

ELEMENTOS CLÁSSICOS NO TEXTO *O AUTO DE FILODEMO*, DE LUÍS DE CAMÕES

Gilson Câmara **FILGUEIRAS**¹
Prof. Dr. Emerson Calil **ROSSETTI**²

RESUMO

O presente artigo científico visa analisar o texto teatral *O Auto de Filodemo* do escritor lusitano Luís de Camões no que se refere aos aspectos relacionados à herança peninsular teatral, tais como traços medievais, o uso do solilóquio, a intercalação de composição cancioneril e ainda os tipos de amores presentes na linha estrutural do enredo. Para o desenvolvimento deste trabalho, utilizou-se a pesquisa bibliográfica, através do método analítico-dedutivo das fontes, que nos mostrou, de forma clara, a grandiosidade com que o dramaturgo português teceu sua produção dramática plena de elementos conservadores e medievalizantes dentro de um contexto renascentista sobre o qual evidenciou a sociedade da época, construindo um retrato concomitantemente literário e social. O intuito principal deste artigo, então, é o de registrar o quão expressivo é o trabalho teatral de Camões, já que esta vertente da obra do escritor ainda não se faz tão presente como objeto dos estudos acadêmicos.

PALAVRAS-CHAVE

Teatro. Idade Média. Classicismo. Camões.

Introdução

Em meados do século XIV, deu-se a decadência política da aristocracia rural e, concomitantemente, o regime feudal torna-se frágil; a economia agrária fechada, que se centrava na produção para o próprio consumo, sem o pensamento comercial, dá lugar a um novo aparato econômico, dinâmico, baseado no comércio de mercadorias - o mercantilismo - apresentando, no âmbito político, a centralização do poder na mão do rei: Absolutismo. A cidade passa a ser o centro dessa modernização econômica e assim surge uma nova classe social, a burguesia. Rei e burguesia apresentavam, pois, interesses em comum, e ambos serão a base da nova revolução social, política e comercial que marcará todo o processo expansionista do período seiscentista.

¹Graduando em Letras - Faculdades Integradas Regionais de Avaré - 18700-902 - Avaré - SP - e-mail: gilsoncamarateatro@outlook.com
²Docente do Departamento de Letras - FIRA - Faculdades Integradas Regionais de Avaré - 18700-902 - Avaré - SP - e-mail: dr.ecrossetti@uol.com.br

O desenvolvimento do comércio e da vida urbana – fruto da expansão marítima, do aumento da produção agrícola e do crescimento populacional – afetou a economia fechada do feudalismo e impôs uma nova política econômica, o mercantilismo, centralizada na aliança entre rei e burguesia. Tal aliança provocou o fortalecimento da monarquia e a formação dos Estados modernos e marcou todo o período da revolução comercial (séculos XV a XVIII). (CEREJA e MAGALHÃES, 1997, p. 42).

As Grandes Navegações foram a mola propulsora desse processo de dinamização econômica. De um lado, os portugueses, e de outro, os espanhóis determinaram o ritmo das descobertas de novas terras, impulsionados pelo avanço científico que se evidenciava naquele momento de busca pelo conhecimento. Na busca pelas novas rotas de comércio figurou, entre os portugueses, o nome de Vasco da Gama, responsável pelo descobrimento de uma rota alternativa para as Índias em 1498, o que possibilitou e consolidou o domínio dos portugueses nas expedições marítimas.

A exaltação à história de Portugal implica contar a expansão marítima e as decorrentes conquistas. Os antecedentes dessa expansão são entusiasticamente apresentados. Mas são os descobrimentos que propiciam o canto e a imortalização dos heróis, porque com eles surgiu um novo reino. Portugal foi o desbravador do caminho marítimo e sua contribuição para o desenvolvimento comercial do mundo implicou o golpe definitivo contra as forças do feudalismo. (ABDALA e PASCHOALIN, 1990, p. 42).

Paralelamente a todos esses processos, a igreja católica vai perdendo seu poder, ou seja, a decadência do feudalismo é acompanhada pelo declínio do teocentrismo. Assim, o antropocentrismo coloca, à maneira filosófica e científica, o homem como a figura principal de suas escolhas e ações.

Repudiando a concepção medieval do mundo como um “vale de lágrimas”, um lugar de tentações e pecados que desviam o homem do caminho da salvação espiritual, os renascentistas exaltaram a dignidade do ser humano, destacando-o como um ser livre, capaz de alcançar a felicidade terrena e de criar seu próprio projeto de vida. (TUFANO, 2012, p. 130).

É nesse contexto, em meados do século XV, como homem no centro do universo, que nasce na Europa um movimento de renovação cultural e científico, época de grande efervescência e estimulação ao conhecimento, que possibilitou a ampliação e a democratização da cultura. Esse movimento ficou conhecido como Renascimento, pois os artistas apropriaram-se das artes dos antigos gregos e romanos, sustentando-as como fontes de modelos e de inspiração para as suas criações artísticas, revelando em cada área cultural o pensamento e a racionalidade do homem renascentista.

Deve ser entendido como um amplo movimento cultural que vem no bojo de uma grande virada: a cultura medieval perde terreno para a cultura clássica; o poder centraliza-se, o modo de produção feudal declina e consolida-se o capitalismo mercantil; vive-se o fim da Idade Média e o início da Idade Moderna. Essa nova realidade política e econômica vivida pela Europa exige uma leitura de mundo mais liberal, antropocêntrica, identificada com o mercantilismo. Pode-se definir o Renascimento como a aceitação definitiva das formas em que a arte, a história, a literatura e a filosofia grego-latinas se tinham expresso, e a assimilação do espírito pagão que os animava (NICOLA, 2008, p. 337).

Relacionado com o Renascimento está o Classicismo, que se refere ao nome dado à escola artística na qual as ideias e composições renovadoras apresentavam como fonte de baseamento a retomada e os estudos greco-romanos já oriundos de um período de transição conhecido como Humanismo:

Antecedeu-o e preparou-o um movimento de cultura que estremeceu as últimas décadas medievais – o Humanismo – caracterizado pela descoberta dos monumentos culturais do mundo grego-latino, de modo particular as obras escritas, em todos os recantos do saber humano, e por uma concepção de vida mais centrada no conhecimento do homem que de Deus (...) Foi no ímpeto revolucionário da Renascença, e como desenvolvimento natural do Humanismo, que o Classicismo se difundiu amplamente, por corresponder, no plano literário, ao geral e efêmero complexo de supremacia histórica. (MOISÉS, 2013, pp. 65 - 66).

Em Portugal, o Classicismo apresenta como marco inicial o regresso, da Itália, em 1527, do escritor português Sá de Miranda. O poeta difunde no meio artístico lusitano a chamada medida nova, o verso decassílabo, e mostrou, com grande euforia literária, o soneto, uma nova forma de composição poética que logo dominaria os escritores os quais produziram a novidade com entusiasmo e uma apropriação natural. Neste ínterim, o Classicismo apresenta como características literárias a mimese (imitação dos modelos artísticos greco-latinos), a contenção emotiva, prevalecendo a racionalidade nos textos, bem como a perfeição formal, observando a regras de composição com um rigor expressivo ; também ocorre a valorização da natureza como modelo de equilíbrio de forma e conteúdo que se evidenciava intensamente nas produções textuais com objetivismo para que o autor clássico tivesse a possibilidade de criar uma arte universalista e plenamente impessoal. No entanto, é importante salientar que se observava ainda a presença do popular mesclando-se com a nova concepção renascentista literária nos textos classicistas:

Para melhor compreensão da época clássica em Portugal, é preciso levar em conta que, em paralelo com a cultura europeia do tempo, o ideário medieval não foi totalmente abandonado. Ao contrário, a sua presença se faz sentir de modo patente, lado a lado com as novas ideias: o século XVI português constitui época bifronte, justamente pela coexistência, e não raro interinfluência, das duas formas de cultura,

a medieval e a clássica (...) Tal dicotomia, lugar comum nos escritores quinhentistas portugueses, é indispensável à compreensão das aparentes ambivalências de sua proposta estética. (MOISÉS, 2013, p. 69).

É no Classicismo que a história literária conhecerá um dos mais fecundos e extraordinários escritores de todos os tempos, que ofuscará, dentro de sua época, outros poetas, relegando-os ao patamar de coadjuvantes. Luís de Camões, ao mesmo tempo que apresentará em sua obra o que é tradicional, mostrará inovações, ampliando conceitos, ultrapassando os postulados clássicos, colocando-se além do que era exigido dentro da construção textual do estilo em que se versava no período em questão.

Dúvidas, lacunas e informações desencontradas tornaram a biografia do maior poeta lusitano pontuada de mistérios e obscuridades; no entanto, os hiatos biográficos não foram atenuantes para que a obra camoniana obtivesse o prestígio extremo nos meios literários, sustentando-se até os tempos atuais como os mais belos textos poéticos: sonetos, poesia épica e, por que não apontar, os dramaturgicos, o teatro?

É nesse contexto histórico que Portugal vive o Classicismo, movimento inaugurado com Sá de Miranda, que retorna da Itália em 1527 trazendo o “dolce stillo nuovo” e suas características. É nesse momento que Portugal assiste ao florescimento do maior poeta lusitano: Luís Vaz de Camões. Os poetas de menor talento tomam ao pé da letra os postulados clássicos: transcrevem, plagiam os antigos, sem adicionam inovações surgidas dos experimentos ou das soluções individuais. Não procuram se aventurar na escrita e produzir textos originais, só utilizando as características exigidas pelo movimento literário. Os poetas de segundo plano do período agarram-se às normas clássicas como se bastasse conhecê-las e aplicá-las à arte, sem entender que os princípios deviam ser usados apenas como meios de expressão de sua vivência de mundo e não por serem idênticos aos antigos. (BECCARO, 2008, p. 15).

Notório observar que Camões é muito conhecido pelo seus poemas líricos e épicos. No primeiro gênero, com maestria, soube descrever a alma humana sintetizando as suas relações pessoais com a vida, mostrando o “desconcerto do mundo” numa poesia reflexiva, bem como a apresentação de um amor neoplatônico tratado de uma maneira singular: “As composições líricas de Camões oscilam entre dois pólos: o lirismo confessional, em que o autor dá expressão à sua experiência interna, e a poesia de pura arte em que pretende transpor os sentimentos e os temas a um plano formal, lúdico.” (SARAIVA, 1999, p. 51).

Quanto ao segundo gênero, exalta o povo português, transformando o navegador Vasco da Gama, em sua expedição às Índias, num símbolo da coletividade. Escrevendo *Os Lusíadas* inspirado nos moldes das epopeias clássicas (*Odisseia* e *Iliada*, de Homero, e *Eneida*, de Virgílio), Camões expõe, por meio da mitologia greco-latina, sua obra prima:

Já sua inspiração épica deu-se a partir de estudos e de experiência que adquiriu nas viagens. Aproveita a expedição de Vasco da Gama às Índias como tema e inspira-se nas leituras feitas das obras da Antiguidade. [...] A diferença entre as epopeias clássicas e *Os Lusíadas* é que o primeiro caso trabalha como o herói individual enquanto o segundo vai valorizar o herói coletivo: o povo português. [...] De forma brilhante Camões introduz na sua poesia épica a mitologia; deuses-pagãos vão ajudar o povo português no seu intento de conquistar novos territórios, e com isso o escritor embeleza o texto produzindo um efeito de sensibilidade e de conhecimento do belo. A epopeia é que vai imortalizar Camões [...]. (BECCARO, 2008, p. 20).

No entanto, em seus poemas dramáticos (o teatro), Camões fica relegado ao desconhecimento, não alcançando a expressividade de sua lírica e da epopeia, ficando apenas no nível da “dramaturgia da palavra”, de acordo com a estudiosa Laura Beccaro; tal produção constitui conjunto de textos que não oferecia mais do que “uma diversão e uma curiosidade”, nos apontamentos de Luciana Picchio, citações que não depreciam, mas que permitem questionar tais avaliações.

Mesmo que, para algum juízo, os autos de Camões não guardem a expressividade e a vida que caracterizam a lírica e a épica, o argumento ainda assim não justifica a considerável diminuição que essas peças têm sofrido ao longo dos séculos. Observadas de perto, as comédias camonianas são de importância e relevância para a compreensão de sua leitura dos tempos. (BARROS, 2010, p. 171).

Camões foi autor de três textos dramáticos: o *Auto dos Anfitriões*, de reminiscência plautina (Plauto); o *Auto d'El-Rei Seleuco*, próximo de uma tradição vicentina (Gil Vicente); e a *Comédia de Filodemo*, peça mais renascentista. Apesar de reduzido número, sua obra dramática apresenta um conjunto de características as quais especificam o tipo de sociedade, seus costumes, os extratos políticos, entre outros. “Portanto, ler e conhecer a produção teatral de Camões significa entender melhor o papel do artista no interior de um sistema sócio-político-cultural em cuja constituição as artes dramáticas cumprirem função relevante.” (MUNIZ, 2014, p. 10).

Assim, a opção pela análise do *Auto de Filodemo*, neste artigo, fica evidenciada por se tratar de um texto que suscita e apresenta as influências de teatro vicentino com costuras literárias clássicas e ainda à maneira com que os ditos populares são utilizados como forma de aproximação e reafirmação do senso comum; além disso, o auto nos mostra as diferenças sociais apresentadas na época, as quais somente o amor seria capaz de reduzir.

A linha mais nítida e forte que liga o Camões de outras expressões a seu teatro é a linha da lírica amorosa. [...] É no teatro que Camões revela, de modo mais concreto, a supremacia do amor sobre todos os outros sentimentos e interesses. [...] É no teatro que Camões mostra, de maneira mais concreta, dir-se-ia didática mesmo, a relação estreita que existe entre o amor e a nobreza; só os corações generosos estão aptos ao

“amor platônico” e suas expressões mais elevadas. [...] (MENEZAS, 1998, pp. 11-12)

Apresentação da Peça *O Auto de Filodemo*

De acordo com Márcio Muniz, no seu livro *Teatro de Camões (2014)*, o *Auto de Filodemo* foi impresso em 1578, sendo que uma edição manuscrita da peça foi anexada ao *Cancioneiro de Luís Franco Correa (1557-1589)*. O *Cancioneiro* também registra uma rubrica que informa:

Comédia feita por Luís de Camões, representada na Índia a Francisco Barreto, em qual entram as figuras seguintes”. Francisco Barreto foi governador da possessão portuguesa na Índia entre junho de 1555 e janeiro de 1559. Se se der crédito à rubrica, temos limites para a datação da representação do auto. O contexto da produção, todavia, segue obscuro. O que a teria motivado? Quem a teria assistido? Quem a terá financiado? O *Cancioneiro de Luís Franco Correa*, a rubrica e o texto do auto respondem em silêncio. (MUNIZ, 2014, pp.15-16).

Tratada como uma comédia, o *Auto de Filodemo* assim se classifica, pois traz, em pelo menos boa parte de seu enredo, um trabalho mais popular, que se constrói com temáticas, personagens e situações sem um aprofundamento analítico, seguindo um rito de romances e das novelas de cavalaria, muito populares na época, elaboradas para uma leitura mais voltada para o entretenimento. Isso está compatível com o objeto de inspiração e de composição do texto do auto para fins de diversão e não de uma reflexão universal; junta-se a isso encenação, voltada para um público com pouca ou nenhuma apropriação literária. Mas é bom que se registre: esse fato não tira do texto camoniano o cuidado com que o autor elaborou e teceu seu texto, fazendo-o com maestria, colocando nas linhas de sua dramaturgia um retrato da sociedade da época, inserido no enredo com traços de senso comum, o que aproximava o espectador da história.

Pode-se dizer que os romances e novelas de cavalaria, além de terem sido muito populares, foram obras escritas para proporcionar o bem-estar. O *Filodemo* enquadra-se entre as obras da esfera culinária porque é uma comédia escrita para diversão numa posse de autoridade na Índia. Alguns textos não eram produzidos com o intuito de levar o leitor a uma reflexão profunda, pois, boa parte da população era de baixa escolaridade ou de pouca familiaridade com a literatura, logo, teria muita dificuldade de compreender uma obra com reconhecido valor literário; a preferência, possivelmente, recairia sobre as obras que não exigem saber prévio ou permanecem no estrito território da expectativa, da compreensão instantânea e superficial. Devido a sua grande popularidade, alguns autores inseriram determinadas características desses romances em suas obras. (SOUZA, 2011, p. 69).

Filodemo apresenta um enredo sobre o qual o amor é a base sustentável da intriga. Trata-se de uma história de amor com efeitos perturbadores que tal sentimento causa sobre o homem inserido em uma sociedade quinhentista fundamentada na rigidez social.

O auto contém, antes de se iniciar o texto teatral propriamente dito, um argumento que explica acontecimentos anteriores no qual se elucida : Filodemo e Florimena, irmãos gêmeos, são filhos de um fidalgo português que, em uma viagem pelo reino da Dinamarca, se tomou de um amor secreto pela filha do Rei danês. O casal de amantes é inundado por um sentimento arrebatador que resulta na gravidez da princesa. Atormentados com uma possível reação rancorosa e desproporcional do monarca, depois de algum tempo, decidem por uma fuga em uma galé, tipo de navio movido a remos. A embarcação sofre um naufrágio e o acidente mata a todos que estavam a bordo; no entanto, a princesa, agarrada a um pedaço de tábua do navio, chega até a praia e, perto de uma fonte, dá a luz a duas crianças, um menino e uma menina. Logo em seguida, a corajosa princesa, sem forças, morre. Um pastor, que perambulava pela região, ouve os gritos dolorosos e tenros dos recém-nascidos. O homem do campo, então, cria os órfãos, dá ao menino o nome de Filodemo e à menina o nome de Florimena.

O auto tem seu início com Filodemo, já em idade adulta, tendo abandonado o campo, partindo para uma vida citadina, onde passou a servir em casa do fidalgo Dom Lusidardo, irmão de seu pai, como será revelado no final da peça. Filodemo vê-se cheio de amores pela filha de seu senhor, Dionisa. O outro par amoroso que se forma é entre a irmã de Filodemo, a camponesa Florimena, que ficou no campo e conheceu Venadouro, outro filho de Dom Lusidardo, o qual se perdeu em uma caçada, o que possibilitou o encontro dos dois em um amor à primeira vista. No entanto, os pares de amantes estão impedidos de se juntarem completamente, pois a diferença social que marca cada um deles separa a união afetiva, demarcando os padrões de rigidez social da época.

No final da história, o pastor que criou o casal de gêmeos mostra o seu poder das artes mágicas e revela ao fidalgo Dom Lusidardo, através de um encontro entre este e a alma de seu irmão desaparecido, pai de Filodemo e Florimena, a origem nobre dos irmãos, reestabelecendo a ordem social que possibilitou aos pares de amantes viverem o amor que até então era impossível perante a sociedade.

[...] A ação se inicia, Filodemo, está apaixonado por Dionisa, filha do senhor a quem serve e hierarquicamente sua superior. Florimena, por sua vez, encontra no campo Venadouro, o filho de D. Lusidardo, que se havia perdido durante uma caça e se apaixona imediatamente por ela. Casam com o consentimento do pastor que a criara mas, entretanto, D. Lusidardo, preocupado com o desaparecimento do filho, vai

procurá-lo ao campo. Encontra-o e, apesar do desgosto que sente ao saber que seu herdeiro se havia casado com uma pastora, leva ambos para sua casa. A peça termina quando o pastor mostra a D. Lusidardo, por artes mágicas, a alma do pai dos gêmeos e o rei reconhece nele o seu irmão, de quem há muito não tinha notícias. A revelação da origem nobre de Filodemo e Florimena permite que tudo termine bem, num duplo casamento feliz. (ANASTÁCIO, 2005, p. 17).

Aspectos estruturais, estilísticos e temáticos

1. O amor

O amor é um tema recorrente na obra camoniana e também se faz presente nos três autos de sua autoria. De acordo com Márcio Muniz, em seu livro *Teatro de Camões* (2014, p. 20), aponta que “há na dramaturgia de Camões uma concepção de amor de fundo neoplatônico ou petrarquista, ainda que conviva e dispute espaço com uma expressão amorosa mais sensorial.” Nesse sentido, dentro do *Auto de Filodemo*, nota-se claramente que o drama amoroso e social é a sustentação do enredo dramático classicista, tendo como final a arrumação dessa desordem, trazendo o equilíbrio e o reestabelecimento das situações caóticas oriundas de uma sociedade marcada por convenções hierárquicas. Não ao acaso, Cleonice Berardinelli, na Revista *Dionysos* (1972, n.19-21, p.13-14) afirma que “no *Filodemo* só de fala de amor, só se age por amor” e ainda para Maria Idalina Resina Rodrigues, no *Caderno de Teoria e História Literária* (2010, n.7, p.171-174) consolida que “o amor é a unidade dramática dos autos, o amor é, em qualquer deles, o eixo semântico a partir do qual se realizam as personagens e se articula a intriga.”

Seguindo esses apontamentos críticos, há no auto um claro discurso, um debate entre o amor passivo, contemplativo, petrarquista, vivido pelos protagonistas de linhagem nobre (Florimena e Venadouro; Filodemo e Dionisa), e o amor ativo, antipetrarquista, físico, que se apresenta nos personagens de criadagem e de origem menos ilustre (Vilardo, Solina e Duriano), sentimento manifesto de uma forma mais realista. Percebe-se tal dicotomia amorosa no excerto abaixo, no qual Duriano, em um diálogo com Filodemo, faz oposição ao amor passivo que este apresenta, defendendo tal sentimento como algo que exige outra atitude.

Porque todos vós outros que amais pela passiva dizeis que o amator, fino como melão, que não há de querer mais de sua dama que amá-la viva [...], mostrando-nos razões verossimilhantes para homem não querer mais de sua dama que ver, até falar. E ainda houve outros inquisidores d'amor mais especulativos, que defenderam a vista por não emprenhar o desejo. [...] De mim vos sei dizer que os meus amores hão de ser ativos e eu hei de ser a pessoa agente e ela paciente, e esta é a verdade [...]. (CAMÕES, 2014, p. 68).

Por outro lado, percebe-se, no seguinte excerto, que o amor defendido por Filodemo é o passivo, visto que, para ele, diante de sua posição social, um simples serviçal – lembrando que até então era desconhecida sua real origem nobre –, o seu sentimento, mesmo que puramente verdadeiro, era uma heresia:

Filodemo: Eu não quero mais que quer
que a vida tão bem perdida
o ganhá-la está em perdê-la.
por que os pensamentos meus
tenho por tanta ousadia
que, se acerto algum dia
pôr os meus olhos nos seus,
me parece inda heresia. (CAMÕES, 2104, p. 56).

O que possibilita uma maior variedade de enfoques do amor é exatamente a pluralidade dos sujeitos da enunciação – os personagens. De várias classes sociais, de ambos os sexos, essas mesmas diferenças se refletem no tipo de amor que buscam ou despertam e na linguagem que empregam para expressá-lo. Assim dividiríamos basicamente os personagens em amos e criados, os primeiros deixam transparecer em sua fala com Petrarca (como aponta Duriano) [...], proclamando as excelências do amor platônico que da amada não pretendente “mais que o não pretender nada”, como diz Filodemo; os segundos, misturando declarações de amor com pragas [...] e dele pretendendo coisa mais palpável [...] (BERARDINELLI, 2000, pp. 297-312).

Assim, o debate sobre as ideias dicotômicas amorosas se faz evidente no *Auto de Filodemo* e fica impossível não observar a contenda que o autor propõe ao leitor/espectador em relação a esse sentimento que pode atingir a todos:

[...] o confronto de ideários amorosos que ele revela não passou despercebido por nenhum crítico que se deteve sobre o teatro de Camões. De modo mais específico abordaram as questões que ele propõe [...] para de certa forma responder a esta polêmica e aos dramas propostos pelo auto, o Camões dramaturgo recorre ao ideário tantas vezes expresso pelo poeta lírico: a força do amor submete a todos, varões e mulheres, nobres e plebeus, homens e deuses. (MUNIZ, 2014, p. 21).

2. A influência do teatro peninsular – Gil Vicente

O pai do teatro lusitano, o dramaturgo Gil Vicente (1465-1536), presenciou a chamada revolução literária, o renascimento italiano, que chegou a Portugal através do poeta Sá de Miranda nos idos de 1527, trazendo a medida nova para o meio lírico português. No entanto, o humanista não embute em seus textos os decassílabos petrarquianos, permanecendo com as marcas das rondelhas, principalmente a maior, caracterizada pela divisão de sete sílabas poéticas:

Cerca de vinte anos mais velho que Sá de Miranda, Gil Vicente não adere às inovações que este traz, em 1526, da Itália, realizando-as ou tentando realizá-las: formas poéticas como o decassílabo italiano, o soneto, a oitava, a canção, etc. Por esta altura, mestre Gil já havia escrito autos durante 24 anos, fazendo com eles as delícias da corte de D.Manuel e, desde 1521, de D.João III. [...] e, já andando pelos sessenta anos de idade, dificilmente iria deixar os processos que plenamente dominava para tentar uma nova experiência. (BERARDINELLI, 2012, p. 11).

Segundo Elisângela Helena de Souza, a obra de Gil Vicente passa a ser modelo teatral e, a partir dele, surgem outros textos teatrais com suas características e estruturas dramáticas. Camões, contemporâneo do pai do teatro português, adere ao estilo redondílico deste e marca em seu texto a influência vicentina de modelo peninsular:

O modelo de composição das peças todavia, não é o da comédia renascentista, de inspiração classicizante [...] Camões toma como base de estruturação dos autos o modelo peninsular teatral. Predomina em seu teatro o verso – ainda que a prosa compareça em alguns diálogos e em outros gêneros textuais inseridos no corpo dos autos, como cartas – [...] os metros curtos (de cinco ou sete sílabas, as redondilhas menor e maior). (MUNIZ, 2014, p. 21).

Dessa forma, Camões trouxe ao *Auto de Filodemo* a musicalidade dos versos evocando o aspecto vicentino no que tange à conservação dessa estrutura em meio às inovações do movimento renascentista. Observe-se no excerto o emprego da redondilha, que comprova tal aspecto:

Florimena: Por/ es/te/ for/mo/so/p^{ra}7/do
tu/do/quan/to a/ vis/ta al/can⁷/ça
tão/ a/le/gre es/tá/tor/na⁷/do,
que a/ qual/quer/ de/ses/pe/ra⁷/do
po/de/ dar/cer/ta es/pe/ra⁷/ça.
O/mon/te/, em/ sua as/pe/re⁷/za
de/flo/res/ se/ves/te,/le⁷/do,
re/ver/de/ce o/ ar/vo/re⁷/do.
So/men/te em/ mi/nha/ tris/te⁷/za
es/tá/ sem/pre o/ tem/po/que⁷/do (CAMÕES, 2014, p. 93).

3. A compatibilidade vocabular - linguagem dos nobres e de figuras populares

É notório verificar, ainda dentro da herança peninsular teatral, a dinâmica e a preocupação extremas do escritor classicista em depositar na linguagem um aspecto de forte caracterização das personagens, adequando a construção de uma compatibilidade vocabular às figuras nobres e populares do auto. Assim, Camões estabelece uma relação direta do modo de expressão dialética mais apurada aos nobres que compõem a história, dando-lhes uma retórica repleta de adequações sintáticas e vocabulares enriquecidas; em contrapartida, para os populares, o dramaturgo incrementa em suas falas poucas ou raras variantes de palavras

esmeras ou mudanças gramaticais empoladas, marcando de forma congruente o nível social em que se encontram as personagens.

Nos excertos abaixo, retirados do *Auto de Filodemo*, nitidamente se observam tais apontamentos dicotômicos em relação à linguagem dos personagens e à sintonia com seu nivelamento social:

Excerto 1 : Figura nobre - diversidade vocabular mais apurada. Inversões sintáticas

Venadouro: Ó linda minha inimiga
gentil pastora, esperai!
Pois a tanto amor me abriga,
consenti-me que vos siga,
vá o corpo onde alma vai.

E, pois, porque me perdi,
Neste estado amor me pôs,
Os olhos com que vos vi,
Pois os deixastes sem mim,
oh! Não os deixeis sem vós!
Porque a fortuna me disse
Que nas serras onde andais,
Que estes extremos tais,
Não consentiu que vos visse
Para não ver muito mais.(CAMÕES, 2014, p. 99).

Excerto 2 : Figuras populares – sem diversidade vocabular. Sintaxe mais simples.

Vilardo: Senhora, o senhor seu pai
mesmo de vossa mercê,
já lá para casa vai.
Por isso, senhora, andai,
que ele me mandou num pé,
e diz que fosse jantar
vossa mercê, mesmamente.(...)

Pois também cá minhas dores
Me não deixam comer pão,
Nem come minha afeição
Senão sopadas d'amores,
e mil postas de paixão.
Das lágrimas caldo faço,
Do coração, escudela,
Esses olhos são panela
Que me cozem bofes, baço
E toda a mais cabidela.(CAMÕES, 2014, p. 87).

A força do diálogo na construção do enredo e na caracterização das personagens faz do cuidado no uso da linguagem outro elemento que Camões parece compartilhar com a tradição do auto peninsular. Suas personagens distinguem-se claramente nos usos dialetais da língua, o que não impede, por vezes, certos imbricamentos de níveis. Assim, às figuras da nobreza caberá um registro da linguagem, marcado por jogos estilísticos-retóricos, seleção e diversidade vocabular mais apurada, inversões sintáticas, maior presença de referências histórico-literárias [...] Por sua vez, a

linguagem das personagens-tipo é mais eivada de expressões populares (adágios, ditos, refrãos, pragas etc.), de certa crueza linguística (uso de calão e de ambiguidades com sugestões sensuais), de imagens de maior realismo físico e espacial, sintaxe mais simples, profusão de apartes dirigidos ao espectador/leitor, enfim, um registro que simula maior naturalidade linguística. (MUNIZ, 2014, pp. 13-14).

4. Composições cançonis – Auxílio na ligação e estruturação do enredo

Ao nos depararmos com o *Auto de Filodemo*, é importante verificar que, na fluidez do texto teatral, Camões não demarca cenas nem realiza uma expressa divisão de atos. Verifica-se ainda a ausência de rubricas, clássicas orientações cênicas, as quais não fazem parte do projeto estrutural dos escritos dramáticos camonianos. Tais apontamentos são observados pelo professor de literatura e estudioso da obra do lusitano, Márcio Muniz.

O que se evidencia, com grande constância, no enredo de *Filodemo*, é a presença, de modo intervalar, de composições cançonis, - que de certa forma auxiliam na ligação e na estruturação do enredo, compensando a ausência dos termos cênicos textuais citados anteriormente. Isso oferece ao texto uma forte conotação popularesca, contribuindo na planificação e apresentação de um senso, lugar-comum de conhecimento pleno entre os possíveis leitores/espectadores, facilitando a compreensão e a ligação de cenas. Para tanto, observe-se, no excerto do *Auto de Filodemo* que, ao iniciar a contextualização com a cantiga, Camões faz uma introdução à fala do personagem, uma rubrica indireta, inserida no próprio texto, que explica e auxilia o contexto no qual ela se encontra:

Filodemo (canta): *Adó sube el pensamento
eria gloria inmensa
si allá fuese quien lo piensa.*
(fala): Qual espírito divino
me fará a mim sabedor,
pois que tão alto imagino
deste meu mal, se é maior,
se é, por dita, desatino?
Se é amor, digam-me qual
pode ser fundamento,
que este é sobrenatural,
ou por que empregou tão mal
um tão alto pensamento? (CAMÕES, 2014, p. 53).

Nota-se que Filodemo inicia a cena com uma cantiga que, de imediato, apresenta a sua inquietação, pois a canção indica a questão do pensamento como forma de algo divino que trará a possível resposta à sua indagação, o que é percebido logo em seguida na fala do personagem.

5. O uso do solilóquio – ordenação das situações cênicas

Seguindo nesse mesmo sistema de construção de enredo, nota-se claramente que o uso do solilóquio, recurso dramático que articula os pensamentos do personagem de forma verbalizada, lógica e coerente, tem um papel importante na concepção de ordenar as situações cênicas e ainda de esclarecer fatos anteriores que ficaram em suspensão dramática, decifrando e desenrolando os nós – tal recurso é mais um reforço para a ligação textual. Essa utilização estratégica fica clara ao analisarmos o excerto abaixo, que revela, na fala de Filodemo, a retomada de aspectos regressivos, posicionando o interlocutor na linha histórica do passado e encaixando o mesmo no presente, alinhando os fatos e tecendo o enredo dramático:

Filodemo: Eu, nascido entre pastores,
fui trazidos dos currais,
e dentre meus naturais
para casa dos senhores,
donde vim a valer mais.
E agora, logo tão cedo,
quis mostrar a condição
de rústico e de vilão.
Dando-me a fortuna o dedo
lhe que tomar a mão.(CAMÕES, 2014, pp. 48-49).

De acordo com o texto, percebe-se que Filodemo explica sua origem humilde, entre os pastores, e relata que se mudara do campo para a casa de seu senhor, o nobre Lusidardo, pai de Dionisa e Venadouro, e que no final se saberá que é irmão de seu falecido pai, também um nobre. É importante perceber que Camões, com esse solilóquio, e com outros espalhados pelo enredo, trabalha a costura teatral, e de ponto em ponto vai tecendo a história e desmistificando fatos do passado que contribuirão para o entendimento do presente.

6. Características medievais

Há no auto camoniano nítidas características medievais que nos levam a adentrar pelas veredas das novelas cavaleirescas. Aspectos como as emocionantes histórias de amor entre os pares Filodemo e Dionisa, Florimena e Venadouro, romances marcados pelo impossível devido às contendas de linhagem social entre os amantes, marcantes nas novelas trecentistas; amores idealizados com os tangenciamentos de desencontros e encontros delineados pela força do destino; a marca do herói de caráter ilibado, de moral elevada e contempladas no par masculino do *Auto de Filodemo*, e ainda o uso do sobrenatural como solução reveladora para que as uniões amorosas se tornem possíveis são apontamentos que indicam traços dos romances de cavalaria na comédia de *Filodemo*.

No excerto seguinte, a última fala da peça, podemos evidenciar que a solução escolhida por Camões é o sobrenatural, oriundo da magia que vem do pastor que criara Filodemo e Florimena, colocando o par de irmãos no mesmo patamar de nobreza de Dionisa e Venadouro, pois o homem do campo, detentor de poderes sobre-humanos, revela que Dom Lusidardo é irmão do pai do casal de gêmeos, até então pessoas humildes, mas agora detentoras de uma linhagem de alto padrão. Com essa descoberta, não há mais o impedimento social, e os quatro amantes podem viver o amor em sua plenitude.

Monteiro: E como se creu o Senhor Dom Lusidardo tão de ligeiro de quem lhe isso contou?

Duriano: Não, no caso não há dúvida, porque o pastor que lá veio é o que os criou, e é grande homem d'arte mágica, e, esta noite, dizem que amostrou ao senhor Dom Lusidardo a alma de seu irmão, assim como se perdera, enfim, feito um Palinuro, que lhe contou todo o caso, e esta doido de prazer. Manda fazer muitas festas. Venadouro, com sua prima e mulher Florimena, Filodemo, que o mesmo parentesco tem com a senhora Dionisa, cuidam que é sonho e que zomba deles a fortuna, [...] E o senhor Dom Lusidardo diz que eles se parecem, cuspidos, com seu irmão. (CAMÕES, 2014, p. 126).

Em Filodemo, sente-se sobretudo a repercussão da novela de cavalaria através do amor cortês, esse amor puro, passivo, dedicado à mulher amada, representado na peça por Filodemo e Venadouro. [...] Os amores entre Filodemo/Dionisa e Venadouro/Florimena são impossíveis, pois, são de linhagem oposta [...] o desfecho da peça é feita através de traços dos romances de cavalaria, ou seja, a descoberta da origem da linhagem dos protagonistas é dada através de magia [...] (SOUZA, 2011, p. 68).

Considerações finais

Este artigo se propôs a analisar as principais características do texto o *Auto de Filodemo*, de Luís de Camões, visando pontuar e dar evidência, ainda que resumida, de uma das facetas da obra do escritor menos conhecidas, o teatro. Iniciamos o texto com a preocupação de estudar quais elementos do passado literário e da época classicista foram inseridos na dramaturgia camoniana e de como o autor se apropriou de tais elementos, contextualizando-os em sua tessitura teatral. A análise às fontes bibliográficas possibilitou mostrar quanto o teatro de Camões é assentado na obra vicentina em sua versificação. Verifica-se também que se apropria da temática petrarquista amorosa e, ao mesmo tempo, se opõe a ela, numa discussão dicotômica sobre as formas do amor. Também se pode evidenciar a presença de aspectos cavaleirescos, numa retomada do medievalismo. Finalmente, confirma, no que diz respeito à linguagem, a retórica fecunda do maior escritor português, preocupado com a condução estilística que esboça, nesse conjunto eclético, os moldes da fidalguia e da plebe que formam a sociedade da época.

Concluimos, através dos apontamentos anteriores, que o teatro camoniano, esquecido e relegado a um terceiro plano dentro de sua obra, apresenta uma fonte plurivalente de aspectos literários e sociais que precisam ser discutidos e divulgados por meio de pesquisas científicas para que essa vertente se torne mais presente nos meios estudantis e para que se compreenda efetivamente o legado do escritor português também para o teatro.

Referências bibliográficas

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin; PASCHOALINA, Maria Aparecida. **História social da literatura portuguesa**. 3 ed.. São Paulo: Ática, 1990.
- ANASTÁCIO, Vanda. **Teatro Completo de Camões**. Porto: Edições Caixotim, 2005.
- BARROS, Luiz Fernando. **Caderno de Teoria e História Literária – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia**. Bahia, Ano VI, n.7, p. 171-174, jul/dez. 2010. Disponível em: < <http://periodicos2.uesb.br/index.php/floema> >. Acesso em: 8 jan. 2018.
- BECCARO, Laura Antonieta Luigia Mezzena. **O auto dos Anfitriões: uma leitura do teatro de Camões**. 2008. 41f. TCC (Licenciatura em Letras) – Faculdades Integradas Regionais de Avaré, São Paulo, 2008.
- BERARDINELLI, Cleonice. **Estudos Camonianos**. 2 ed.. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- BERARDINELLI, Cleonice. **Gil Vicente: Autos**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.
- CAMÕES, Luis de. **Teatro de Camões**. Edição, organização, apresentação, notas e ensaios de Márcio Muniz. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.
- CEREJA, Willian Roberto; MAGALHÃES, Thereza Cocher. **Panorama da literatura portuguesa**. 2 ed.. São Paulo: Atual Didática, 1997.
- MENEGAZ, Ronaldo. **O teatro de Camões: uma convergência**. 1998. 195f. Tese (Doutorado) – Letras Vernáculas, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.
- MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. 37 ed.. São Paulo: Cultrix, 2013.
- NICOLA, José de. **Português. Ensino Médio**. São Paulo: Scipione, 2008. 1 V.

PICCHIO, Luciana Stegagno. **História do teatro Português**. Lisboa: Portugália, 1969.

SARAIVA, Antonio José. **Iniciação à Literatura Portuguesa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SOUZA, Elisângela Helena de. **Do romance de cavalaria ao teatro quinhentista de Camões: A Comédia de Filodemo**. 2011. 73f. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

TUFANO, Douglas. **Literatura brasileira e portuguesa**. São Paulo: Moderna, 2012.