à autora concluir que:

Estamos diante de uma tragicomédia, no entanto. Concordamos com a classificação de Mercúrio, embora não consideremos que *Anfitrião* o seja apenas por mesclar personagens de diferentes estratos: é tragicomédia porque, apesar de prevalecerem na peça as características gerais da comédia, o texto apresenta pontos não cômicos na história, na construção das figuras dramáticas e na linguagem” (CARDOSO: 2008, p. 29).

A conclusão a que chega Zélia de Almeida Cardoso não difere, em grande medida, das conclusões comuns que se tiram do texto plautino: que, apesar da presença de traços composicionais estranhos à Comédia, a peça possui um elevado tom cômico, decorrente do predomínio das características composicionais daquele gênero. Há, porém, uma consequência desse tipo de abordagem que merece ser destacada: a busca por traços caracteristicamente trágicos no *Anfitrião*, bem como aquela dos caracteristicamente plautinos e/ou cômicos, acarreta em uma estratificação do texto, um fracionamento da unidade do texto em traços trágicos e cômicos. Em outras palavras, a investigação dos traços trágicos no texto plautino como comumente é feita¹ acaba por isolá-los do texto como uma *unidade* de sentido, abrindo mão, com isso, de uma análise do tratamento que tais traços receberam na composição da peça – isto é, da forma pela qual eles foram trabalhados para que compusessem uma Comédia. Isso posto, o que ora se busca é uma abordagem do texto plautino a partir de sua natureza híbrida, mas não de uma forma que parta da separação genérica de seus traços composicionais, mas sim de uma forma através da qual os traços genéricos nele presentes possam ser vistos como componentes, como *integrantes* do discurso cômico do *Anfitrião*.

Para isso, serão caras as reflexões de Mikhail Bakhtin sobre os discursos e seus gêneros, suas características composicionais, sobre o dialogismo e o plurilingüismo, bem como suas investigações acerca do discurso romanesco.

Em seu ensaio *Os Gêneros do Discurso* (BAKHTIN: 2000), Bakhtin estabelece uma relação entre discurso, enunciado e gênero:

A utilização da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos), concretos e únicos, que emanam dos integrantes duma ou doutra esfera da atividade humana. O enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas, não só por seu conteúdo (temático) e por seu estilo verbal, ou seja, pela seleção operada nos recursos da língua – recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais –, mas também, e sobretudo, por sua construção composicional. (BAKHTIN: 2000, p.279)

Sendo o enunciado o resultado de qualquer utilização concreta da língua, a sua constituição temático-composicional-estilística seria então determinada pela esfera de atividade humana da qual ele emerge, na qual ele é construído – é só pensarmos nas diferenças, por exemplo, entre os vários tipos de discursos acadêmicos (a constituição de artigos científicos de diferentes áreas do conhecimento, por exemplo), ou entre os discursos familiares. Portanto, as esferas da atividade humana determinam as características do enunciado e, embora cada enunciado possa ser visto isoladamente como individual, “[...] cada esfera de utilização da língua elabora seus *tipos relati-*

vamente estáveis de enunciados, sendo isso que denominamos *gêneros do discurso*” (BAKHTIN: 2000, p. 279 – grifos do autor). Em resumo, diferentes esferas de utilização da língua geram diferentes enunciados, relativamente estáveis do ponto de vista temático-composicional-estilístico, que geram, por sua vez, os diferentes gêneros do discurso. Tratar um discurso, um enunciado, a partir de suas características genéricas, de acordo com Bakhtin, seria, portanto, tratá-lo tendo-se em vista os seus traços temáticos, composicionais e estilísticos.

Para além dessa característica dos enunciados, há um outro traço neles refletido, decorrente de uma particularidade constitutiva da linguagem: sua natureza dialógica. Conforme apontam José Luiz Fiorin e Cristóvão Tezza:

Segundo Bakhtin, a língua, em sua “totalidade concreta, viva”, em seu uso real, tem a propriedade de ser dialógica [...] existe uma dialogização interna da palavra, que é passada sempre pela palavra do outro, é sempre e inevitavelmente também a palavra do outro [...] Ademais, não se pode pensar o dialogismo em termos de relações lógicas ou semânticas, pois o que é diálogo no discurso são posições de sujeitos sociais, são pontos de vista acerca da realidade (FIORIN: 2005, p. 218 e 219 – grifos do autor).

Dialogismo é uma categoria essencial da natureza da linguagem, antes de qualquer coisa, antes mesmo que a linguagem entre no universo estético; a linguagem concreta, o momento verbal bakhtiniano é dialógico ab ovo; nenhuma significação se instaura, em nenhum evento concreto, sem a presença de, no mínimo, dois centros de valor (TEZZA: 2002, p.179 – grifos do autor).

De acordo com a visada bakhtiniana da linguagem, a palavra, e portanto o discurso, é formada não apenas pela visão de mundo – pelo ponto de vista – daquele que o enuncia – de um único centro de valor –, senão também pelos outros discursos existentes. A construção de um discurso, dessa forma, traz à tona os discursos dos outros, constituindo-se não apenas a partir do ponto de vista do enunciador, mas também a partir dos e em relação aos pontos de vista presentes nesses outros discursos.

Em *O Discurso no Romance* (BAKHTIN: 1993), nosso autor se detém fundamentalmente sobre duas questões, intimamente relacionadas: i) o estabelecimento do específico do discurso romanesco, que será, por sua vez e conseqüentemente, ii) o objeto da estilística romanesca que ele busca fundamentar. Para Bakhtin:

O romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais. A estratificação interna de uma língua nacional única [...] enfim, toda estratificação interna de cada língua em cada momento dado de sua existência histórica constitui premissa indispensável do gênero romanesco. E é graças a este plurilingüismo social e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o romance orchestra todos os seus temas, todo o seu mundo objetual, semântico, figurativo e expressivo. O discurso do autor, o discurso dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos

... das personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilingüismo se introduz no romance [...] Estas ligações e correlações especiais entre as enunciações e as línguas (*paroles – langues*), este movimento do tema que passa através de línguas e discursos, a sua segmentação em filetes e gotas de plurilingüismo social, sua dialogização, enfim, eis a singularidade fundamental da estilística romanesca (BAKHTIN: 1993, p. 74 e 75).

Logo, tal especificidade será exatamente a representação estética dessa natureza dialógica da linguagem, dessa pluralidade de pontos de vista, de opiniões acerca da realidade presentes no uso concreto da palavra – ou ainda, numa formulação mais geral, dessas imagens sobre um mesmo objeto criadas a partir dos e nos discursos, dado que:

[...] entre o discurso e o objeto, entre ele e a personalidade do falante interpõe-se um meio flexível, freqüentemente difícil de ser penetrado, de discursos de outrem, de discursos “alheios” sobre o mesmo objeto, sobre o mesmo tema.

Pois todo discurso concreto (enunciação) encontra aquele objeto para o qual está voltado sempre, por assim dizer, já desacreditado, contestado, avaliado, envolvido por uma névoa escura ou, pelo contrário, iluminado pelos discursos de outrem que já falaram sobre ele. O objeto está amarrado e penetrado por idéias gerais, por pontos de vista, por apreciações de outros e por entonações. Orientado para o seu objeto, o discurso penetra neste meio dialogicamente perturbado e tenso de discursos de outrem, de julgamentos e de entonações. Ele se entrelaça com eles em interações complexas, fundindo-se com uns, isolando-se de outros, cruzando com terceiros; e tudo isso pode formar substancialmente o discurso, penetrar em todos os seus estratos semânticos, tornar complexa a sua expressão, influenciar todo o seu aspecto estilístico (BAKHTIN: 1993, p. 86 – grifos do autor).

Todo discurso, como unidade concreta/real do uso da linguagem, ao ser enunciado, penetra numa rede complexa de outros discursos acerca do mesmo objeto – e penetra nessa rede de uma maneira *responsiva*, não como apenas mais um discurso em meio a outros, mas com eles se relacionando de maneira íntima, *fundindo-se com eles, isolando-se, cruzando com terceiros*. Enfim, ele interage com essas outras visões, com esses outros *centros de valor* acerca do mesmo objeto, ou seja, “A concepção do objeto pelo discurso é complicada pela “interação dialógica” do objeto com os diversos momentos da sua conscientização [...]” (BAKHTIN: 1993, p.86 e 87 – grifos do autor).

Vale ainda destacar que, nos termos definidos por Bakhtin aqui apresentados, a estilística romanesca buscaria no romance exatamente a explicitação, a acentuação dessa convivência dialógica de diferentes pontos de vista no discurso, de forma a verificar se o discurso romanesco explicita ou não esse plurilingüismo (TEZZA: 2002, p.179), essa característica intrínseca do uso da linguagem.

No que diz respeito à representação estética do plurilingüísmo no discurso romanesco, ou ainda, às formas pelas quais ele é lá introduzido e organizado, Bakhtin detém-se sobre as três que considera mais importantes e emblemáticas: a *estilização paródica*, a *fala das personagens* e a *intercalação de gêneros*.

A primeira delas, a *estilização paródica*, é introduzida no discurso romanesco, de acordo com Bakhtin, através dos romances humorísticos, principalmente ingleses, por autores como Sterne, Dickens, Fielding, entre outros. Nesses romances, diferentes tipos de linguagens literárias e não literárias seriam retomadas conforme o objeto de representação em questão – retomada essa que se daria de uma forma humorístico-paródica. Embora a retomada e a estilização paródica de diferentes gêneros e de diferente linguagens não literárias seja comum (BAKHTIN: 1993, p. 108), é a *linguagem comum* a preferida pelos romancistas analisados por Bakhtin. Nesse movimento de retomada:

[...] o autor deforma parodicamente alguns momentos da “linguagem comum”, ou revela de maneira abrupta a sua inadequação ao objeto. Às vezes, ao contrário, como que se solidariza com ela, apenas mantendo uma distância mínima, e, de vez em quando, fazendo ressoar nela a sua própria “verdade”, isto é, confundindo inteiramente a sua voz com a dela (BAKHTIN: 1993, p.108 – grifos do autor).

Nesse tipo de representação do dialogismo, há uma espécie de re-encenação crítica, uma denúncia da inadequabilidade entre o discurso parodiado e o objeto representado. O que caracteriza o dialógico nessa forma de representação é, pois, a relação que se estabelece entre a voz do autor e o discurso do outro através desse movimento crítico de parodização:

A fala de outrem, narrada, arremedada, apresentada numa certa interpretação, ora disposta em massas compactas, ora espalhada ao acaso, impessoal na maioria das vezes [...] nunca está nitidamente separada do discurso do autor: as fronteiras são intencionalmente frágeis e ambíguas [...] (BAKHTIN: 1993, p. 113).

É, portanto, nessa fragilização das fronteiras discursivas que se estabelece a fusão de vozes, das diferentes perspectivas estabelecidas por cada um dos discursos em questão – bem como uma espécie de juízo de valor sobre o discurso parodiado.

A segunda forma de representação considerada, aquela que se dá através das falas dos personagens, apresenta o mesmo tipo de apagamento de fronteiras, mas opera por meio de outros mecanismos que não a parodização da linguagem, do discurso do outro:

A mesma hibridização, a mesma mistura dos acentos, o mesmo apagamento das fronteiras entre o discurso do autor e o discurso de outrem são alcançados graças a outras for-

mas de transmissão dos discursos dos personagens [diferentes, por exemplo, do monólogo interior] (BAKHTIN: 1993, p. 123)².

Por fim, temos os gêneros intercalados – “[...] uma das formas mais importantes e substanciais de introdução e organização do plurilingüísmo no romance” (BAKHTIN: 1993, p. 124). Nesse caso, os gêneros conservam suas características e, diferentemente dos discurso direto, indireto e indireto livre, não são constituídos como falas dos personagens, mas sim mostrados pelo discurso romanesco. No que diz respeito à sua relação com a voz do autor, “[...] os gêneros intercalados podem ser diretamente intencionais [ou seja, podem refletir, de alguma forma, as intenções do autor] ou totalmente objetivos, ou seja, desprovidos inteiramente das intenções do autor” (BAKHTIN: 1993, p. 125).

Independente das especificidades de cada uma dessas formas de introdução e organização do plurilingüísmo, o importante aqui é perceber o esforço de Bakhtin em destacar a dialogicidade de tais formas, em demonstrar que nelas há uma relação íntima entre a voz (o discurso) do autor e a voz do outro. É essa relação íntima, essa fusão de vozes e pontos de vista no discurso – a favor ou em função de algo – que merece o destaque do nosso autor: “O plurilingüísmo introduzido no romance (quaisquer que sejam as formas de sua introdução) é o *discurso de outrem na linguagem de outrem*, que servem para refratar a expressão das intenções do autor” (BAKHTIN: 1993, p. 127).

Passar por todas essas reflexões, mesmo que de maneira panorâmica, teve o objetivo de dar destaque a um tipo de abordagem do discurso estético que se norteia por uma noção de unidade textual fundamentada na pluralidade: por mais que a característica principal do discurso romanesco salientada por Bakhtin seja a pluralidade – de vozes, de pontos de vista, de linguagens, enfim, de discursos –, é importante que se perceba a existência de um princípio unificador de toda essa pluralidade, a serviço do que ela se constrói: o discurso do autor, sua intenção, seu acento, sua voz – seu ponto de vista sobre o objeto representado.

Nesse momento, vale a pena um breve resumo de toda a reflexão bakhtiniana aqui evocada. Tipos relativamente estáveis de discurso agrupam-se, ou podem ser agrupados em gêneros que, conseqüentemente, refletem suas condições de produção, caracterizando-se, assim, a partir dos traços comuns dos discursos que os compõem. Como os discursos apresentam uma determinada visão sobre um tema, um objeto, o gênero por esses discursos constituído é também caracterizado por essa visão – não só por ela, é fato, como também pelos outros traços composicionais presentes em tais discursos.

Dessa forma, se é possível estudar o discurso romanesco tendo em vista a representação do plurilingüísmo na linguagem, a acentuação ou não do dialogismo, pode-se considerar então que também outros tipos de discurso podem ser estudados a partir desse ponto de vista, mas não somente no que diz respeito à representação do dialogismo lingüístico, senão também a partir da relação dialógica entre diferentes gêneros que possam ser aproximados por semelhanças, ou mesmo diferenças, entre seus traços composicionais. Pois, dado que diferentes enunciadores representam diferentes visões sobre um mesmo objeto, assim também diferentes gêneros podem representar diferentes visões acerca de um mesmo objeto, sendo que o gênero, na visão de Bakhtin, pode ser visto também como uma visão de mundo – em *Epos e Romance* (BAKHTIN: 1993), ao apresentar uma breve análise do romance *Almas Mortas*, de Nicolai Gogol, Bakhtin explicita a possibilidade de entendimento do gênero como uma visão de mundo, como um centro de valor, como um ponto de vista sobre um determinado objeto, “[...] entendendo-se o gênero não no sentido formalista, mas como *zona e campo de percepção de valores e da representação do mundo*” (BAKHTIN: 1993, p. 418 – grifos meus).

Nesse sentido, abordar o *Anfitrião* a partir dessas reflexões – como um discurso que manifesta, dialogicamente, sua relação com outros discursos que tratam do mesmo objeto, e que integra esses discursos como partes constitutivas da sua unidade estética – pode lançar uma outra luz sobre o procedimento composicional plautino, ao menos no que diz respeito a essa peça em particular. Resta-nos então verificar como se dá tal incorporação dialógica do discurso trágico no *Anfitrião*.

No início deste artigo, apresentei as duas principais especificidades composicionais da peça de Plauto³ destacadas pela crítica (seu tema mitológico e sua classificação como uma tragi-comédia). No tocante ao fato de Plauto ter se valido de um tema mitológico – essa é a única peça plautina construída sobre um mito –, Zélia de Almeida Cardoso, no já citado artigo e após uma breve reflexão sobre a distinção aristotélica dos temas típicos da Tragédia e da Comédia, conclui que “As lendas míticas se prestam, pois, ao tratamento trágico: a tragédia deveria ocupar-se de heróis, príncipes e reis, e de suas vicissitudes; a comédia, de pessoas de classes inferiores, naquilo que apresentam de risível” (CARDOSO: 2008, p.19). Que os mitos são os temas básicos da Tragédia já é sabido. O fato é que, porém, Plauto não deixa de construir uma Comédia⁴. Portanto, sendo esse o resultado final da composição plautina (uma Comédia), pode-se afirmar com segurança que, ao fim e ao cabo, o ponto de vista lançado sobre o mito do nascimento e da concepção

de Hércules é um ponto de vista cômico – não trágico, como tematicamente esperar-se-ia. E é na relação entre os traços trágicos presentes no *Anfitrião* e esse ponto de vista cômico que se estabelecem as relações dialógicas que aqui serão ressaltadas.

Na esteira mesma da tradição crítica sobre o *Anfitrião*, vale discutirmos aqui a classificação genérica que Mercúrio estabelece no prólogo à peça:

Agora, exporei primeiro o que vim aqui pedir; depois, contarei o argumento desta tragédia. Por que vocês franziram a testa? Porque eu disse que será uma tragédia? Sou um deus, vou mudar! Essa mesma, se quiserem, farei com que de tragédia seja comédia, com todos os mesmos versos. Vocês querem que seja assim ou não? Mas eu sou um bobo, como se não soubesse o que vocês querem, sendo eu um deus. Sei qual é o pensamento de vocês acerca desse assunto. Farei com que seja mista: uma tragicomédia. Pois não julgo correto eu fazer com que ela seja do início ao fim uma comédia, uma vez que vêm aqui reis e deuses. E então? Visto que aqui escravo também tem seus papéis, farei com que seja, por essa razão que eu disse, uma tragicomédia.⁵ (Plauto, *Anfitrião*, 50 – 63).

O mais importante neste momento é que percebamos o motivo pelo qual Mercúrio diz que a peça não pode ser nem uma Comédia nem uma Tragédia puras, mas sim uma tragicomédia: a presença de deuses, reis e escravos. Já na Antigüidade Clássica, os tipos de personagens contemplados pelo discurso literário eram um traço composicional importante para sua classificação genérica. Aristóteles, em sua *Poética*, distingue a Tragédia da Comédia (II.7), dentre outros traços, pelo seu objeto de imitação. Para ele, ambas partilham o mesmo objeto de imitação: o homem. Uma, porém, os imita tornando-os melhores que na realidade, a outra, os imita piores. Mais tarde (V), Aristóteles diz que a comédia se encarrega de imitar os maus costumes, os homens mais baixos. Não imita, porém, seus vícios, mas sim o ridículo que os caracteriza. Por mais que não possamos assegurar que Plauto tenha lido a poética de Aristóteles, podemos entender, nesse sentido, a diferenciação entre Tragédia e Comédia estabelecida por Mercúrio no prólogo: como a peça versa sobre homens melhores, deuses e reis⁶, ela não pode ser caracterizada como uma comédia; como apresenta também personagens escravos, não pode ser uma tragédia. Assim sendo, só pode ser uma tragicomédia.

Com isso, temos caracterizado um traço composicional típico da Tragédia evocado por Plauto na construção do seu *Anfitrião*. Porém, para que possamos identificá-lo como uma incorporação dialógica nos termos bakhtinianos aqui apresentados, é imperativo que o relacionemos com o ponto de vista cômico estabelecido por Plauto sobre o tema que se constitui como o objeto representado pela peça (o mito do nascimento de Hércules). Se a presença dos deuses é entendida

por Mercúrio como o fator responsável pelo aspecto trágico da peça, é na sua atuação, porém, que se verifica sua construção dialógica.

No início do prólogo, Mercúrio aparece frente ao público pedindo a sua imparcialidade durante a apresentação – um recurso comum nos prólogos da Comédia latina. Há de se observar, porém, que tal pedido é construído de uma maneira que acaba o afastando de um discurso comum:

Assim como vocês querem que eu, com boa vontade, gere os lucros de suas transações comerciais de compra e venda, e auxilie em todos os negócios; e assim como querem que eu faça bem os negócios e contas de todos vocês, em nossa terra e em território estrangeiro; e que eu multiplique, com um lucro bom, amplo e perpétuo, cada iniciativa que vocês tenham empreendido e cada uma que vocês empreenderão; e assim como querem que eu provenha, que eu traga, que eu anuncie todas as boas notícias a vocês e aos seus, que elas sejam as melhores para o bem comum – pois vocês certamente já sabem isto que me foi atribuído e permitido pelos outros deuses: que eu assuma o comando sobre as notícias e o lucro–; assim como vocês querem que eu aprove tais coisas, que eu me esforce para que o lucro esteja sempre, perenemente, à sua disposição, da mesma forma eu quero que vocês façam silêncio para esta peça, e, da mesma forma, que vocês todos sejam aqui juízes imparciais e justos. (v. 01 – 16).

Vemos aqui um esforço estilístico na construção de uma fala que resulta, de certa forma, num emprego da linguagem que pode ser considerado muito distante de uma fala cotidiana ou de uma fala típica dos personagens da Comédia. No texto latino, os 16 versos que equivalem ao trecho citado compõem um período sintaticamente complexo, construído com diversas coordenações e subordinações (introduzidas principalmente por *ut* e *ita*), e abundante em recursos poéticos como assonâncias e aliterações, especialmente nos quatro primeiros versos (como, por exemplo, o verso 01: *ut uos in uoltis mercimoniis*). Por mais que o encadeamento do pensamento de Mercúrio nesses versos seja simples (PLAUTUS: 1960, p.54), a sua construção sintaticamente complexa e o uso marcante de recursos poéticos pode ser visto como uma maneira de afastar esse período de uma fala simples, principalmente se comparada às falas de Mercúrio quando ele finalmente atua como Sósia, ou às falas do próprio Sósia.

Para além dessa postura solene, Mercúrio também não deixa de demonstrar e afirmar o seu poder divino:

Sou um deus, vou mudar! Essa mesma, se quiserem, farei com que de tragédia seja comédia, com todos os mesmos versos. Vocês querem que seja assim ou não? Mas eu sou um bobo, como se não soubesse o que vocês querem, sendo eu um deus. Sei qual é o pensamento de vocês acerca desse assunto (v. 53 – 57).

Aqui, sem dúvidas, Mercúrio age de uma maneira que demonstra tanto a onisciência, característica tipicamente divina, quanto um certo poder inexplicável, incompreensível ao pensamento humano ao menos no que diz respeito à forma pela qual ele a transformaria de Tragédia em Comédia mantendo iguais todos os versos.

Porém, quando a trama começa a se desenvolver e Mercúrio passa a ter que agir como Sósia, não assume apenas a sua fisionomia, mas também suas principais características, exatamente aquelas típicas aos escravos plautinos – a personagens da Comédia, portanto. O interessante aqui é que o próprio Mercúrio admite ter que assumir tais características e as anuncia ao público:

Visto que a feição dele [Sósia] está em mim, está decidido que vou enganar o homem. E com efeito, na verdade, uma vez que tomei para mim sua aparência e seu posto, convém a mim ter igualmente parecidos também os feitos e os costumes dele. E assim me é oportuno ser desonesto, malandro e astucioso na mesma medida; e também, usando contra ele a própria arma dele, a malícia, expulsá-lo para longe dessas portas (v. 265 – 269).

E, de fato, Mercúrio envolve o escravo Sósia no sua trama a tal ponto que Sósia, ao final da primeira cena do primeiro ato, já não tem nem mais certeza sobre sua identidade. Outra atitude comum dos escravos plautinos é representada por Mercúrio quando ele, em vários momentos da trama, interrompe os diálogos de seu pai, Júpiter, travestido em Anfitrião, com Alcmena – como no momento em que o deus anuncia sua partida à esposa de Anfitrião após ter com ela passado uma noite:

ALCMENA: Eu preferiria constatar isso aí na prática, mais do que ser disso lembrada. Você está partindo antes mesmo de ter esquentado o local do leito onde se acomodou! Você veio para cá ontem no meio da noite, agora já está partindo! Por acaso isso é algo agradável?

MERCÚRIO: Vou me aproximar; vou falar com ela e, tal qual um parasita, bajular meu pai!⁷ De jeito nenhum, por Pólux, eu acredito que algum mortal ame tão ardentemente a sua esposa, quanto ele morre ardentemente de amor por você!

JÚPITER: Monstro, então eu não conheço você? Suma daqui, para longe da minha vista! O que é que tem aqui para você tomar conta, seu açoítável, ou para você ficar cochichando? Olhe que eu já pego este bastão e ... (v. 511 – 519).

Com isso, vê-se que Mercúrio, a despeito de ser um dos personagens responsáveis por um dos traços de Tragédia presentes na peça de Plauto e de apresentar comportamentos esperados de personagens divinas, acaba assumindo também comportamentos típicos de personagens humanos e, mais que isso, de um escravo típico das comédias plautinas. Dessa forma, fica clara a relação

entre o traço genérico da Tragédia utilizado por Plauto e o tratamento que o autor dispensa a esse traço, contaminando-o com qualidades próprias de personagens-tipo da Comédia, em função do olhar cômico lançado pelo comediógrafo sobre o mito em questão.

Da mesma maneira dialógica que Mercúrio é construído, também o é Júpiter, o maior responsável por todos os embustes da trama que não poupa seu poder divino para conseguir o que deseja – afinal de contas, Júpiter assume para si a aparência de Anfitrião e ordena que a Noite torne-se mais longa para poder desfrutar Alcmena –, que acaba assumindo também características do personagem no qual se traveste: comporta-se como um marido apaixonado com Alcmena, como um *dominus* com Mercúrio e como um *dux* preocupado com seu exército, fatos que geram inúmeras cenas cômicas no correr da trama. Porém, o que de fato demonstra a dialogização dessa personagem é a consciência que ele apresenta tanto no que diz respeito às conseqüências das atitudes que tomou quanto daquelas que vai, e deve tomar:

JÚPITER: [...] Agora venho para cá em consideração a vocês [o público], para não deixar inacabada esta comédia. Ao mesmo tempo, vim para ajudar Alcmena, que é inocente, mas que o marido, Anfitrião, acusa de adultério. Pois seria minha culpa se a falta que eu mesmo cometi caísse sobre a inocente Alcmena. Agora eu mesmo fingirei ser Anfitrião, como já fiz uma vez, e hoje vou dar início à maior confusão na família dele (v. 866 – 875).

A introdução do personagem de Júpiter na peça é, como já vimos, a introdução de um traço composicional da Tragédia – de acordo tanto com Mercúrio quanto com Aristóteles. O interessante aqui é perceber que a dialogização desse traço trágico se dá de maneira análoga àquela que verificamos em Mercúrio: apesar da atuação de Júpiter durante a peça não ser tão cômica quanto a de Mercúrio, ele se declara como o responsável pelo acabamento cômico do *Anfitrião*, assumindo para si a responsabilidade de fazer com que a peça se finalize tal qual uma Comédia. Nessa mesma fala de Júpiter, podemos encontrar ainda o anúncio de sua intervenção ao final da trama, vista pela crítica como uma espécie de aparição semelhante ao que, na Tragédia, chama-se *deus ex machina* – procedimento comum, principalmente em Eurípidés, em que, ao final da trama, em um aparato cênico, um deus se pronuncia a partir do éter para resolver e amarrar todos os fios da trama. Tal intervenção de Júpiter aparece tanto em um dos argumentos da peça que nos chegaram quanto na sua fala:

ARGUMENTO I: [...] A partir daí, discussão, desordem entre marido e mulher, até que, com a voz enviada do éter em meio a um trovão, Júpiter se confessou adúltero.

JÚPITER: [...] Ao mesmo tempo, vim para ajudar Alcmena, que é inocente, mas que o marido, Anfitrião, acusa de adultério [...] Depois, então, finalmente farei com que a situação se esclareça, do mesmo modo que levarei auxílio a Alcmena em tempo, e farei com que, sem dores, em um só parto ela dê à luz tanto o filho que espera do marido quanto o que espera de mim (v. 870; 876 – 878).

Porém, esse anúncio de Júpiter ao final da trama (v. 1131 – 1143) – composto em senários jâmbicos, a tradução latina do metro típico da tragédia grega, o trímetro jâmbico – perde praticamente todo o seu tom impactante de resolução se considerarmos o diálogo de Brômnia (escrava de Alcmena) com Anfitrião precedente à fala do deus, especialmente o momento em que ela relata a Anfitrião as revelações de Júpiter:

BRÔMIA: Júpiter, o supremo governante dos deuses e dos homens. Ele disse que costumava se deitar às escondidas com Alcmena e que aquele filho é dele, o que tinha vendido aquelas serpentes. Disse que o outro filho é seu (v. 1121 – 1123).

O fato de Brômnia revelar a Anfitrião o embuste de Júpiter antes que o deus o revele ao general tebano pode ser entendido aqui como uma desautorização, portanto uma espécie de crítica, ao procedimento do *deus ex machina* da Tragédia – tal desautorização se dá mesmo no nível desse traço composicional, e não no sentido de desautorizar o deus supremo da mitologia latina, uma vez que é Júpiter quem revela a Brômnia os fatos que provocaram todos as confusões da trama. Assim sendo, fica caracterizado aqui mais um procedimento típico da introdução e da organização do dialogismo no discurso estético, conforme entendido por Bakhtin: a denuncia de uma certa inadequabilidade dos discursos outros evocados numa composição estética.

Resta ainda a análise de outro traço trágico verificado pela crítica na peça de Plauto. No que diz respeito à construção de Alcmena, Zélia de Almeida Cardoso conclui:

[...] não nos parece que a esposa de Anfitrião possa ser considerada como uma típica figura cômica. Ao contrário, ela é construída como uma mulher dotada de grande dignidade e força, uma mulher que sabe ser carinhosa e gentil com aquele que pensa ser seu esposo; que defende quem supõe ser o escravo da casa contra a agressão gratuita de Júpiter, mas que se mostra severa com Sósia quando acha que tem razão; que chora quando o pseudo-marido a deixa, mas que se conforma com sua posição de esposa de um general valoroso. É uma mulher que, ao ser acusada, se defende, “com ousadia, com confiança e com veemência”, conforme suas próprias palavras, fazendo questão de frisar que seu dote não foi material: constituíram-no as qualidades que levou para a casa do esposo. Alcmena é a mulher que não hesita em sair de seu lar por não suportar a desonra da acusação, mas que sabe perdoar as injúrias de que é vítima (CARDOSO: 2008, p. 24 e 25).

Para além dessa sua atipicidade composicional, as falas em que a personagem louva a *virtude* (v. 633 – 653) – considerada por Slater (2000, p.191) como o momento principal para a caracterização de Alcmena como uma personagem trágica –, e a fala em que se lamenta pelas acusações de Anfitrião (v. 882 – 890), destoam das falas típicas de personagens da Comédia. A função primeira dessas falas parece ser mesmo aquela de dar um destaque maior à injustiça contra Alcmena, à profundidade do seu sofrimento causado pelo embuste de Júpiter. Segdwick (PLAUTUS: 1960, p.103) aponta para o caráter trágico da ária de Alcmena em louvor à virtude dizendo que Plauto, apesar de tratar livremente o caráter dos deuses em cena, parece ter se subjugado ao ideal de esposa e mãe, ressaltando com isso o sofrimento em grande medida trágico de Alcmena⁸. De acordo com essas visões, então, e ao menos nesses momentos da trama, Alcmena pode ser vista como uma personagem trágica. Porém, podemos considerar aquilo que diz Lílian Nunes da Costa, em nota à sua tradução:

Virtus (v. 648): o termo, aqui traduzido por “virtude”, tendo a mesma raiz de *uir* (“homem”, “marido”) carrega, também, o sentido de “virilidade”. A constante repetição de *uirtus* (v. 648, 649, 652 e 653) – tão enfática como a de *uoluptas* (v. 633, 635, 637 e 641) – [...] traria um sentido altamente sexual a uma palavra que, a princípio, não o teria assim tão perceptível (COSTA: 2010, p.110).

Somando-se a essa leitura etimológica de *virtus* o fato de que a exploração cômica da sexualidade é um procedimento comum na Comédia, e que Júpiter é também conhecido por seu caráter libidinoso – aspecto, aliás, sobre o qual se constrói a lenda da concepção de Hércules –, é possível dizer que a recorrência do termo na fala de Alcmena, ao lado do também recorrente *uoluptas*, pode ser visto como o enxerto de um ponto de vista tipicamente cômico em um discurso que em muito se assemelha às árias da tragédia. Com isso, em resumo, pode-se então dizer que mesmo o traço trágico que figura no *Anfitrião* de maneira mais parecida com a sua figuração na Tragédia não deixa de revelar também uma contaminação pelo ponto de vista cômico empregado por Plauto.

Esta análise da forma pela qual se deu a incorporação de traços composicionais típicos da Tragédia por Plauto para a composição do seu *Anfitrião*, fundamentada nas considerações bakhtinianas sobre os gêneros do discurso, sobre o dialogismo e o plurilingüísmo e sobre o discurso no romance, assentou-se, inevitavelmente, sobre toda uma recepção crítica da peça plautina já estabelecida – principalmente pelo grande esforço dessa crítica em investigar e discutir os traços de diferentes gêneros que podem ser encontrados nessa peça⁹. Esta análise, porém, não teve o intuito

de questionar os resultados a que chegou a recepção crítica do *Anfitrião*, mas sim, a partir deles, lançar uma outra luz sobre o procedimento de incorporação de diferentes gêneros presente nessa peça.

Nesse sentido, a visada bakhtiniana sobre a explicitação do dialogismo no discurso romanesco foi aqui adotada por se tratar de uma abordagem que possibilita não somente a identificação de traços genéricos estranhos ao discurso que se analisa, mas também e principalmente o exame de como tais traços funcionam dentro do discurso que os incorpora. Mas é especialmente sobre a característica dialógica ressaltada por Bakhtin que se apóia a conclusão que ora se apresenta.

O mito do nascimento de Hércules, tal como retratado por Plauto, constrói-se sobre duas características principais: os duplos e sua fusão. São duas as crianças que nascem ao final da trama: Hércules, filho de Júpiter, e Íficles, filho de Anfitrião – dois filhos, de pais diferentes, um humano e um divino, nascidos ao mesmo tempo de uma mesma mãe. Hércules, filho de um deus com uma humana, é, portanto, um semi-deus, o que significa que nele encontram-se fundidas características tanto humanas quanto divinas. Há dois planos de personagens: os humanos e os divinos. Os personagens divinos, porém, agem tanto como deuses, utilizando-se de seus poderes, quanto como homens, assumindo as características daqueles nos quais se travestem. Por fim, a peça foi construída com traços composicionais de, no mínimo, dois gêneros: a Tragédia e a Comédia – sendo portanto classificada como uma tragicomédia. Porém, o ponto de vista predominante em toda a peça é aquele olhar cômico sobre o mito que lhe empresta o tema e sobre os traços composicionais trágicos que podem ter sido incluídos na peça justamente por conta do seu tema mitológico – e, vale a pena que se destaque isto novamente, é exatamente nessa relação entre olhar cômico sobre o mito e tratamento dispensado aos traços da Tragédia que se mostra o dialogismo como co-ocorrência de diferentes pontos de vista em um mesmo discurso sobre um determinado objeto.

Considerando-se todos esses aspectos da peça plautina, pode-se por fim dizer que, tal como um discurso se constrói a partir dos outros discursos com ele relacionados e através desses discursos, ou seja, refletindo e refratando esses discursos na sua composição, assim também se dá a relação entre discurso e objeto representado que neste momento do trabalho procurou-se estabelecer: a estrutura composicional do *Anfitrião* – para além de levar em conta os traços composicionais da Tragédia, gênero do qual o mito é o objeto por excelência, e porque os leva em conta –

reflete, na sua estrutura, a *duplicidade* e a *fusão* que caracterizam o mito do nascimento de Hércules conforme construído por Plauto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail. “O Discurso no Romance”. In: _____. *Questões de Literatura e Estética*. Trad. Aurora Formoni Bernardini *et alii*. São Paulo: Editora UNESP, 1993. p. 71 – 210.
- _____. “Epos e Romance”. In: _____. *Questões de Literatura e Estética*. Trad. Aurora Formoni Bernardini *et alii*. São Paulo: Editora UNESP, 1993. p. 397 – 428.
- _____. “Os Gêneros do Discurso”. In: _____. *Estética da Criação Verbal*. Trad. do francês: Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 3^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000. pp. 277 – 326.
- CARDOSO, Zélia de Almeida. “O Anfitrião, de Plauto: uma tragicomédia?”. In: *Itinerários*. Araquara: UNESP, n° 26, 2008. p. 15-34.
- COSTA, Lilian Nunes da. *Mesclas Genéricas na “Tragicomédia” Anfitrião, de Plauto*. Dissertação de Mestrado. Campinas: IEL, UNICAMP, 2010.
- FIORIN, José Luis. “O Romance e a Simulação do Funcionamento Real do Discurso”. In: BRAIT, Beth (ORG). *Bakhtin, Dialogismo e Construção do Sentido*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2005. p. 218 – 234.
- LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PLAUTUS. *Amphitruo*. Edição, introdução e notas de W. B. Sedgwick. Manchester: Manchester University Press, 1960.
- SLATER, Niall W. *Plautus in Performance: The Theatre of the Mind*. Amsterdã: Harwood, 2000.
- TEZZA, Cristóvão. *Entre a Prosa e a Poesia: Bakhtin e o Formalismo Russo*. Tese de Doutorado. São Paulo: FFLCH, USP, 2002.

¹ O trabalho *Mesclas Genéricas na Tragicomédia Anfitrião, de Plauto* (COSTA, 2010) pode ser considerado como uma exemplar importante das exceções deste tipo de abordagem.

² As outras formas de representação consideradas por Bakhtin são o discurso direto, o discurso indireto e o indireto livre.

³ Cabe, aqui, um pequeno resumo do argumento e do enredo da peça. Anfitrião, general de Tebas, deixa a pátria acompanhado de seu escravo Sósia para defendê-la em uma guerra contra os teléboas. Júpiter, apaixonado por Alcmena, esposa de Anfitrião, aproveita a ausência do general e se traveste em Anfitrião para desfrutar de Alcmena, levando junto consigo, para que seu plano não fosse atrapalhado pela chegada de Sósia, Mercúrio, que, por sua vez, se traveste em Sósia. O retorno dos verdadeiros Anfitrião e Sósia para casa é acompanhado de uma série de confusões e, ao final, descobre-se que Alcmena, já grávida de Anfitrião, está também grávida de Júpiter. Do seu parto, nascerão Íficles, filho de Anfitrião, e Hércules, filho de Júpiter. Após muitas confusões, Júpiter aparece e revela todo o seu embuste, ao que a peça chega ao seu final.

⁴ Mesmo classificando a peça como uma tragicomédia, Mercúrio não hesita em referir-se a ela no restante do prólogo como uma Comédia (v. 88, 96) – e mesmo Júpiter a ela se refere como uma Comédia, o que será contemplado no decorrer desta análise.

⁵ As traduções dos trechos citados de Plauto são da autoria de Lílian Nunes da Costa (COSTA, 2010).

⁶ Cabe ressaltar que, por mais que Mercúrio aponte, na sua fala, para a presença de reis na peça, não temos nela a atuação de nenhum rei – mesmo que Anfitrião seja um *dux*, quase um *rex*.

⁷ Há aqui a referência a um outro personagem-tipo da Comédia, o parasita. Essa referência pode ser entendida como a assunção, por parte de Mercúrio, das características de um outro tipo de personagem, o que contribui para a dialogização do tratamento de uma personagem tipicamente Trágica.

⁸ Lesky (2003) estabelece alguns fenômenos que determinam, na sua visão, o caráter trágico nas tragédias gregas, entendendo aqui o trágico como uma cosmovisão. Dentre os três que elenca, o sofrimento de Alcmena pode ser caracterizado como uma *situação trágica*, pela presença dos seguintes elementos:

[...] há forças contrárias, que se levantam para lutar umas contra as outras, há o homem, que não conhece saída da necessidade de conflito e vê sua existência abandonada à destruição. Mas essa falta de escapatória que, na situação trágica, se faz sentir com todo o seu doloroso peso, não é definitiva (LESKY, 2003: 38).

⁹ Destaque-se aqui, novamente, o trabalho de Costa (2010), que demonstra a existência de traços épicos na peça plautina.