UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

EDUARDO NEVES DA SILVA

Theatrum mundi: a espetacularidade barroca em Antônio José da Silva

São Paulo

2019

Versão corrigida

EDUARDO NEVES DA SILVA

Theatrum mundi: a espetacularidade barroca em Antônio José da Silva

Tese apresentada à Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo para a
obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de concentração: Literatura
Portuguesa.

Orientadora: Profa. Dra. Flavia Maria
Ferraz Sampaio Corradin.

São Paulo

2019

Versão corrigida

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S586t Silva, Eduardo Neves da
Theatrum mundi: a espetacularidade barroca em
Antônio José da Silva / Eduardo Neves da Silva ;
orientadora Flavia Maria Ferraz Sampaio Corradin. -
São Paulo, 2019.
181 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área
de concentração: Literatura Portuguesa.

1. Barroco. 2. Tragicomédia (gênero). 3. Teatro
(literatura). 4. Mitologia Clássica. 5. Marionete.
I. Corradin, Flavia Maria Ferraz Sampaio , orient.
II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a):

Eduardo Neves da Silva

Data da defesa: 28/09/2018

Nome do Prof. (a) orientador (a):

Profa. Dra. Flavia Maria Ferraz Sampaio Corradin

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 21/01/2019

(Assinatura do (a) orientador (a))

SILVA, E. N. da. *Theatrum mundi*: a espetacularidade barroca em Antônio José da Silva. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

À minha querida avó Irce, pelo apoio e carinho de sempre.

AGRADECIMENTOS

À professora Flavia Corradin, pela orientação criteriosa e enriquecedora. Agradeço imensamente pela confiança e pela generosidade de ter me acolhido na Universidade de São Paulo e por ter se mostrado, mais que uma orientadora, uma grande amiga, que muito admiro.

Ao professor Francisco Maciel Silveira, por ter me recebido na Universidade de São Paulo e também pelas sugestões e apontamentos valiosos para minha pesquisa durante as disciplinas de pós-graduação.

À professora Renata Soares Junqueira, que me orientou durante a iniciação científica e o mestrado na UNESP. Devo sobretudo a sua pessoa o meu interesse pela obra de Antônio José da Silva e, sem o seu apoio e incentivo, certamente eu não chegaria aonde cheguei. Agradeço, ainda, por ter participado das bancas de qualificação e defesa e pelas correções sempre precisas e cuidadosas.

À professora Alleid Ribeiro Machado, por ter participado do meu exame de qualificação e da banca de defesa de doutorado. Com toda certeza, suas sugestões e apontamentos foram e serão muito úteis para mim.

Ao professor Márcio Muniz, pela simpatia e pela contribuição de seus comentários e indicações. Agradeço-o enfaticamente por ter aceitado o convite para participar da minha banca de doutorado.

À professora Elaine Cristina dos Santos, cujas observações e recomendações serão de grande valia para a minha tese. Muito obrigado por fazer parte da Banca Examinadora do meu doutorado.

Aos queridos professores Helder Garmes e Paola Poma, por terem sido meus supervisores no estágio PAE e com os quais muito aprendi em suas aulas de graduação.

À *Fondation Calouste Gulbenkian-Délégation en France*, pelo acesso ao acervo que complementou minha pesquisa. Em especial à Arlette Darbord, pelo tratamento atencioso e gentil.

À minha família, que, mesmo longe, sempre me apoiou em minha trajetória acadêmica.

À minha amada esposa Mariângela Alonso, pelo seu companheirismo e apoio incondicionais e por estar sempre pronta a me ouvir. Agradeço principalmente pela vida que tenho ao seu lado.

Aos amigos e colegas que, durante o doutorado, me ajudaram com sugestões e dicas preciosas. Agradeço em especial ao Carlos Gontijo Rosa, pelas conversas divertidas e por sua generosidade.

Aos funcionários do DLCV, da Pós-graduação e da Biblioteca da FFLCH, pelos esclarecimentos e disposição.

À Capes, cuja bolsa permitiu que eu me dedicasse com mais afinco à minha pesquisa de doutorado.

Pondes no mesmo plano arte e sinceridade,
E a aparência falsaz fundindo com a verdade,
O fantasma estimais tanto quanto a pessoa
E a moeda falsa a par considerais boa?
Molière (2005, p. 20)

É preciso, pois, exercitar-se primeiramente com coisas mais fáceis, mas fazê-lo com método, a fim de se habituar sempre em chegar, por caminhos fáceis e conhecidos, como que brincando, até a verdade íntima das coisas. René Descartes (2010, p.439)

RESUMO

SILVA, E. N. da. *Theatrum mundi*: a espetacularidade barroca em Antônio José da Silva. 2018. 179 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

A hipótese apresentada em nossa pesquisa de doutorado é a de que as chamadas óperas joco-sérias do luso-brasileiro Antônio José da Silva (1705-1739) reproduziriam o *theatrum mundi* — o teatro do mundo —, *topos* recorrente no pensamento e na produção cultural do século XVII. Nesse sentido, desenvolveremos a análise e a interpretação das peças de cunho mitológico do autor, a saber, *Os encantos de Medeia* (1735), *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* (1736), *Labirinto de Creta* (1736), *As variedades de Proteu* (1737) e *Precipício de Faetonte* (1738). Nelas, a teatralidade barroca manifesta-se não apenas no uso inflacionado das maquinarias e demais recursos cênicos, mas, sobretudo e especialmente, no fingimento (ou simulação), e na mutabilidade das personagens, de modo que tal noção inscrever-se-ia na própria ação dramática, servindo como motor das intrigas. Em nossa argumentação, recorreremos ao procedimento analítico e interpretativo do *corpus* principal da investigação, e à busca do diálogo com a perspectiva de pensadores, retóricos e dramaturgos — especialmente do Seiscentos — que atualizaram, explícita ou implicitamente, a ideia da teatralização da existência mundana. A escolha das óperas joco-sérias que resgatam a mitologia greco-latina justifica-se pela maior possibilidade de cotejamento de tais peças com outras fontes/paradigmas intertextuais, com o fito de investigarmos que elementos foram emulados por Antônio José da Silva no que se refere aos fingimentos e ao uso de artifícios levados a efeito pelas personagens.

Palavras-chave: Antônio José da Silva; Barroco; *theatrum mundi*; tragicomédia.

ABSTRACT

SILVA, E. N. da. *Theatrum mundi*: the baroque spectacularity in Antônio José da Silva. 2018. 179 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018

The hypothesis presented in our doctoral research is that the so-called joco-serious “operas” of Luso-Brazilian Antônio José da Silva (1705-1739) would reproduce *theatrum mundi* - the theater of the world -, recurrent topos in thinking and cultural production of the seventeenth century. In this sense, we will develop the analysis and interpretation of the mythological pieces of the author, namely *Os encantos de Medeia* (1735), *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* (1736), *Labirinto de Creta* (1736) and *Precipício de Faetonte* (1738). Baroque theatricality manifests itself not only in the inflated use of machinery and other scenic resources, but especially in the pretense (or simulation), and in the mutability of the characters, so that this notion would be part of own dramatic action, serving as the engine of intrigue. In our argument, we will resort not only to the analytical and interpretative procedure of the main body of research, but to the search for dialogue with the perspective of thinkers, rhetoricians and playwrights - especially the XVII century - who have explicitly or implicitly updated the idea of the theatricalization of existence. The choice of the joco-serious “operas” that rescue the Greco-Latin mythology is justified by the greater possibility of comparing such pieces with other intertextual sources / paradigms, with the purpose of investigating which elements were emulated by Antônio José da Silva in what refers the pretenses and the use of artifacts carried out by the characters.

Keywords: Antônio José da Silva; Baroque; *theatrum mundi*; tragicomedy.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 O FINGIMENTO EM <i>OS ENCANTOS DE MEDEIA</i>	24
1.1 Do trágico ao tragicômico: as Medeias de Calderón de la Barca, Francisco de Rojas Zorrilla e Antônio José da Silva	24
1.2 Intriga central e subintriga: uma divisão possível?	31
1.3 Microcosmos ou “peças” dentro da peça	42
1.4 A sinceridade ingênua do gracioso e o desengano de Medeia: não mais fingir, apenas fugir.....	47
2 MUTABILIDADE E CONSTÂNCIA EM <i>AS VARIEDADES DE PROTEU</i>	53
2.1 O amor e suas variedades	62
2.2 Em meio às maravilhas do engenho: o amor cego e a justiça de olhos tapados.....	72
3 O FINGIMENTO E AS DESDOBRAS DE IDENTIDADE EM <i>ANFITRIÃO OU JÚPITER E ALCMENA</i>	82
3.1 A intertextualidade como desdobra.....	86
3.2 Quadrângulos amorosos e a sedução feminina enquanto fingimento	100
4 UM LABIRINTO DE ENGANOS: ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DE <i>O LABIRINTO DE CRETA</i>	116
4.1 Prováveis paradigmas intertextuais de O labirinto de Creta	116
4.2 O labirinto de enganos e suas variações joco-sérias.....	122
4.3 "Vivo morto" e "morto vivo": fingir ou perecer.....	129
5 O FINGIMENTO E A ATRIBUIÇÃO DE IDENTIDADE NA PEÇA <i>PRECIPÍCIO DE FAETONTE</i>	141
5.1 O Faetonte silviano: a busca do amor e os encontros e desencontros da identidade.....	142
5.2 O fogo como elemento da personalidade de Faetonte.....	155
5.3 Tragédia e autonomia individual: o fingimento enquanto liberdade mimética.....	160
CONCLUSÕES	169
REFERÊNCIAS	174
Bibliografia consultada	177

INTRODUÇÃO

As “óperas” joco-sérias do luso-brasileiro Antônio José da Silva (1705-1739), também conhecido como o Judeu, carregam uma concepção teatral que pode ser vislumbrada tanto no texto dramático (intrigas), quanto na expressão cênica (efeitos visuais engendrados por maquinaria). De um lado, percebe-se que, no enalço de recompensas amorosas ou materiais, as personagens se valem de fingimentos ou simulações, que proporcionam a movimentação da trama e os lances tragicômicos. Partindo do estudo de texto e cena das peças *Os encantos de Medeia* (1735), *Anfitrião ou Júpiter e Alcmene* (1736), *O labirinto de Creta* (1736), *As variedades de Proteu* (1737) e *Precipício de Faetonte* (1738), defenderemos a tese de que a teatralidade barroca, manifestando-se sobretudo no fingimento e na histrionia das personagens, assume uma função estrutural no interior da ação dramática das peças em questão.

Filho do advogado e poeta João Mendes da Silva e de Lourença Coutinho, Antônio José da Silva nasceu no Rio de Janeiro em 1705, no seio de uma família de cristãos-novos. Aos sete anos de idade, foi levado para Lisboa juntamente com seus familiares, entre eles seus dois irmãos Baltasar e André, em virtude de processos inquisitoriais movidos contra seus pais¹. Cresceu e se formou culturalmente em Portugal, tendo estudado Cânones em Coimbra. Segundo José Oliveira Barata (1979), entretanto, Antônio José da Silva não teria concluído o curso e passara a trabalhar como rábula no escritório do pai, na capital portuguesa. O fato é que ele, paralelamente à carreira jurídica, se dedicou à arte do teatro de bonifrates², durante a década de 30 do século XVIII. No ano de 1726, já havia sido preso e torturado pelo Santo Ofício, por supostamente judaizar. Em 1739, depois de dois anos preso nos Estaus, a mesma acusação resultou na condenação à morte, tendo sido garroteado antes de ser levado à fogueira inquisitorial (AZEVEDO, 1932).

As peças de Antônio José da Silva, oito no total, eram encenadas no Teatro do Bairro Alto, em Lisboa, sendo depois impressas em folhetos à guisa de cordel, recebendo o nome de “óperas joco-sérias”. Em ordem cronológica: *Vida do grande D.*

¹ Segundo os estudos de Anita Novinsky (2008), cerca de 500 brasileiros cristãos-novos foram enviados a Lisboa para responder a processos inquisitoriais que envolviam heresia judaica.

² Os bonifrates eram bonecos que, “movimentados por um sistema de fios conhecido como ‘italiano’, tinham o tronco de cortiça, mas tanto a cabeça como as mãos e os pés eram proletariamente talhados em duríssimos ramos de nogueira e laranjeira” (PICCHIO, 1990, p. 33). O tamanho dos bonecos variava conforme a sua dignidade.

Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança (1733); *Esopaida ou vida de Esopo* (1734); *Os encantos de Medeia* (1735); *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* (1736); *O labirinto de Creta* (1736); *Guerras do Alecrim e Manjerona* (1737); *Variedades de Proteu* (1737); e *Precipício de Faetonte* (1738).³

Neste trabalho, usaremos o termo “ópera” entre aspas ao nos referirmos à produção joco-séria de Antônio José da Silva, em virtude de que suas peças não se enquadrariam na definição do que hodiernamente se entende como ópera, isto é, como espetáculo dramático totalmente cantado e acompanhado de música. As “óperas” joco-sérias do comediógrafo luso-brasileiro assim foram chamadas por apresentarem canções (árias) entremeadas aos diálogos em prosa. Segundo a definição de José Oliveira Barata (1991), as “óperas” joco-sérias eram “espetáculos que, oscilando entre o cantado e o recitado, privilegiavam o aparato das *mutações* e o sortilégio das convenções cênicas próprias de um teatro que, em cena, respondia e completava a postiza teatralidade do viver.” (p. 60, grifo do autor). O termo “joco-sérias” marca o mesmo paralelismo da noção de tragicomédia, isto é, a combinação dramática de ações elevadas ou nobres e ações baixas ou inferiores, ou seja, aquelas realizadas pelos criados cômicos. Segundo a explicação de Maria do Socorro Fernandes de Carvalho, a matéria torpe e o feio faziam parte do estilo jocoso nas produções literárias do Seiscentos, de modo que, do ponto de vista retórico, “A jocosidade é um efeito dos estilos do cômico, que pode ser apresentada pelo burlesco, pela maledicência, pelo ridículo e até por obscenidades.” (2007, p. 390). Aplicando a ideia de *tramoia* às peças do comediógrafo luso-brasileiro, Francisco Maciel Silveira (1992) destaca os dois principais sentidos do termo: aparato cênico por meio do qual se realizam as mutações de cenário e efeitos visuais em geral; e “indústria ardilosa a presidir a maquinação dos quiproquós, enganos e enleios do enredo labiríntico” (p. 198).

Nas peças de Antônio José da Silva, as cenas cômicas ficam a cargo dos *graciosos*. Personagem típica do teatro ibérico dos séculos XVII e XVIII, o dramaturgo espanhol Lope de Vega o chamava de figura de *donaire*, o gracioso é o criado do primeiro galã, sendo geralmente caracterizado como alcoviteiro, astuto e fiel a seu amo, apesar de que, nas “óperas” joco-sérias tratadas neste trabalho, essa personagem, vez ou outra, se desvie de semelhante caracterização, conforme veremos adiante. Poltrões, gulosos e bisbilhoteiros, os *graciosos* de Antônio José da Silva também serão

³ Segundo Claude-Henri Frêches, Antônio José da Silva também seria autor da peça *El prodigio de Amarante*, escrita em espanhol, sem indicação de data.

responsáveis pelo recurso da autoparódico, ou seja, as falas cômicas dessa personagem, marcadas pela rusticidade e despudor, se desenvolvem frequentemente como contraponto ao discurso elevado e amoroso das personagens discretas (nobres). Veremos neste trabalho, porém, que a figura do gracioso apresenta grande importância na ação dramática, não cabendo a ele apenas a função cômica, mas também como peça-chave na movimentação da intriga principal.

O Portugal do século XVIII vivenciou a efervescência e o incremento do gosto por espetáculos operísticos, que, em esfera mais restrita à nobreza, concorria com a influência das comédias espanholas, cada vez menos estimadas pelo público português (BARATA, 1991). Subsidiados por D. João V, renomados músicos portugueses foram estudar na Itália, nomeadamente, Francisco Antônio de Almeida, autor da primeira ópera portuguesa *La pazienza di Socrate*, sobre libreto de Alexandre de Gusmão, sendo representada no carnaval de 1733. Entre os artistas enviados ao país de Metastásio, destaque-se ainda a figura do padre Antônio Teixeira, que compôs as músicas das “óperas” joco-sérias de Antônio José da Silva. Por outro lado, não só os mais ilustres cantores e maestros, como também importantes arquitetos e decoradores foram trabalhar em Lisboa. No correr do Setecentos, inauguraram-se diversos teatros destinados à representação de óperas: Academia da Trindade (1735), Teatro da Ajuda (1737), Ópera do Tejo (1755), Teatro de São Carlos (1793). No Porto, construíram-se o Teatro da Guarda (1762) e o Teatro de São João (1798). Todo esse processo acabou por gerar frutos em Portugal, tanto no campo da arquitetura e cenografia, quanto no da música, ensejando a formação de uma “escola” de ópera portuguesa (REBELLO, 1972).

Além de envolver um grande elenco (atores, corpo de baile e figurantes), a montagem de um espetáculo operístico exigia o trabalho conjunto do arquiteto e cenógrafo com os autores da letra, da música e do cenário. Nesse sentido,

A materialização deste tipo de espetáculo recorria a maquinaria específica. O conceito de *machina* (construção móvel e mecanismos) prendia-se ao maravilhoso e ao sublime — auroras, crepúsculos, nuvens, montanhas, mares, pontes, rios, palácios, infernos e paraísos — pela beleza de imaginação e habilidade técnica, de modo a produzirem-se efeitos luminosos e acústicos, excelentes auxiliares do espetáculo lírico. (CÂMARA; ANASTÁCIO, 2004, p. 16)

Estabeleçamos como ponto de partida para a nossa discussão o apontamento das relações entre o fingimento e a teatralidade. Em ensaio intitulado “O signo teatral”, o semiólogo italiano Umberto Eco destaca a dimensão signica do teatro. Para Eco: “(...) o signo teatral é signo fictício não porque seja um signo falso ou um signo que comunica

coisas inexistentes (e tratar-se-ia, pois, de decidir o que significa dizer que uma coisa ou evento são inexistentes ou falsos) mas porque finge não ser um signo.” (1989, p. 39).

O escritor português José Régio (1967), formulando de outro modo a questão, defende que atitudes naturais, como gaguejar, gritar e gesticular, enquanto formas de uma “expressão animal, imediata, primária, psico-fisiológica, vazia de intencionalidade” nada têm de artísticas, pois que tais atitudes nada mais seriam que “o próprio sentido exteriorizando-se, confundindo-se com a própria exteriorização” (p. 117). Tratar-se-ia, na visão do autor, de uma expressão “vital”, que só se tornaria artística se fosse intencionalmente simulada por um ator, no caso do teatro, ou escrita por um romancista, ou reproduzida por um artista plástico, e assim por diante. Note-se que, nas teorizações de Régio, a simulação (ou fingimento) própria do teatro é justamente aquilo que o distingue enquanto expressão artística.⁴

O teatro é levado a efeito por atores que fingem ser outras pessoas, as *personagens*, movimentando-se e dialogando no interior de um cenário fabricado e igualmente fictício. Entretanto, no texto dramático, poderá ocorrer que as próprias personagens concebidas pelo dramaturgo se valham de mentiras ou simulações, no intuito de concretizar suas intenções. Tais personagens, assim como atores num palco, afirmam sentir o que não sentem, atestam fatos que não aconteceram, agem contrariamente ao que se esperaria delas. Esse outro processo, interno à dramaturgia, é o que chamamos de teatralidade de segundo grau, outro termo para a noção de *fingimento* que procuraremos desenvolver neste trabalho.

É evidente que a ideia de teatralidade não pode ser reduzida apenas ao fingimento. Na verdade, dentro da teoria do drama, teatralidade é um conceito um tanto controverso, senão confuso, e qualquer definição minimamente satisfatória do termo constitui um considerável desafio aos estudiosos de teatro. Uma questão fundamental que se impõe primeiramente é a seguinte: a teatralidade manifestar-se-ia já no próprio texto dramático, ou ela estaria ligada, de fato, apenas à realização cênica num palco? De acordo com Patrice Pavis (2008), o conceito de teatralidade aplicar-se-ia àquilo que se mostra exclusivamente como teatral, isto é, “a maneira específica da enunciação teatral, a circulação da fala, o desdobramento visual da enunciação (personagem/ator) e de seus enunciados, a artificialidade da representação” (p. 372). Ressalte-se, porém, que não pretendemos desenvolver aqui uma noção de teatralidade restrita apenas à sua dimensão

⁴ No mesmo texto, o autor aponta, ainda, a diferença entre aquilo que ele denomina de “natural artifício”, o aspecto comum às obras artísticas, e a artificialidade vulgar, típica do retoricismo.

semiológica. Sendo assim, para que certas imprecisões sejam dirimidas desde já, esclareçamos o que entendemos por teatralidade, tendo em vista o período barroco.

Sabe-se que a alegoria do teatro do mundo já aparece no discurso de Demócrito, entre os séculos V e IV a.C., sendo também referida por Platão e, posteriormente, por Plotino e Boécio. No século XII, João de Salisbury, em sua obra *Policratus* — publicada provavelmente em 1159 —, desenvolve a ideia do *theatrum mundi*, atribuindo-lhe conotações éticas, cosmológicas e teológicas. A vida é compreendida como uma peça de teatro (*scena vitae*), levada a efeito pelos homens no imenso palco do mundo, sob a contemplação de Deus. Os renascentistas adotarão os aspectos gerais de tal perspectiva, identificando nela um sentido arquitetônico e, ao mesmo tempo, metafísico. O teatro da vida humana se desenrolaria abaixo do teatro celeste, constituído de círculos de anjos, santos e bem-aventurados, propagando-se a partir de um mesmo centro, qual seja, Deus.

Em princípio, o teatro do mundo deveria figurar como um espelho do teatro divino. No entanto, as relações entre o que pode ser chamado de histrionia terrena e a ordem cósmica mostrar-se-ão cada vez mais tortuosas. É o que parece constatar Tomaso Campanella em dois sonetos de sua obra *Poesie filosofiche*, de 1621, os quais tratam da alegoria em questão, operando a distinção fundamental entre o modelo e o simulacro, ou seja, entre o teatro celeste e a comédia política. Desde a eternidade, Deus não só estabeleceu o lugar de cada uma das coisas naturais que criou, mas também o *papel* a ser desempenhado pelos homens no mundo. No entanto, uma vez que a vida terrena tem sido marcada pelas intrigas políticas e pela perpetração de injustiças, a “arte humana” mostra-se não mais que uma imitação precária e enganosa da “arte divina”. Campanella, portanto, ao referir-se à perfeição do cosmos confere à alegoria do teatro um valor positivo; e um valor negativo, ao indicar o teatro falacioso das intrigas políticas (cf. CAVAILLÉ, 1996).

Como não poderia deixar de ser, a própria arte teatral, durante o Seiscentos, passou a assumir a ideia de uma teatralidade generalizada. Inaugurado em 1599, o *Globe Theatre* de Londres trazia em sua fachada o mote “*Totus mundus agit histrionem*”, todo mundo interpreta. Um ano depois, no mesmo teatro, a personagem Jacques, da peça *As you like*, de William Shakespeare, pronunciaria a seguinte constatação: “*All the world’s a stage/And all the men and women merely players:/They have their exits and their entrances;/And one man in his time plays many parts,/His acts*

being seven ages”⁵. Em 1611, seria a vez da personagem Macbeth proferir uma das falas mais famosas da história da literatura dramática: “*Life’s but a walking shadow, a poor player/That struts and frets his hour upon the stage/And then is heard no more. It is a tale/Told by an idiot, full of sound and fury,/Signifying nothing*”⁶. Lembremos, ainda, que a representação do “teatro dentro do teatro” é deveras recorrente nos dramas shakespearianos. Vide, por exemplo, a peça encenada em *Hamlet*; ou a representação teatral montada especialmente para o homem bêbado em *A megera domada*.

No poema *L’Adone*, publicado na Itália em 1623 de autoria de Giovan Battista Marino, a ideia da teatralidade do mundo é poeticamente construída a partir de uma concepção mecanicista da natureza e da linguagem. Na obra, o próprio mito se transforma num dispositivo mecânico que pode ser montado e desmontado, conforme as intenções do poeta. Por meio do artifício e da ilusão, a expressão poética conferiria ao mundo ficcional, ordem, clareza e proporção, qualidades que o mundo real já não mais deteria (cf. PETERS, 1970). Na Espanha, Pedro Calderón de la Barca escreveria, entre 1630 e 1640, um de seus mais famosos autos sacramentais, intitulado justamente *El gran teatro del mundo*. A peça revisita as perspectivas de João de Salisbury e de Tomaso Campanella, pondo em cena a figura de Deus como um grande dramaturgo, cabendo a cada homem, do camponês ao monarca, desempenhar adequadamente seu papel no teatro da vida.

Segundo procuramos defender neste trabalho, as “óperas” joco-sérias de Antônio José da Silva seriam tributárias desta mundivisão que teatraliza o mundo e, por conseguinte, as relações humanas. Mundivisão que, se não foi criação dos pensadores e poetas do Seiscentos, floresceu e ampliou-se consideravelmente na arte e no teatro barrocos. Nesse sentido, é preciso que a teatralidade de que trataremos aqui, compreenda o histrionismo, ao lado de uma concepção mecânica da natureza, concebida como um cenário de teatro. Diz-nos Cavaillé acerca da *Weltanschauung* (mundivisão) barroca:

Estudar a natureza equivale a descobrir através de que mecanismos dissimulados aos espectadores são produzidos os fenómenos que formam os cenários mutantes e variáveis do mundo. Na esteira das

⁵ “Todo o mundo é um palco/ E todos os homens e mulheres meros atores:/Eles têm suas saídas e entradas;/Cada homem em seu tempo encena muitas partes,/Seus atos sendo sete idades” (tradução nossa).

⁶ “A vida não é mais que uma sombra caminhante, um ator medíocre/Que se pavoneia e se aflige no seu momento sobre o palco/ E então não é mais ouvido. A vida é uma história /Contada por um idiota, repleta de som e fúria/E que não significa nada” (tradução nossa).

relações sociais suspeitas de histrionismo generalizado, as aparências do mundo são percebidas como ilusões enganadoras cuja produção se trata de compreender e dominar. Mais exactamente, natureza e sociedade parecem obedecer a uma mesma estrutura: a da teatralidade. Se a tarefa da moral é ensinar-nos como nos devemos nos comportar no grande palco do teatro do mundo, cabe à ciência moderna empreender a desmontagem dos seus alicerces técnicos. (1996, p. 19)

A teatralidade do Barroco, portanto, corresponde a uma estrutura que abarca não só as intrigas políticas entre os homens, mas também os cenários mutantes da própria natureza, isto é, o mundo físico, passível de ser investigado pelo conhecimento: é a esse conjunto que damos o nome de espetacularidade barroca.

É certo que, se por um lado a moral e a ciência se desenvolvem no interior de uma perspectiva que respectivamente teatraliza — e, portanto, artificializa —, o comportamento e a natureza, por outro lado, o teatro propriamente dito passa a constituir-se, em grande medida, na combinação de recursos de maquinaria, tendo em vista produzir os mais incríveis efeitos maravilhosos.

Em seu ensaio “O homem-títere de Antônio José da Silva: o destino e os recursos cênicos do barroco”, publicado na revista *Dionysos* em maio de 1968, Rubem Rocha Filho tece um esboço crítico acerca da ligação entre a produção teatral do autor luso-brasileiro e as relações problemáticas entre realidade e aparência durante o Seiscentos. Sobre a teatralidade barroca, Rocha Filho afirma que

A fugacidade de paisagens e caracteres prova como é irreal a avaliação dos sentidos, o comportamento pautado na suposta realidade. A complexa maquinaria e os telões abundantes não serviam para emprestar realidade à aparência, mas sim para transformar a própria realidade em aparência, almejavam a ‘aparência real numa realidade aparente’.⁷ (1968, p. 95)

O teatro cômico de Antônio José da Silva encontra-se justamente no entrecruzamento do mecanicismo dos efeitos visuais e da histrionia das personagens, em especial, nas artimanhas do fingimento. Em nosso trabalho, consideramos o ato de fingir principalmente enquanto simulação, não excluindo, porém, a dissimulação. Em seu opúsculo *Da dissimulação honesta*, publicado em 1641 na Itália, Torquato Accetto estabelece a seguinte distinção: “A dissimulação é a habilidade de não fazer ver as coisas como são. Simula-se aquilo que não é, dissimula-se aquilo que é” (2001, p. 27). Embora essa distinção nem sempre seja apreensível, ações tais como mentiras, imposturas, embustes, ou seja, “atuações” em geral, pertenceriam ao domínio da

⁷ A frase entre aspas pertence ao crítico alemão R. Alewyn.

simulação, enquanto que a dissimulação envolve mais propriamente o ocultamento. Um exemplo de dissimulação dado pelo próprio autor italiano é quando, na *Odisseia*, Ulisses esconde suas lágrimas diante de Penélope.

Dirigido especialmente aos secretários dos príncipes, conforme apontado pelos estudiosos da obra do autor, o livro *Da dissimulação honesta* traz a ideia de que, ao contrário da simulação, vista como algo negativo, a dissimulação pode ser útil, justa e mesmo virtuosa. Nas palavras de Accetto,

concede-se às vezes mudar de manto para vestir-se conforme a estação da fortuna, não com a intenção de causar dano, mas de não sofrê-lo, que é o único interesse pelo qual se pode tolerar quem costuma valer-se da dissimulação, pois assim não é fraude; e mesmo em sentido tão moderado não se lhe deve lançar mão senão por grave motivo, de modo que seja eleita como um mal menos, tendo antes como objeto o bem. (2001, p.19)

Nas peças estudadas neste trabalho, a dissimulação (ocultamento) pode ser entrevista sobretudo nos inúmeros apartes das personagens, que, ainda que se a quebra da “quarta parede”, promovem uma espécie de diálogo indireto com o público, tomando-o como confidente.

Os enganos e os fingimentos presentes nas peças analisadas neste trabalho indicam uma sociedade contaminada pela teatralidade. Durante o século XVII, o artificial ganhava terreno, à medida que a natureza fora se tornando mais maleável à ação e ao conhecimento humanos. Se o desenvolvimento da ciência permitiu aos homens aumentar o poder de manipulação dos objetos naturais, a teatralidade fez o mesmo com o indivíduo nas suas relações sociais. O artificial passa a ser, então, um dado não só científico-filosófico, mas também sociológico, sendo que as representações artísticas, sem prejuízo de sua autonomia enquanto criação estética, não o deixa de refletir direta ou indiretamente.

No capítulo 1 deste trabalho, analisamos e interpretamos criticamente a peça *Os encantos de Medeia* (1735), tendo em vista a função e o significado do fingimento no desenvolvimento da ação trágica (séria) da peça. Pudemos constatar que, devido às simulações da personagem Jasão, a intriga principal — a que envolve, sobretudo, as personagens discretas — se divide em *intriga central* e *subintriga*. A intriga central, desde a primeira cena, diz respeito à conquista do velocino de ouro. Chegando à ilha de Colcos com sua tripulação, o argonauta Jasão engana a El-Rei Aetes e aproveita-se do amor de Medeia, filha do monarca, fingindo que a ama. Abrasada pelo fogo do amor, ela o ajudará, com suas magias, a furtar o valioso e mágico carneiro, o qual é protegido

por um dragão. Medeia, assim, será capaz de trair o próprio pai, a fim de satisfazer seu amado. Vê-se, portanto, que a busca pelo velocino de ouro se baseia, fundamentalmente, nos artifícios industriais do protagonista, isto é, no seu fingimento. Entretanto, o amor de Jasão tem Creúsa como alvo, e ele tentará, a todo custo, conquistá-la. Essa ação paralela é o que chamamos de subintriga.

O histrionismo que grassa no mundo barroco pode ser vislumbrado, inclusive, na ação cômica da peça. As personagens graciosas Sacatrapo, criado de Jasão, e Arpia, criada de Medeia, se enredam em logros e simulações, contribuindo para a teatralidade efusiva da “ópera” joco séria. No entanto, devido à sua sinceridade e parvoíce, Sacatrapo revelará a El-Rei e a Medeia os reais intentos de Jasão, o que fará com que a intriga central não mais possa se sustentar sobre o fingimento do protagonista.

No capítulo 2 levamos a efeito a análise e interpretação da peça *As variedades de Proteu* (1737). Nela, o herói encarna, alegoricamente, uma das tópicas centrais da estética seiscentista, qual seja, a da mutabilidade do mundo das aparências. Proteu vale-se de sua capacidade sobrenatural de se transformar em coisas ou pessoas para conquistar a dama Cirene, a qual já está prometida a Nereu, irmão do protagonista. Cirene, por sua vez, lança mão do fingimento para atingir um único objetivo: fazer-se princesa (conforme os planos de seu pai), tomando a identidade de outra pessoa e casando-se com Nereu. Demonstraremos, porém, que a constância de certos afetos representados na peça, nomeadamente o amor de Proteu, apresenta-se como autêntico contraponto à volubilidade e artificialidade típicas do mundo barroco. Nesse sentido, a intriga da obra dar-se-ia como uma espécie de síntese dialética de duas forças opostas: a variabilidade das aparências e a constância dos afetos.

No capítulo 3, trataremos da peça *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, tomamos o fingimento enquanto apropriação de identidade: Júpiter se transforma em Anfitrião, e o mesmo faz Mercúrio em relação à Saramago. Notamos que Antônio José da Silva, à guisa de superação do modelo plautino e de seus paradigmas intertextuais, reforça em sua peça os processos de multiplicação, acrescentando desdobras ao *mythos* inicial. Nesse sentido, podemos identificar vários procedimentos de desdobras, sejam retomados de outras peças, sejam criados pelo próprio autor. No primeiro caso, temos a divisão da “fôrma-Anfitrião” em marido (Anfitrião ele-mesmo) e amante (Júpiter disfarçado); no segundo, cite-se a inserção de Juno e Íris como fator de oposição à aventura amorosa de Júpiter e, conseqüentemente, à ramificação da ação principal. Conforme a argumentação desenvolvida, passamos a relacionar a estratégia do

fingimento das personagens aos processos de desdobras realizados pelo comediógrafo. Observe-se que, na peça em questão, a personagem Juno desdobra duas vezes sua identidade, fingindo-se primeiramente Felizarda e, então, Flérída. Há que se citar, ainda, os quadrângulos amorosos, que também se dão como desdobras: em paralelo aos jogos amorosos entre os discretos (Anfitrião/Alcmena/Júpiter/Juno), teremos a ação cômica, que se dá pelos quiproquós entre Mercúrio/Cornucópia/Saramago/Íris. Logo, constatamos que os processos de desdobras que marcam a estética barroca manifestam-se tanto na estrutura das intrigas séria e cômica da peça quanto nas variações de identidade das personagens, tendo Antônio José da Silva investido sobremaneira neste recurso, de modo quase vertiginoso.

A “ópera” joco-séria *O labirinto de Creta* foi nosso objeto de estudo no capítulo 4, no qual discutimos a problemática das aparências enganosas, tópica recorrente no pensamento e na cultura do Seiscentos. Em nosso percurso argumentativo, estendemos a alegoria do “labirinto do amor”, recorrente na peça, à noção de “labirinto dos enganos”, marcado por confusões e quiproquós dispostos em verdadeiras reações em cadeia. Os enganos, porém, não resumem apenas ao erro de julgamento das personagens, mas são compreendidos também como o ludíbrio das personagens por meio do fingimento. A ação cômica se sustenta na ação enganosa do gracioso Esfuziote, criado de Teseu, o qual foi considerado morto ao ser condenado ao labirinto do Minotauro. Esfuziote finge ser o príncipe ateniense como forma de conquistar Taramela, criada de Ariadna. Teseu, por sua vez, passará boa parte da peça como “vivo morto”, ou “morto vivo” e, mesmo derrotando o Minotauro, continuará preso às confusões amorosas ao ter de administrar o interesse simultâneo de Ariadna e Fedra.

Por fim, no capítulo 5, discorreremos sobre a última peça de Antônio José da Silva, *Precipício de Faetonte*. Encaminhamos nossa argumentação no sentido de comprovar a hipótese do fingimento como imposição ou atribuição de identidade. O primeiro caso ocorre com o gracioso Chichisbéu, a quem é imposta pelo rei e seus súditos a identidade de Fíton, apenas pelo fato de o criado usar as vestes do mágico. O segundo se dá com Faetonte, que perde e ganha a identidade de filho do sol conforme os acidentes da intriga. Esse processo é marcado pela volubilidade e, em dado momento, pelo ato de fingir, uma vez que Faetonte, que se pensava apenas um pastor, fingirá ser um semideus para conquistar sua amada. Ismene. Além de tratarmos da imagem do fogo associada ao sentimento amoroso do protagonista, averiguamos em que medida ou os fados, ou autonomia individual de Faetonte, devem ser considerados no percurso que

resulta na ruína da personagem, antes do final feliz. A hipótese defendida nesse capítulo é a de que o fingimento requer uma liberdade *a priori*, afigurando-se como resultado da livre escolha das personagens, ao atuar à guisa de uma (re)criação mimética.

Em nosso trabalho, ao tratar das peças que compõe o *corpus* de pesquisa, optamos por investigar o dado fundamental da teatralidade barroca como manifestação do fingimento das personagens das peças, sem privilegiar, no entanto, nenhuma conceituação teórica em específico, abrindo possibilidades interpretativas conforme as particularidades e ideias atinentes às próprias “óperas” joco-sérias de Antônio José da Silva. Com isso, ao mesmo tempo, em que as localizamos cultural e filosoficamente num tempo, o período barroco, julgamos ter valorizado suas marcas diferenciadoras, preservando, assim, sua singularidade e riqueza teatrais.

1 O FINGIMENTO EM *OS ENCANTOS DE MEDEIA*

Dado que o recurso ao fingimento integra grande parte da ação dramática das personagens na ópera joco-séria *Os encantos de Medeia*, torna-se necessário averiguar em que medida esse modo de artifício constitui as engrenagens internas da própria intriga da peça. No correr de nosso trabalho de análise, defrontamo-nos com as seguintes questões: seria possível dividir a intriga principal em duas? Caso a resposta seja afirmativa, quais seriam as implicações de tal divisão para a compreensão da teatralidade barroca no interior da obra analisada? Caberá, ainda, discutir de que modo o desmascaramento das simulações apresenta-se como fator de *desengaño* — tópico caro à literatura barroca — de algumas personagens.

Entretanto, antes que adentremos a discussão dos mecanismos internos de *Os encantos de Medeia*, faremos um breve cotejo entre a peça e os seus possíveis paradigmas intertextuais, a saber, as “Medeias” de Eurípides e Sêneca, a “Jornada Primera” de *Los tres mayores prodigios*, de Pedro Calderón de la Barca, e *Los encantos de Medea*, de Francisco de Rojas Zorrilla. Tal estudo comparativo comprova importantes modificações feitas por Antônio José da Silva em sua releitura, tanto no que se refere à natureza tragicômica de sua ópera joco-séria, quanto no que diz respeito ao apelo espetacular e à recorrência ao fingimento “industrioso” das personagens.

1.1 Do trágico ao tragicômico: as Medeias de Calderón de la Barca, Francisco de Rojas Zorrilla e Antônio José da Silva

Não foram poucos os autores que retomaram, conforme suas particularidades estéticas e estilísticas, o mito de Medeia e Jasão. Entre tais autores encontram-se os nomes de Apolônio de Rodes, no século III a. C, Píndaro e Eurípides, no século V a.C, na Grécia; além de Lucius Annaeus Sêneca, século I d.C, no mundo latino. Entre os séculos XVII e XVIII, o francês Pierre Corneille (1635), os espanhóis Lope de Vega (1622), Calderón de la Barca (1636), Francisco de Rojas Zorrilla (1645) e o luso-brasileiro Antônio José da Silva (1735) também recuperaram, a seu modo, as duas referidas personagens mitológicas. Cabe destacar aqui, porém, que os três últimos dramaturgos supracitados — principalmente Antônio José da Silva — destoam dos demais autores, dentre outros aspectos, no que se refere à inserção do elemento cômico na reconstituição da matéria fabular. Na “Jornada Primera” de *Los tres mayores*

prodigios, de Calderón, a personagem Sabañon é a responsável pelos lances cômicos da peça; em *Los encantos de Medea*, de Rojas Zorrilla, o mesmo ocorre em relação ao gracioso Mosquete; e em *Os encantos de Medeia*, de Antônio José da Silva, o mesmo se dá com a personagem Sacatrapo. Nota-se, portanto, que, se nos dramaturgos da antiguidade greco-romana, nomeadamente, Eurípides e Sêneca, as peripécias de Jasão e Medeia pertenciam exclusivamente à esfera do trágico, nas peças dos autores barrocos, o resgate do mesmo mito se dará em chave tragicômica.

Concorrem para essa transformação não apenas a adição da comicidade, restrita fundamentalmente aos graciosos, mas também o uso inflacionado dos recursos espetaculares, isto é, de efeitos visuais tais como nuvens, dragões que cospem fogo e montes movediços. Esses recursos espetaculares são típicos do universo cultural e estético do Barroco, do qual fazem parte Calderón de La Barca, Rojas Zorrilla e Antônio José da Silva, ensejando, desse modo, novas e enriquecedoras releituras de mitos greco-latinos, as quais contribuíram sobremaneira para a evolução das artes dramáticas.

Lembremos que, enquanto na tragédia antiga tinha-se a representação da ação de personagens superiores (reis, nobres, deuses, semideuses), e na comédia, a representação de ações cotidianas levadas a efeito por personagens inferiores, tais como criados e servos; na tragicomédia ocorre, como o próprio nome sugere, o acoplamento do trágico e do cômico, burlando-se, desse modo, a fixidez das normas aristotélicas. A tragicomédia mais antiga de que se tem notícia é a peça *Anfitrião* (século II a.C), de Plauto, cujo prólogo forneceria as bases teóricas do novo gênero. Diz o autor latino na voz da personagem Mercúrio: “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, 1986, p.20).

A tragicomédia, no entanto, seria mais desenvolvida na teoria e na prática apenas a partir do século XVI. No contexto ibérico, podem-se citar dois importantes textos que discorrem sobre o tragicômico: *Filosofia antigua poética* (Epístola Nona), de 1526, de Alonso López Pinciano, de influência aristotélica e horaciana; e, já no século XVII, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, de 1609, de autoria do dramaturgo espanhol Lope de Vega (1562-1635), o qual, distanciando-se das preceptivas clássicas, pregava também a mistura entre os gêneros: “Lo trágico e cómico mezclado/y Terencio con Séneca, aunque sea/como otro Minotauro de Pasife/harán grave una parte, otra

ridícula, que aquesta variedad deleita mucho”⁸ (VEGA, 2006). Neste famoso texto, Lope de Vega admite que a mistura entre o elevado e o baixo tem em vista o agrado ao público, porque é este quem financia a arte teatral. Durante o correr dos séculos XVII e XVIII, na Europa, o desenvolvimento de peças de feição tragicômica se fez acompanhar pela inserção em sua estrutura de partes musicadas, ensejando a criação de uma grande diversidade de subgêneros teatrais. Visando, sobretudo, o gosto popular, essas operetas receberam diferentes nomes e características, conforme seu país de origem: *zarzuela*, na Espanha; *ballad opera*, na Inglaterra; *singspiel*, na Alemanha; *vaudeville*, na França; *opera buffa*, na Itália; e ópera joco-séria, em Portugal, sendo Antônio José da Silva o principal autor deste subgênero. Segundo José Oliveira Barata (1991), entre os anos trinta e cinquenta do século XVIII, a “ópera” joco-séria caracterizava-se por oscilar entre o modelo operístico italiano e a *zarzuela* espanhola.

Antes da recriação do mito de Medeia por parte de Calderón de la Barca, Rojas Zorrilla e Antônio José da Silva, a tradição teatral de representação do mito medeico concentrava-se em Eurípides e Sêneca, com suas tragédias de mesmo nome *Medeia*, ao final das quais, a cruel feiticeira, depois de ser traída por Jasão, vinga-se deste perpetrando o crime do filicídio.

Em que pesem as diferenças entre as duas obras, o argumento das peças de Eurípides e de Sêneca pode ser sintetizado da seguinte maneira: Medeia quer se vingar do seu esposo Jasão, porque este irá se casar com Creúsa, filha de Creonte, rei de Corinto. Nativa da ilha de Colcos (ou Iolcos), Medeia deve ser expulsa imediatamente de Corinto, mas antes, ardilosamente, apela a Creonte que a deixe ficar mais um dia para se despedir dos dois filhos que tivera com Jasão. A feiticeira se aproveita desse meio tempo para executar sua vingança, enviando um presente mortal a Creúsa e assassinando as duas crianças. Em seguida, foge num carro alado enviado pelo deus Sol.

Calderón, Rojas Zorrilla e Antônio José da Silva distanciaram-se daqueles tragediógrafos não só pela inserção do cômico na recriação do referido conteúdo mítico, como vimos, mas também por direcionar seu foco na representação da aventura dos argonautas e no protagonismo de Jasão. Se em Eurípides e Sêneca, tal ação é exposta apenas pela narração ou menção no diálogo das personagens, os três autores ibéricos a transformaram em ação dramática.

⁸ “O trágico e o cômico mezclados/E Terêncio com Sêneca, ainda que/como outro Minotauro de Pasife/se faça uma parte séria, outra ridícula, porque esta variedade deleita muito” (tradução nossa).

A peça *Los tres mayores prodigios*, de Calderón de la Barca, compõe-se de três jornadas. A “Jornada primera” diz respeito à conquista do velocino de ouro por Jasão; a “Jornada segunda” representa a história de Teseu e Ariadna; e a “Jornada tercera” refere-se à busca de Hércules por Dejanira⁹. Importa-nos aqui, portanto, apenas a “Jornada primera”. Até onde sabemos, Calderón seria o primeiro a incluir comicidade na fábula envolvendo Jasão e Medeia. Lope de Vega, com sua peça *El vellocino de oro*, de 1622, tratou liricamente da aventura dos argonautas e da referida relação amorosa, fechando a história com a fuga do casal da ilha de Colcos, ou seja, sem sequer vislumbrar o acontecimento trágico que envolveria a morte das crianças e de Creúsa.

Tal como em Lope de Vega, a história de Medeia e Jasão na peça de Calderón encerra-se com a conquista do velocino de ouro. Na versão de Zorrilla, o enredo se sustenta no triângulo amoroso entre Medeia, Jasão e Creúsa. Em Antônio José da Silva, há a conjugação desses dois fatos, ou seja, na primeira parte da peça ocorre a chegada de Jasão à ilha de Colcos (onde se passará toda a ação), e a conquista do velocino graças aos feitiços de Medeia. Na segunda parte da peça, a ação se concentra no triângulo amoroso Medeia/Jasão/Creúsa, sendo que a primeira, ao descobrir que está sendo enganada pelo argonauta, principia a se vingar deste. Nesse caso, ele não fugirá com a feiticeira, mas tentará se safar levando o carneiro de ouro e Creúsa. Sendo assim, não há sequer filhos de Jasão e Medeia.

Nas peças de Calderón, Rojas Zorrilla e Antônio José da Silva os graciosos, criados de Jasão, têm nomes pitorescos que ensejam trocadilhos ou ditos engraçados. Sabañón (frieira, em português), em *Los tres mayores prodígios*; Mosquete (tipo de arma, em português), em *Los encantos de Medea*; e Sacatrapo (instrumento para tirar a bucha das armas de fogo), em *Os encantos de Medeia*. Tais nomes, portanto, constituem um recurso cômico frequente na dramaturgia ibérico, o qual Antônio José soube muito bem aproveitar em suas “óperas” joco-sérias.

É digno de nota ainda que os recursos cômicos presentes nas peças barrocas em questão adquiriram maior relevo conforme o avanço cronológico de tais peças, ou seja, o gracioso fora adquirindo mais destaque, mais diálogos e maior participação no andamento do enredo. Na peça de Antônio José da Silva, Sacatrapo, além de personagem adjuvante, é verdadeiro reflexo deformado de seu amo Jasão, ocasionando,

⁹ Para este trabalho, valemo-nos da edição de A. Valvuen Briones (1991).

assim, um espelhamento entre o casal discreto (sério) Jasão/Creúsa e o casal gracioso (cômico) Sacatrapo e Arpia, criada de Medeia.

Observe-se que a “ópera” joco-séria *Os encantos de Medeia* de Antônio José da Silva apresenta não só o título idêntico ao da peça de Rojas Zorrilla, mas também conserva uma forte proximidade formal e temática com *Los encantos de Medea*. Nas duas peças, os graciosos têm maior destaque que a personagem cômica da peça de Calderón. Nesse caso, a comicidade é marcada pela fala paródica dos criados em relação à fala dos amos. Por “fala paródica” queremos dizer um discurso assinalado pela paródia, entendendo este último conceito como um “texto que contém outro texto em si; do qual ela [a paródia] é uma negação, uma rejeição e uma alternativa” (KOTHE, 1980, p. 98). A comicidade nas peças em questão pode ser entrevista ainda pelos jogos de linguagem e ditos populares, pela covardia desmedida dos graciosos, pela metateatralidade, pelo latim macarrônico, dentre outros aspectos.

Cotejando-se a personagem Medeia de Zorrilla e de Antônio José da Silva com as de Eurípides e Sêneca, nota-se que os autores barrocos mantiveram a personalidade ardilosa e vingativa da feiticeira, embora ocorra certa hesitação ao executar sua vingança, o que, de outro modo, também ocorre em alguns momentos na *Medeia* de Eurípides, quando a personagem se lança ao assassinio dos filhos. Na peça de Antônio José da Silva, depois que Medeia arremessa um raio contra a nau Argos, a personagem se arrepende e chama o raio de volta, para não ferir Jasão, deixando, porém, que a tempestade por si mesma se encarregue da vingança. A referida ação ocorre quase identicamente em *Los encantos de Medea*. Comparemos os dois momentos. Primeiro na peça de Rojas Zorrilla, na qual o raio vai preso a um foguete (*cohete*):

Medea: (...) Rayos de esa obscura carcel,
de esse opaco calabozo
salgan que la Nave abrasen;
pero no, rayo, detente,
y en esa Region errante,
como en tu centro te fixa.

Pasa un cohete por um cordel.

Vuelve a baxar, no dispaes

Amenazadoras lanzas
de tu fuego penetrante.

*Vuelve el cohete*¹⁰. (1792, p. 7)

E agora na peça de Antônio José da Silva:

Medeia: (...) Ó Prosérpina, ó deidades furibundas da lagoa Stígia, movei os elementos todos, para castigar a um fementido traidor! Raios, saí dessas nuvens e abrasai aquela nau.

Escurece-se o teatro com trovões e sai um raio de cima, que irá para o navio.

Medeia: Mas não, não, raios! Não abrazeis a Jason; basta que me abraze a mim o raio de amor.

Torna o raio para onde saiu. (1956, p. 88)

Estes efeitos são apenas um pequeno exemplo da espetacularidade investida nas peças de Rojas Zorrilla e de Antônio José da Silva. Em *Los encantos de Medea*, os recursos de maquinaria teatral usados na representação de nuvens voadoras transportando personagens, fogos de artifício presos por cordões em forma de raios, um dragão que cospe fogo, atestam um tipo de teatro baseado no maravilhamento. Antônio José da Silva não só repete praticamente todos esses mesmos efeitos visuais, mas também acrescenta outros, colocando sobre o palco a nau Argos em pleno mar, além de árvores que dançam. Nesse sentido, o comediógrafo inflaciona o texto espetacular até às últimas consequências. Lembremos que as “óperas” joco-sérias de Antônio José da Silva eram escritas para marionetes, e este dado não pode ser menosprezado, pois que, os efeitos visuais no palco são mais exequíveis quando a representação teatral é feita por bonecos.

A própria escolha dos títulos das peças (*Los encantos de Medea*/*Os encantos de Medeia*) reforça a ideia de se destacar o apelo espetacular pretendido pelos autores, uma vez que há uma evidente ênfase nos atributos mágicos de Medeia, de modo a exigir intenso trabalho das maquinarias teatrais nas representações. A título de reforço teórico, cabe aqui citar um trecho do verbete sobre tragicomédia presente no *Dicionário de teatro*, de Patrice Pavis (2008): “Enquanto a tragédia clássica é respeitosa com as regras, a tragicomédia (...) se preocupa com o espetacular, com o surpreendente, com o barroco, para dizer tudo” (p. 420). Sendo tamanho o apelo ao espetacular nas peças teatrais barrocas, justifica-se a afirmação de Anatol Rosenfeld (2009) de que, no Barroco, o texto era apenas um suporte, um *pretexto*. (p. 12, grifo nosso).

¹⁰ “Raios dessa escura prisão,/desse opaco calabouço/deixe o navio queimar;/mas não, raio, pare,/e no centro dessa região errante/permaneça. *Passa um foguete num fio*. Volte a baixar, não dispare/Lanças ameaçadoras/do teu fogo perfurante. *O foguete retorna*” (tradução nossa).

No caso da obra de Rojas Zorrilla, o que se pode por em xeque, entretanto, é a pertinência da representação do assassinato dos filhos de Medeia e Jasão, ou melhor, a exposição no palco das duas crianças mortas. Se Antônio José da Silva suavizou o peso trágico da malsucedida história de amor entre a feiticeira e o argonauta, excluindo assim qualquer referência ao cruel filicídio, o mesmo não fez Rojas Zorrilla com sua peça de 1645. Quase ao fim de *Los encantos de Medea*, a didascália nos força a imaginar uma descoberta atroz e medonha: “Corre Jason la cortina, y halla degollados los dos niños”. Se Sêneca, ao contrário de Eurípides, também pôs em cena o morticínio das crianças, a inclusão do filicídio e a exposição dos cadáveres nos parecem um tanto excessivas, não condizendo com o tom tragicômico que atravessa quase toda a peça do dramaturgo espanhol. Em princípio, uma tragicomédia deve sempre acabar bem — ao menos, sem grandes sofrimentos para os personagens ou para a plateia.

Se por um lado a peça *Os encantos de Medeia* de Antônio José da Silva é tributária da de Rojas Zorrilla em muitos aspectos de fundo e forma, por outro lado, o comediógrafo luso-brasileiro soube equilibrar mais sabidamente o trágico e o cômico, espelhando ações elevadas e as ações inferiores, o que significou dar maior relevo dramático ao gracioso, que assume a função de alcoviteiro (ajuda Jasão a conquistar Creúsa) e cujas falas deleitam o público ao transbordar naturalidade de linguagem, desmascarando muitas vezes o artificialismo e as atitudes simuladas de seu amo. A recorrência ao fingimento, por sinal, se afigura como importante marca diferenciadora da peça de Antônio José da Silva e dos outros dramaturgos considerados. Se nas tragédias de Eurípides e Sêneca o caráter simulado é exclusivo de Medeia, na peça do autor luso-brasileiro as outras personagens — principalmente Jasão — mentem e fingem tão frequentemente que não seria exagero dizer que em *Os encantos de Medeia* encontra-se uma “peça dentro da peça”.

Antônio José da Silva soube como nenhum outro sintetizar dramaticamente dois episódios diversos, embora interligados, quais sejam, a conquista do velocino de ouro e o triângulo amoroso entre Jasão, Creúsa e Medeia. Os trechos musicados, ainda que interrompam o fluxo da ação, acrescentam intensa carga lírica à dramaturgia, servindo como reforço da expressão dos sentimentos das personagens, ou promovendo o aumento da tensão, embora a alternância repentina entre fala e canções pudesse provocar alguma quebra de ilusão teatral nos espectadores. E não seria exagero afirmar que o gênero joco-sério cultivado por Antônio José da Silva em grande medida se aproximava da ideia wagneriana de “teatro total”, justamente por agregar componentes

de diferentes artes (música, teatro, pintura); e fôrmas dramáticas (tragédia, comédia e poesia), levando o apelo espetacular às últimas consequências. Entendemos aqui o conceito de *espetacular* como as representações destinadas, sobretudo, a maravilhar os sentidos, em especial a visão e a audição.

No que tange ao caráter trágico de *Os encantos de Medeia*, este se resume como ação séria realizada por personagens de extração elevada. O *pathos* (sofrimento) de tais personagens nunca é catártico demais, ou seja, nunca chega a provocar o horror do público, embora possa causar-lhe alguma piedade. A dor trágica na peça de Antônio José da Silva se identifica com um sofrimento amoroso causado pelo ciúme (os *zelos*) de Medeia, que será usada por Jasão com o fito de que ela o ajude, por meio de seus feitiços, a conquistar o velocino de ouro.

Na última cena da peça do autor luso-brasileiro, a única personagem a quem é negado o *happy end* é Medeia, sem que haja, no entanto, nenhum derramamento de sangue ou infelicidade maior, e, além disso, com os pares românticos devidamente estabelecidos sob as bênçãos do rei.

A tragicomédia barroca, em sua dimensão dramatúrgica e espetacular, difere-se do teatro greco-latino ao menos em dois aspectos. O primeiro deles é o seu forte apelo cênico e visual, o que fica patente nas didascálias de tais peças; o segundo aspecto é a noção de trágico, que já não pertence à mesma natureza do que ocorria nas peças gregas. Isso ocorre, em grande medida, pela ausência do decaimento do herói nas tragicomédias (*happy end*) e pela presença da comicidade levada a efeito pelas personagens cômicas, que dividem a cena com as personagens discretas. Naturalmente, o efeito trágico buscado nas peças clássicas já não correspondia aos anseios do público do barroco dos séculos XVII e XVIII, levando a que os dramaturgos dessa época alçassem ao primeiro plano o gosto popular em detrimento das preceptivas de cunho aristotélico.

1.2 Intriga central e subintriga: uma divisão possível?

Ressaltemos o fato de que a teatralidade das óperas joco-sérias de Antônio José da Silva não se assenta apenas em seu abundante apelo cênico-visual, mas também na própria ação das personagens, isto é, no fingimento que a integra. Na peça *Os encantos*

de *Medeia*, Jasão se afigura como um galã industrioso, pronto a ludibriar a todos da ilha de Colcos. Medeia, entretanto, também saberá se fingir de boa filha. A graciosa Arpia, igualmente se mostra uma hábil fingidora, pregando “peças” em Sacatrapo. Nota-se, portanto, que Antônio José da Silva estava a reproduzir, ficcionalmente, a perspectiva de um mundo prenhe de intrigas políticas e amorosas e de relações humanas viciadas pelo histrionismo. Em nosso trabalho de análise, tomaremos a teatralidade, sobretudo, enquanto fingimento, avaliando criticamente sua função e o seu significado nas intrigas das peças em questão.

Atente-se ao fato de que Antônio José da Silva não busca representar apenas intrigas políticas mas também, e principalmente, as intrigas amorosas ou, em outras palavras, os triângulos amorosos. Em *Os encantos de Medeia*, vemos desfilar personagens movidas por interesses outros, revelados ao público por meio dos apartes, recurso cênico bastante frequente em toda a peça. Filosoficamente, pode-se afirmar que a ação dramática se desenrola a partir de um verdadeiro jogo de ser e de não-ser (fingimentos), que também pode ser expresso na oposição entre ser e falso parecer. Sabe-se que a oscilação entre estes dois polos da ação humana é um dado recorrente — implícita ou explicitamente — em quase toda a literatura barroca.

Na peça em questão, Jasão, Medeia, Sacatrapo, Arpia e até El-Rei Aetes não são personagens apenas pelo fato de se constituírem seres que habitam certo domínio da ficção, no caso, uma peça de teatro; eles o são porque, dentro deste mesmo domínio, utilizam-se do fingimento para falsearem seus afetos e suas intenções. No caso de Medeia, que engana o pai, fingindo-se de filha obediente, o caso seria ainda mais grave, pois que envolve traição familiar. A trama tem como ponto de partida a “indústria” de Jasão, que desembarca na ilha de Colcos com seus soldados, a fim de conquistar o velocino de ouro. A peça se desenrola à guisa de uma histrionia generalizada já na segunda cena, quando Jasão diz a El-Rei que fora forçado a desembarcar ali em virtude de uma forte tempestade, ocultando os verdadeiros motivos de sua chegada. O argonauta enganará também Medeia, cortejando-a, fingindo que lhe tem amor apenas para que ela o auxilie na conquista do velocino de ouro. Na segunda parte da peça, o *desengano* de El-Rei e de Medeia se dará logo que as máscaras vierem abaixo e, assim, a intriga principal se encaminhará, desabaladamente, para o desfecho.

Mais precisa e adequada que a imagem de uma “peça dentro da peça” é a ideia de que em *Os encantos de Medeia* a intriga central se desdobra numa outra, a qual denominaremos de *subintriga*. A intriga central é aquela levada a efeito pelo

fingimento. Nesse sentido, a relação “amorosa” entre Jasão e Medeia faz parte da intriga central, porque se baseia no ardil do argonauta para conquistar o velocino de ouro. Por outro lado, a aventura dessa conquista e o amor entre Jasão e Creúsa fazem parte da subintriga, em oposição à intriga central. O *éthos* heroico do protagonista se resume à ambição da glória (que o move a desejar o carneiro de ouro e enganar Medeia) e à propensão ao sentimento amoroso. Este duplo corte do *éthos* do personagem, aliás, é o que desencadeará certo conflito “interno” em Jasão, uma vez que ele, a princípio, se vê dividido entre a ambição e o amor. Como será solucionado semelhante conflito? A ambição de Jasão fará de Medeia sua vítima; já Creúsa será a verdadeira beneficiária dos *extremos* do navegador grego.

Importante destacar que o fingimento de Jasão se fundamenta numa estratégia notadamente astuciosa. Como o próprio Teseu afirma, na primeira cena, se o velocino de ouro não for conquistado por meio de artimanha, o será por “força de armas”. Mas dali até metade da cena III, não se sabe exatamente a que tipo de expediente os valorosos argonautas recorrerão, a fim de serem bem-sucedidos em tal empreitada. Vê-se, portanto, que a astúcia pelo fingimento pode evitar — ou ao menos adiar — a violência dos confrontos bélicos, afinal, como diz Jasão, “enquanto descansam as armas, é preciso que peleje com astúcias o entendimento” (SILVA, 1956, p. 9). O engenho, assim, não estaria restrito apenas às habilidades poéticas e retóricas, pois que, associado à astúcia do fingimento teatral, se encontraria no interior da própria ação dramática. As “indústrias” realizadas pelas personagens de Antônio José da Silva figuram como a objetivação das astúcias do entendimento.

Na cena II (parte I), quando Jasão e alguns de seus homens vão ao encontro de El-Rei, o argonauta fica admirado com a beleza de Medeia, mas será de fato a belíssima Creúsa, prima daquela, quem despertará os seus ardores. Medeia, entretanto, enamora-se imediatamente de Jasão. Graças à grande quantidade de apartes da cena, o espectador terá conhecimento de todos os sentimentos e interesses ocultos pelos diálogos das personagens. Como comunicação externa (palco-plateia), os apartes constituem não só um importante expediente didático (a fim de que o público fique a par das intrigas) mas também uma espécie de convivência implícita entre as personagens e o público. Na cena III, que se passa no quarto de Medeia, esta começa a declarar-se a Jasão, prometendo-lhe o velocino de ouro, caso o amor dela seja correspondido. A dissimulada

personagem, então, acaba jurando “por todos os deuses do firmamento e por todas as deidades do Cocito” que a amará firme e constantemente.

Uma vez que Jasão está enamorado de Creúsa, o espectador facilmente entrevê que o juramento deste não passa de um mero joguete, tendo em vista angariar a confiança de Medeia e, assim, acercar-se do velocino de ouro. Jasão, portanto, mostra-se astucioso desde o início da peça. Curiosamente, porém, será Sacatrapo quem o ajudará a conciliar sua ambição com a conquista do coração de Creúsa. Diz Jasão ao criado, quando estão a sós: “Eu bem sei que Medeia é mágica, e como tal me pretende dar o Velocino de ouro [...] Porém eu vivo tão namorado de Creúsa, que não se me dera de perder o que me oferece Medeia, só por alcançar o tesouro de Créusa”. E então Sacatrapo lhe responde: “Senhor, em duas palavras: amar a Medeia por cerimônia, até lhe ganhar o Velocino, e ir conquistando em todo o caso o Velocino de Creúsa” (SILVA, 1956, p. 24).

Esta fala de Sacatrapo, o qual assume aqui a função de *confidente* e de conselheiro, apresenta a qualidade de sintetizar astutamente as duas intrigas *sérias* da peça, quais sejam, a intriga central: “amar Medeia por cerimônia”, ou seja, por meio de indústria (fingimento); e a subintriga: “ir conquistando (...) o Velocino de Creúsa”.

Uma questão que, a essa altura, pode ser colocada é a seguinte: por que chamamos a intriga que envolve fingimento de *central* e a outra que a acompanha de *subintriga*? Para respondermos a tal questão é preciso que, primeiramente, tenhamos claro o que entendemos por intriga e discorramos mais propriamente acerca das particularidades da noção de intriga central e de subintriga, atribuídas à peça que estamos analisando.

De acordo com as teorizações de Jean-Pierre Ryngaert (1995), a intriga de uma peça de teatro diz respeito ao desvelamento da mecânica subjacente aos acontecimentos, isto é, à relação de causalidade entre as ações das personagens. Embora não exista um método exato para a determinação da intriga, sua identificação equivalerá à tarefa de avaliar a progressão exterior da ação dramática, ou seja, o modo como as personagens se livram de um ou mais obstáculos no decorrer da peça. Nesse sentido, o exame da intriga deve partir da identificação do conflito central. Segundo Ryngaert “Existe conflito quando um indivíduo é contrariado por um outro [...] ou quando se depara com um obstáculo social, psicológico, moral.” Além disso, “o conflito pode fazer intervir forças morais ou ideológicas, até metafísicas, quando o homem esbarra com um princípio ou um desejo que o ultrapassa” (1995, p. 64).

Conforme nos mostra Ryngaert, a dramaturgia clássica estabelece a seguinte divisão da intriga.¹¹ *Exposição*: apresentação das personagens e das informações necessárias à compreensão da ação. A exposição assume uma função sobretudo “didática”, pois que corresponde ao momento em que o espectador é instruído sobre o assunto, as circunstâncias mais relevantes, o nome, o caráter e o interesse das personagens; o lugar da ação e a hora em que ela principia. *Nó*: depois que as causas e os propósitos da ação foram apresentados na exposição, começam a surgir os obstáculos e contrariedades. Um nó costuma aparecer no meio ou no final de uma peça. *Peripécia*: inversão da situação do herói. No desfecho de uma tragédia, a peripécia marca a passagem da felicidade à infelicidade. O termo é também usado no plural para indicar “mudanças de sorte” que alteram bruscamente a situação, constituindo um fator surpresa pela inversão da ação. *Desfecho*: trata-se da eliminação do último obstáculo ou contrariedade, seguido pelas consequências derradeiras desse fato. Numa peça trágica, o desfecho também recebe o nome de *catástrofe*.

Entretanto, Jean-Pierre Ryngaert atenta para o fato de que a intriga não pode ser reduzida apenas ao conflito, ainda que ele seja o princípio organizador da composição de uma peça de teatro. O que deve ser evitado, para o teórico francês, é que tomemos os andaimes pelo monumento, ou seja, esquecer que, por trás da organização textual da intriga, coabitam conflitos mais complexos e profundos, que não devem ser negligenciados.

É evidente, outrossim, que a noção de intriga a partir da divisão em *exposição*, *nó*, *peripécias* e *desfecho* contém — como de resto qualquer classificação teórica — certas limitações ou ressalvas. Como definir, com exatidão, onde termina a exposição e onde começa o nó da ação no texto dramático? Além disso, certos elementos da intriga que operam facilmente na tragédia clássica não o fazem do mesmo modo na tragicomédia. Um exemplo desse problema é a noção de desfecho, que na tragédia geralmente é marcado pela derrocada final do herói. Na tragicomédia, diferentemente das peças clássicas, a catástrofe dá lugar ao final feliz, o *happy end*. Além disso, em *Os encantos de Medeia*, a análise pode ser grandemente enriquecida com a ampliação da ideia de intriga, dividindo-a em intriga central e subintriga, conforme os conceitos que estamos desenvolvendo neste estudo. De todo modo, é necessário um ponto de partida

¹¹ As definições de Ryngaert são baseadas em *Observations sur la tragédie ancienne et moderne*, do abade Nadal; *Pratique du théâtre*, do abade d’Aubignac; e *La dramaturgie classique en France*, de J. Scherer.

para a discussão a que nos propomos e, nesse sentido, a teoria clássica a respeito da intriga será de grande valia.

Em *Os encantos de Medeia*, a exposição abarca as cenas I e II da primeira parte. A rigor, a ação terá início apenas na cena III, porque é a partir desta que Jasão começa a valer-se do fingimento para ludibriar a apaixonada Medeia, principalmente depois do plano sugerido por Sacatrapo, ou seja, “amar a Medeia por cerimónia, até lhe ganhar o Velocino, e ir conquistando em todo o caso o Velocino de Creúsa”, conforme já apresentado anteriormente. Notamos que, na cena I, a intriga principal parecia se resumir apenas à conquista do velocino de ouro. A partir da cena II, esboça-se uma nova intriga, que começará a se efetivar a partir da cena III, mais exatamente com a alcovitaria de Sacatrapo:

Senhora minha, aqui debaixo de segredo natural, que legítimo nunca o houve, digo-lhe a Vossa Serenidade que Jason adora terníssimamente a Vossa Magnificência, e sei eu que deseja ser seu esposo e não o declara com medo de Medeia; porque diz que o há-de trasfegar, se ele lhe for inconstante; que a mulher é um demónio em carne; pois, ainda quando acaricia, tem tão má carinha, que mais arranha do que afaga. (SILVA, 1956, p. 26).

Podemos então estabelecer que a intriga central e a subintriga, respectivamente, têm como marco inicial a promessa amorosa de Jason em relação a Medeia, e a revelação a Creúsa feita por Sacatrapo. Vejamos, doravante, como se dá a relação entre a intriga central e a subintriga no interior da ação dramática da peça *Os encantos de Medeia*.

Em primeiro lugar, no entanto, é preciso ter em conta que a intriga central e a subintriga constituem as partes de uma mesma e única intriga, qual seja, a intriga séria ou seja, aquela que envolve as personagens discretas. Como vimos anteriormente, a intriga central é a ação desenvolvida por Jasão na empreitada do velocino de ouro; a subintriga, por sua vez, identifica-se com a ação da conquista amorosa de Creúsa pelo protagonista. Mas é evidente que a intriga central e a subintriga não se desenvolvem como ações estritamente autônomas; pelo contrário, elas mantêm entre si uma relação de complementaridade, ou ainda, de contradição. Sem o recurso ao fingimento, Jasão teria que optar entre o velocino e o amor de Creúsa, mas a *solução* de Sacatrapo garantirá que a intriga séria se desdobre em duas, como dois momentos distintos (embora relacionados) da ação séria. Por que a complementaridade entre as duas formas da intriga inclui “contradição”? Ora, conforme vimos acima, a intriga só existe em

função dos nós e dos obstáculos enfrentados pelo herói na conquista (ou não) de seu objetivo.

O maior obstáculo para que Jasão efetive seu amor por Creúsa é justamente o amor de Medeia por ele. Nesse sentido, a relação entre Jasão e a feiticeira (parte constituinte da intriga central) é o que proporcionará as contrariedades da subintriga. Portanto, a subintriga só existe por causa da intriga central. É necessário, por isso, que não confundamos a ação de uma personagem com a intriga em si. Uma ação qualquer só se confundirá com a intriga se houver uma contrariedade (conflito, nó, peripécias) a impedir que tal ação seja levada a seu termo.

Uma definição de ação a nosso ver bastante valiosa é a de John Dryden, exposta em seu *Ensaio sobre a poesia dramática*, de 1668. Para o preceptista inglês, a unidade de ação advogada por Aristóteles dizia respeito ao fim ou objetivo de cada ação, isto é, aquilo que se apresenta primeiro na intenção e, por último, na execução. Sendo assim, a ação dramática identificar-se-ia com a execução de uma vontade humana (cf. PALLOTTINI, 1988). Ou ainda, para valer-nos de conceitos da filosofia aristotélica, a ação seria o movimento pelo qual a potência se transforma em *ato*.

Se a intriga central é o que provoca as contrariedades da subintriga, temos que esta se mostra dependente da primeira. Não nos esqueçamos, porém, que o argonauta facilmente se enamoraria de Medeia (vide cena II da primeira parte), não fosse se deixar encantar pela beleza maior de Creúsa. Sendo assim, a relação Jasão/Creúsa pode ser entendida como uma fonte de contrariedade para a efetivação amorosa entre o protagonista e Medeia, embora nesse caso a contrariedade diga respeito mais propriamente aos objetivos da feiticeira do que aos de Jasão. Entretanto, ainda assim ele, de uma forma ou de outra, será afetado (ou contrariado) pelas ações e reações da personagem.

Tendo em vista esta última consideração, é natural que nos perguntemos se Medeia pode ser considerada protagonista da peça, ao lado de Jasão. Um primeiro dado a favor dessa hipótese seria o fato de que a ópera joco-séria traz em seu título justamente o nome da feiticeira da ilha de Colcos. Além disso, a personagem será ficcionalmente a responsável pelas magias, ou seja, pelos efeitos cênico-espetaculares da peça, garantindo o deleite visual dos espectadores do Bairro Alto. Mas isso ainda diz pouco. Se, para os gregos antigos, *protagonista* era o ator que desempenhava o papel principal numa peça, contemporaneamente tal denominação é reservada às personagens que estão no centro da ação (PAVIS, 2008). Medeia sem dúvida localiza-se no

entrechoque dos conflitos centrais que envolvem o desenvolvimento da ação da peça. A nosso ver, uma vez que a ação séria está dividida em duas intrigas, o papel de Medeia deve ser necessariamente ambivalente. Se por um lado, a feiticeira forma um “par romântico” com Jasão, auxiliando-o na conquista do velocino de ouro; por outro lado, a filha de El-Rei Aetes acaba por obstaculizar a outra ação do galã, isto é, a busca da efetivação de seu amor por Creúsa. Vê-se, portanto, que Medeia, na intriga central, assume o papel de protagonista, mas na subintriga sua função será, efetivamente, a de *antagonista* de Jasão.

As “óperas” joco-sérias de Antônio José da Silva costumam apresentar certos encadeamentos, que têm como principal efeito complexificar a intriga, graças aos inúmeros nós e peripécias que a ela são acrescentados. Em *Os encantos de Medeia*, um desses encadeamentos envolve o próprio fingimento: Jasão engana Medeia, que engana El-Rei, seu pai, que astutamente desconfia de ambos e que também se vale de sua “cota” de fingimento na peça. Na cena IV (parte I), El-Rei confessa a Telemon:

não posso deixar de fazer reparo nesta vinda de Jason tão intempestiva, pois, segundo me disseram, nenhuma tempestade teve, para arribar a este porto; antes cuido que ele veio muito de propósito com algum pernicioso intento; e, como tu sabes que este Velocino é o objecto de toda a Grécia, talvez intentará Jason, dissimulando o veneno com alguma indústria, roubar-me o meu grande tesouro do Velocino; e assim manda-lhe dobrar as guardas e ter a soldadesca pronta para qualquer invasão. (SILVA, 1956, p. 28)

Ainda que o velocino de ouro esteja protegido por guardas e por um dragão, El-Rei teme que alguma arte mágica possa desencantar a fera, a fim de roubarem o tão cobiçado carneiro. Como se sabe, a responsável por tal artimanha será Medeia, que agirá a favor do fementido Jasão. Vejamos, ainda na cena IV, um momento de flagrante fingimento de Medeia, em diálogo com El-Rei:

Medeia. É incomparável a alegria que tenho de me ver amada de Jason; porém aqui está El-Rei, meu pai!

Rei. Medeia, a bom tempo vieste.

Medeia. Pois que ordena Vossa Majestade de uma obediente filha?

Rei. Hás-de saber que me tem causado grande susto a vinda de Jason; pois suspeito que o seu fim será roubar-me o Velocino; e assim, já que na ciência mágica és tão peregrina, quisera que penetrasses o seu desígnio; e, sabido ele, buscar o remédio ao seu atrevimento e à minha desconfiança.

Medeia. Não lhe dê isso cuidado a Vossa Majestade, pois prometo brevíssimamente sabê-lo, ainda que pessoalmente desça ao tenebroso reino de Plutão; e assim descansa Vossa Majestade e não se aflija nem sobressalte, que, ainda quando o Velocino não estivesse bem guardado com o dragão horrível, se necessário fora viriam em defesa do

Velocino todos os dragões e serpentes da Líbia e todas as feras e monstros do Averno, para que se segure o Velocino e o teu receio.
Rei. Dá-me os braços, Medeia, pois de ti espero todo o meu sossego.
(Vai-se). (SILVA, 1956, p. 29)

Medeia mostra-se tão enfaticamente dissimulada e irônica no diálogo acima que é bem possível que sua fala tenha provocado risos na plateia do Teatro do Bairro Alto. O manipulador de bonecos que emprestava sua voz e seus movimentos à feiticeira deve ter, nesse momento, carregado na afetação das palavras e gestos da personagem. Medeia, a essa altura, já oferecera o velocino de ouro a Jasão. Presente em toda a sua fala, a ironia da personagem se concentra especialmente na expressão com que se refere a si mesma: “obediente filha”. Uma vez que o elemento irônico do fingimento é patente na fala (e mais ainda o seria durante a encenação da peça), o *didatismo* teatral da época acaba por cair em redundância, ou é reforçado para revelar melhor os enganos, pois assim diz Medeia sobre seu diálogo com El-Rei, logo após ficar sozinha em cena “Quis desvencilhar-lhe o pensamento, por que ao menos não sinta o mal antes de o padecer;[sic] pois Jason há-de ser o senhor do Velocino, ainda que rompa os vínculos da natureza e da arte” (SILVA, 1956, p. 30). Entretanto, dado o caráter popular das óperas joco-sérias, é sempre preferível a redundância de algumas falas ao risco de que o público não consiga diferenciar o fingimento das intenções reais das personagens, o que afetaria a correta compreensão da(s) intriga(s).

Se nos é permitido recorrer a um adágio popular — que, aliás, são recorrentes nas peças de Antônio José da Silva — para ilustrar a situação de Medeia na peça, o mais adequado seria “Quem com ferro fere, com ferro será ferido”. Isto porque Medeia engana a seu pai, mas também é enganada por seu amado Jasão. Embora este se mostre dissimulado desde o início da peça, a traição a Medeia será maquinada aos poucos. Na cena III da parte I, Jasão tem em vista tanto o velocino de ouro quanto o amor de Creúsa, mas, como é sabido, precisa fingir que ama Medeia para angariar o primeiro de seus objetivos:

Jason. Belíssima Medeia, como todo o meu alívio consiste em ver-te, não estranhes os excessos do meu amor.

Medeia. Se tu me adoras, não vendas por fineza o que é obrigação de quem ama. Ai, Jason, se serão verdadeiros os teus extremos!

Jason. Medeia, em um peito nobre não cabem afectos fingidos; antes cuido que os fingimentos estão da tua parte.

Medeia. Muito me scandalizas. Dizes isso deveras?

Jason. Quase estava para dizer que sim.

Medeia. Que motivo tens para isso?

Jason. Bem sabes que tenho gosto de ver o Velocino de Ouro, só para admirar este prodígio da natureza; e, contudo, não tenho merecido esse favor, podendo-mo tu fazê-lo, e quem ama verdadeiramente procura sempre dar gosto ao seu amante. (SILVA, 1956, p. 31)

Nesse diálogo, a intenção de Jasão é facilmente subentendida pelo espectador: acelerar o processo de conquista do velocino, instigando Medeia a que o leve até o cobiçado animal. Para tanto, o fingimento do argonauta se baseia fundamentalmente em duas linhas mestras. A primeira delas é aparentar-se como amante extremoso. Como se vê, porém, Medeia mostra-se um tanto receosa quanto à veracidade dos sentimentos de seu amado. Sendo assim, o galã se vale, astutamente, da seguinte estratégia: acusar a princesa de incorrer justamente no “delito” que ele está a cometer, isto é, a expressão de afetos fingidos. Tal inversão é a segunda linha mestra do fingimento de Jasão, ensejando a necessidade, por parte de sua “amada”, de uma prova de amor. De fato, ele é agraciado com um anel mágico, com o qual será possível vencer o dragão que protege o velocino, ação que é representada no início da cena V (parte I), conforme nos descreve a didascália: “[Jasão, montado no Pégaso] *Mata o dragão, que com urros se meterá por um buraco do tablado, donde sairão chamas de fogo*” (SILVA, 1956, p. 35).

Jasão, assim como Medeia, é cultor de uma ironia fingida, a qual não devia escapar aos espectadores da época. Nota-se, desse modo, que a ironia reside antes na comunicação externa entre personagem e público do que propriamente no diálogo entre personagens. Ainda que Medeia apresente desconfiança em relação ao que é “vendido por fineza” no discurso de Jasão, ela nunca perceberá a feição irônica de tal discurso. Semelhante tarefa cabe, sobretudo, aos espectadores e à “cumplicidade” entre estes e as personagens é potencial geradora de riso.

Como recurso afeito à simulação, a ironia pode ser facilmente associada ao fingimento. A definição mais usual que temos do conceito de ironia é dizer algo querendo significar o seu contrário (antífrase). Lembremos, ainda, que a palavra *eironeia*, em grego, quer dizer justamente simulação ou interrogação simulada. Na Grécia antiga, o *iron* era um tipo de sujeito que “alegando incapacidade, fugia de suas responsabilidades [...] era evasivo e reservado, escondia suas inimizades, dava uma impressão falsa de seus atos e nunca dava uma resposta direta” (MUECKE, 1995, p. 31). Exemplo clássico de uso discursivo da ironia é o método dialético de Sócrates, que consistia, primeiramente, em estimular seu interlocutor a elaborar a definição de certo tema. Em seguida, valendo-se de questionamentos, o filósofo investigava cuidadosamente tal definição, alcançando inevitavelmente suas lacunas e contradições

internas. O interlocutor, por sua vez, deveria elaborar uma nova definição, livre das lacunas e contradições apontadas. Novas lacunas e contradições, porém, eram assinaladas por Sócrates e, assim, o processo se repetia até o ponto em que o próprio interlocutor reconhecesse sua ignorância a respeito do tema que imaginava dominar.

Levando em conta a *maiêutica* — o nascimento das ideias — a chamada “ironia socrática” certamente não se resumia a uma simulação, embora seja inegável que a estratégia de fazer outras pessoas chegarem à constatação de sua ignorância — expressa, certa feita, na célebre expressão do filósofo “só sei que nada sei” — faz de Sócrates um tipo notável de fingidor. Não à toa, Aubé, na introdução de *La republique*, edição de 1874, sugere que Sócrates seja o *eirón* por excelência (cf. BRAIT, 1996). Em sua *Ética a Nicômacos* (1999), Aristóteles, à *eironeia* (dissimulação autodepreciativa) se opõe a *alazoneia* (dissimulação jactanciosa). Vejamos as palavras do filósofo:

Os falsos modestos, que minimizam suas qualidades, parecem ter um caráter mais atraente; com efeito, pensa-se que eles adotam esta atitude não com o intuito de ganho, mas para não darem a impressão de ostentação; as qualidades cuja posse eles negam são principalmente qualidades muito apreciadas, como acontecia com Sócrates. Aqueles que negam a posse de qualidades triviais ou óbvias são chamados de embusteiros e são mais desprezíveis; às vezes esta falsa modéstia se assemelha à jactância [...] Mas as pessoas que usam parcimoniosamente a falsa modéstia e se retraem acerca de qualidades não muito conspícuas parecem atraentes. São as pessoas jactanciosas que parecem o contrário das sinceras, pois o pior caráter é o das primeiras. (ARISTÓTELES, 1999, p. 87)

Importante ressaltar que, na filosofia aristotélica, a ironia não se limita apenas ao discurso, como um tropo retórico — censurar por meio de um elogio ou elogiar por meio de uma censura — mas estende-se à própria atitude do sujeito. Logo, considerando que a ironia, enquanto simulação, se localiza tanto na fala quanto na ação, julgamos que este dado acaba por investi-la de certa teatralidade.

No *Tractatus Coislinianus*, opúsculo anônimo do século X fortemente baseado na obra do Estagirita, são apresentados três exemplos de caracteres cômicos: o ironista (*eíron*), o fanfarrão (*alazón*) e o bufão (*bomolóchos*). Em linhas gerais, pode-se afirmar que o ironista equivale ao sujeito deveras desconfiado, que reclama de tudo, ou que se acha o tempo todo caluniado; o fanfarrão, por sua vez, assume o papel de impostor, apresentando-se excessivamente confiante e otimista; no caso do bufão, sua espirituosidade e sua vivacidade é que são desmedidas (MENDES, 2008).

Levando em conta a tipologia desenvolvida no *Tractatus*, podemos notar que Jasão assume o caráter de ironista. Pondo-se no lugar de vítima da suposta

insensibilidade e desfaçatez de Medeia, Jasão evoca um dos componentes centrais do *éthos* irônico, a desconfiança: “antes cuido que os fingimentos estão da tua parte”, reclama o argonauta à feiticeira. Nota-se, portanto, que a ironia da personagem pode ser entrevista tanto no plano do discurso (dizer algo querendo significar o contrário desse algo), quanto no seu próprio *éthos*. O fato é que, seja na dimensão discursiva, seja na dimensão ética, a ironia carrega como sua principal aliada o fingimento.

Entretanto, há que se fazer notar, ainda, a autoironia contida na fala de Jasão. Ao dizer que “em um peito nobre não cabem afetos fingidos”, a personagem resvala, em última instância, na denúncia (para o público, evidentemente) de sua própria desfaçatez. Além disso, o que está em jogo aqui não é apenas a ética de Jasão, mas também a moralidade das classes nobres. Embora as personagens discretas da peça conservem certas atitudes e valores considerados elevados, o fingimento levado a cabo pela maior parte delas parece trair a vacuidade (ou, ao menos, certa volubilidade) desses mesmos valores.

A *bárbara* Medeia engana o próprio pai, mas é enganada pelo *grego* Jasão. As diferenças de origem entre as personagens não parecem significativas quando se trata de perseguir seus interesses particulares. A disposição ao fingimento e ao logro é característica comum a essas personagens na ópera joco-séria em questão. Haverá, é claro, espaço para as decepções e descobertas das falsidades, o que inevitavelmente acabará por unificar a intriga central e a subintriga, acelerando o desenrolar da ação. Mas antes que adentremos no *desengano* de Medeia, convém não negligenciar a discussão das maquinações e fingimentos levados a cabo no âmbito da ação cômica da peça.

1.3 Microcosmos ou “peças” dentro da peça

Assim como ocorre em todas as “óperas” joco-sérias de Antônio José da Silva, o argumento de *Os encantos de Medeia* ignora as peripécias cômicas da peça, limitando-se a narrar exclusivamente os principais eventos que envolvem as personagens sérias ou discretas. Ora, tal omissão não se explica somente pelo tradicional juízo de valor que dispõe a ação trágica num patamar superior à ação cômica. Esta quase sempre tende a se configurar, nas peças consideradas, como um somatório de episódios tenuemente ligados e que não chegam a interferir no desenvolvimento da intriga principal.

Episódios destinados unicamente a provocar o riso, atuando portanto como um divertimento capaz de aliviar um pouco a tensão e a expectativa do público. O caráter basicamente episódico das partes cômicas da peça, entretanto, não implica a ausência de alguma unidade de conflito e do desenvolvimento da intriga fundamental, a qual, na peça em questão, pode ser resumida da seguinte forma: Sacatrapo ganha, duas vezes, um anel de diamante de El-Rei, e Arpia, criada de Medeia, picada de inveja, fará o possível para surrupiar do gracioso cada uma dessas valiosas joias.

Nas “óperas” joco-sérias de Antônio José da Silva, o gracioso e a graciosa — especialmente o primeiro — costumam ser representados como reflexos deformados de seus amos, resultando num efeito de natureza paródica, conforme vimos no início deste capítulo. Nesse sentido, a própria intriga cômica se desenrola num movimento especular em relação à ação das personagens nobres. Se Jasão, líder dos argonautas, viaja até Colcos para conquistar o velocino de ouro; Sacatrapo pretende ter lá seus ganhos e pequenas conquistas materiais. No entanto, será a duras penas que conseguirá manter os anéis que ganhará de El-Rei longe das mãos cobiçosas de Arpia. Quem ganha, afinal, é a plateia, pois que a criada de Medeia é também uma grande feiticeira — aliás, ela foi a própria mestra de sua ama nas artes da feitiçaria — e as magias que ela executará em cena garantirão aos espectadores alguns momentos extras do cômico barroco.

A ação cômica espelha, parodicamente, não só elementos da ação séria — tais como a linguagem amorosa, a cobiça, as peripécias — mas também as artimanhas do fingimento. De fato, os criados também têm na arte de fingir um de seus principais instrumentos na busca da efetivação de seus desejos e ambições.

Inobstante ambos pertencerem à criadagem e desempenharem uma função cômica, Sacatrapo e Arpia exibem importantes diferenças entre si. A primeira delas é a idade: o criado de Jasão é um soldado e, portanto, se encontra no auge da juventude; a criada de Medeia é caracterizada como uma “velha bruxa”, nas palavras de Sacatrapo. A segunda diferença, esta a mais importante, é o nível de inteligência: o gracioso age como um parvo na maior parte das vezes; a graciosa, além de ter sido a mestra de Medeia na “arte mágica”, apresenta certa habilidade na estratégia do fingimento ao enganar Sacatrapo mais de uma vez.

No início da cena III da parte I, teremos a primeira subcena cômica do par de graciosos. Sacatrapo entrou por engano no quarto de Medeia e, ao ser surpreendido por Arpia, revela que estava na verdade procurando a cozinha — é comum na tradição

tragicômica os graciosos carregarem o vício da glotonaria e serem bisbilhoteiros. Diz a criada a Sacatrapo que por punição os que entrarem naquele quarto sem permissão devem ter os dedos dos pés cortados por um algoz. O criado de Jasão reage a essa notícia da seguinte forma: “Ó Senhora-enxota-cadelas de palácio, por vida sua que não chame o algoz; e, se isto se remedeia com dar-lhe este anel, que é o que tenho, aí o tem, e deixe-me em paz; pois vão-se embora os anéis e fiquem os dedos” (SILVA, 1956, p. 17). No correr da cena seguinte, quando Sacatrapo atravessa o palco perseguindo Arpia, ficaremos sabendo que tudo não passou de uma “peça” pregada por esta, com o intuito de angariar o anel do criado. Graças à intervenção de Medeia, Sacatrapo conseguirá recuperar sua estimada joia.

Ainda na cena IV, teremos o momento em que Medeia e Jasão são arrebatados por uma nuvem, graças às habilidades sobrenaturais da feiticeira. Sacatrapo admira-se do que acabara de presenciar e se mostra desejoso de ver mais destas mágicas. Vejamos um trecho do diálogo entre as duas personagens graciosas:

Sacatrapo. A vossa mercê ainda lhe lembra alguma coisa do tempo que era mestra?

Arpia. Qual, filho? Os anos tudo consomem; pois no meu tempo andava eu nas palmas.

Sacatrapo. [...] mas certamente que a vossa mercê ainda lhe há-de lembrar alguma galantaria.

Arpia. Qual! Isto esquece muito, se se não traz sempre entre as mãos.

Sacatrapo. Por isso me há-de lembrar o anel, que o trago entre os dedos.

Arpia. Pois cuidavas que aquilo do anel era verdade? Foi uma peça que te quis fazer.

Sacatrapo. Pois porque era peça, por isso eu também por peça o disse a Medeia. Mas não disfarçemos; faça alguma magicazinha pequenina, coisa galante.

Arpia. Ora por ter fazer a vontade, aí vai uma, primorosa. Por arte de berliques berloques, que com esta bofetada te salte fora a cabeça do corpo.

Dá-lhe uma bofetada, e salta a cabeça de Sacatrapo, que andarás pelo ar, dando de quando em quando algumas cabeçadas em Arpia. (SILVA, 1956, p. 33)

Além da comicidade, este trecho concentra alguns aspectos fundamentais para a atualização da teatralidade barroca em *Os encantos de Medeia*. O primeiro desses aspectos é a referência, feita por Sacatrapo, ao fingimento dele e de Arpia: “Pois porque era peça, por isso eu também por peça o disse a Medeia. Mas não disfarçemos” (SILVA, 1956, p. 33). Como expediente potencialmente cômico, são relativamente frequentes, nas óperas joco-sérias de Antônio José da Silva, comentários feitos pelos graciosos que denunciam a própria natureza teatral/ficcional de que as personagens fazem parte.

Diante disso é inevitável que nos perguntemos se esta fala de Sacatrapo também se enquadraria entre tais recursos metateatrais. À primeira vista a resposta seria negativa, pois que a referência ao fingimento (peça) não constituiria por si só um uso metalinguístico. Entretanto, uma vez que levemos em conta o intenso apelo teatral de que são investidas as óperas joco-sérias de Antônio José da Silva, qualquer ato de fingimento se encontra necessariamente eivado de teatralidade (e, por conseguinte, de metateatralidade); qualquer referência ao próprio ato de fingir seria, nesse sentido, metateatral. Esta ideia é comprovada pelo fato de que, no metateatro,

Não é necessário — como o teatro dentro do teatro — que esses elementos teatrais formem uma peça interna contada na primeira. Basta que a realidade pintada apareça como já teatralizada: será o caso de peças onde a metáfora da vida como teatro constitui o tema principal (CALDERÓN-SHAKESPEARE). (PAVIS, 2008, p. 240)

De fato, as óperas joco-sérias de Antônio José da Silva exibem uma natureza muito próxima à do metateatro. Tanto é assim que as falas metateatrais de Sacatrapo sequer causam “estranheza” às outras personagens — embora certamente tenham provocado muitos risos na plateia. Na cena I (parte II), o gracioso descreve a reação de Creúsa ao recado de Jasão, da seguinte forma:

Ela lhe não pesou de ouvir o recado, ainda que lho dei bem pesado; e, começando a fazer biquinhos, como quem queria chorar, destemperou em cantar uma ária, e virou-me as costas. Eu, ainda assim, fui atrás dela; e, perguntando-lhe pela resposta, virando-me o rosto para mim, mui sisuda e mui grave, fez-me uma careta e safou-se e ficou safada. (SILVA, 1956, p. 47)

Além da flagrante metateatralidade, nota-se nessa fala da personagem uma chocarrice quase tão caricaturesca quanto ao opúsculo *Teatro à moda*, que acidamente põe em ridículo os exageros e as técnicas viciosas do mundo operístico do século XVII. Nesse sentido, embora a principal função dos comentários metateatrais dos graciosos seja o cômico pelo cômico, não é difícil vislumbrar neles certa crítica — ainda que *involuntária* — ao artificialismo e aos arroubos das peças teatrais da época.

Numa consideração mais geral sobre a função dos graciosos em *Os encantos de Medeia*, cabe destacar que a ação cômica da peça é constituída de microcosmos em que se conjugam, a um só tempo, o risível, o fingimento e o espetacular. Não é à toa que muitas pequenas ações dos criados não passam de pretexto para o uso das maquinarias e demais recursos cênicos, sem que, no entanto, tais ações sejam alheias à intriga cômica. Depois que Arpia faz que a cabeça de Sacatrapo voe pelos ares (efeito que muito deve ter deleitado o público da época), a paga para que ela desfaça tal magia é justamente o

anel de diamante do criado “Ora encaixa-me a cabeça, que eu te dou o anel, sem que tu mo furtas” (SILVA, 1956, p. 34).

Sacatrapo ganhará um segundo anel de El-Rei, como veremos adiante, mas a astúcia de Arpia fará com que o criado também perca mais esta joia. A despeito de pertencer à criadagem, Arpia não assume, a rigor, a postura de uma personagem cômica, em outras palavras, o riso não é deflagrado diretamente pelas suas falas e ações, mas sim pelos apuros em que coloca Sacatrapo, o que é facilitado pela parvoíce deste último. Não à toa, em mais de um momento da peça, a imagem do gracioso vem associada à de um *burro*: quando fora de cena zurram à guisa de um eco, cena V (parte I), ou então quando Medeia, ao descobrir pelo criado que Jasão deseja Creúsa, transforma a cabeça de Sacatrapo na de um asinino¹². Há que se acrescentar, ainda, o episódio em que o gracioso é enganado por Arpia, quando esta inventa a história do *burro caga-dinheiro*.¹³ Trata-se de mais uma “peça” pregada pela criada de Medeia contra o gracioso, a fim de angariar mais um anel.

O referido episódio se passa na segunda cena da parte II e revela, uma vez mais, o contraste entre a inteligência curta de Sacatrapo e a astúcia de Arpia. Segundo esta, “na quinta de Creúsa, debaixo da terra, está uma estribaria [sic], na qual está um burro que caga dinheiro” (SILVA, 1956, p. 65). O tal animal teria por guarda uma formiga gigante e para se aproximar dele, o criado teria de usar um capelo mágico, que o faria invisível. Sacatrapo arma-se com uma “espada e uma rodela” e então parte quixotescamente em busca de uma criatura que não existe sequer no universo ficcional da ópera joco-séria: “Oh, burro do meu coração! Se tu cagas dinheiro, não serás burro; serás o verdadeiro pai do Velocino. Desta vez fico de melhor partido que Jason.” (SILVA, 1956, p. 67).

¹² É possível que Antônio José da Silva tenha lido ou visto a peça *Sonho de uma noite de verão*, de William Shakespeare, na qual a personagem Bottom se transforma, por feitiço do elfo Puck, num burro. É fato, entretanto, que episódio semelhante faz parte de obras de Boccaccio e Miguel de Cervantes e que, portanto, seja mais provável que o dramaturgo luso-brasileiro tivesse, antes, se baseado em tais obras do que propriamente na comédia do bardo. Observe-se que o registro literário mais antigo acerca de um homem transformado num asinino se encontra em *O asno de ouro* (II d.C), do romano Lúcio Apuleio.

¹³ De acordo com Teófilo Braga (1915), no primeiro volume de sua obra *Contos tradicionais do povo português*, a história do “burro que caga dinheiro” pertencia a “ciclos universalizados na Europa” e “Quando Antônio José da Silva se aproveitou destes elementos tradicionais ainda eles eram considerados como desprezíveis; depois a ciência determinou-lhes paradigmas universais (...) tais como mitos e lendas, já de proveniência de noções religiosas ou de reminiscências históricas”. (1915, p. 38). O autor destaca ainda o fato de que, posteriormente, histórias como a do “burro mijá dinheiro” seriam coligidas, na sua forma alemã, pelos irmãos Grimm, dentre outros.

Nesta fala de Sacatrapo fica evidente a relação paródica entre a pretensa busca pelo burro caga-dinheiro e a aventura de conquista do velocino de ouro. A presunção do gracioso em que sua empreitada seja superior à de seu amo é a manifestação concreta do *alazón* que habita parte de seu caráter. É evidente que o capelo oferecido por Arpia não o deixará invisível, sendo ele preso pelos soldados de El-Rei, na cena IV (parte II), depois da luta entre os homens de Jasão e o exército real. Porém, constata-se que as personagens graciosas de Antônio José da Silva dificilmente se enquadram de modo puro na tipologia cômica do *Tractatus*; pelo contrário, é mais comum que elas apresentem um *éthos* misto ou composto. A complexidade da função de Sacatrapo na peça é comprovada, ainda, pela sua interferência na intriga séria. Será por meio da sinceridade da personagem que a intriga baseada no fingimento virá abaixo, dando ensejo à precipitação da ação rumo ao desfecho. Eis, pois, o momento de tratarmos desses três aspectos fundamentais que nos ajudarão a compreender os caminhos da intriga principal que levarão ao desenlace da peça: a ingenuidade sincera do gracioso, verdadeiro contraponto ao fingimento das personagens discretas; a dissolução da subintriga; e o *desengaño* de Medeia.

1.4 A sinceridade ingênua do gracioso e o *desengaño* de Medeia: não mais fingir, apenas fugir...

No fim da primeira parte da peça, quando Jasão finalmente se apossa do velocino de ouro, graças ao auxílio de Medeia, esta se revela, num aparte, um tanto insegura quanto à veracidade dos sentimentos de seu amado: “Ai, Jason, dize-me: estarei certa na tua promessa?” E ele, então, responde “Vive descansada, Medeia, que não faltarei à minha palavra”. Tal desconfiança por parte da personagem é um dado que atravessa quase toda a peça, até que finalmente, na cena II da segunda parte, ela descobrirá por quem, de fato, Jason nutre seu amor. Tanto os apartes, quanto as confissões de Medeia à criada Arpia contribuem para o aumento da expectativa do público, prenunciando o naufrágio dessa malfadada relação amorosa. Desse modo, entrevemos mais uma ironia sutil do comediógrafo quando o gracioso, espontaneamente, se autoproclama “fiador e principal pagador” da união do casal.

O sentido de tal ironia se completa se levarmos em conta que será justamente Sacatrapo que, com sua tagarelice, rasgará o véu da falsidade e do fingimento. Se a primeira parte da peça abriga, sobretudo, a aventura da conquista do velocino de ouro, a

parte II de *Os encantos de Medeia* configura-se como um ponto de inflexão na ação geral da peça. Conforme vimos anteriormente, a intriga principal é levada a efeito graças à astúcia de Jasão, que finge amar Medeia e assim obtém seus favores e auxílios. Entretanto, não nos esqueçamos de que, paralelamente à intriga principal, se desenrola a subintriga, que equivale à aventura amorosa entre Jasão e Creúsa. Após Medeia descobrir que o argonauta não passa de um fementido, um traidor, a intriga principal tomará novos rumos, e a subintriga, em se conquistando o coração de Creúsa, diluir-se-á na ação central, que a essa altura não se baseará mais em estratégias de fingimento.

Analiseemos em detalhes a constatação de que, às simulações das personagens discretas, se opõe a sinceridade ingênua de Sacatrapo — embora, é certo, tal sinceridade seja movida também por alguma cobiça do gracioso, pois, como diz o próprio, “um interesseiro a tudo está oferecido” (SILVA, 1956, p. 49). De fato, o gracioso começa a responder às inquirições de El-Rei, assim que vislumbra o brilho do anel que lhe é oferecido por sua majestade:

Rei. Dar-se-á caso que viesse Jason roubar-me o Velocino?

Sacatrapo. O Velocino, não, Senhor, mas um carneiro de ouro sei eu que já o tem nas unhas.

[...]

Rei. E como pôde ele tirar esse carneiro, estando tão bem guardado?

Sacatrapo. Senhor, do contado come o lobo; dizem que foi por arte mágica.

Rei. Aposto eu que andou por aí minha filha Medeia!

Sacatrapo. Não, Senhor; Medeia, não; quem fez as mexidas dizem que foi uma filha de Vossa Reinadura.

Rei. Essa mesma é Medeia.

Sacatrapo. Eu, Senhor, como não me meto com as vidas alheias, não me importa quem foi, nem quem não foi.

Rei. Basta; não quero saber mais. Há homem mais infeliz! Que viesse um pirata traidor a roubar-me a jóia mais singular de todo o mundo, e que minha própria filha fosse a medianeira do meu estrago! Não sei como me não mato por minhas mãos. (SILVA, 1956, p. 50)

No desenrolar da cena II (parte II), Medeia se queixa a Arpia de que o argonauta, depois de ter obtido o velocino de ouro, se mostra “tíbio” e “tão pouco solícito”, a ponto de passar muitos dias sem vê-la. É o primeiro sinal de que a personagem começa a padecer de *desengaño* amoroso, como veremos adiante. Enquanto El-Rei planeja, com seu exército, deter Jason e seus marinheiros, Medeia se vale, mais uma vez, do fingimento a fim de arrancar a verdade de Sacatrapo. Nesse momento da cena, o gracioso está à procura de Creúsa para dar-lhe um recado de Jasão. O ambiente é numa antecâmara com pouca iluminação, em plena noite fechada. Ao topar com Medeia,

Sacratrapo não a reconhece no escuro e então pensa ter encontrado a verdadeira amada de Jason. Medeia se aproveita do quiproquó e se passa por Creúsa:

Sacratrapo. [...] O caso é, Senhora Creúsa, que depois que lhe falei aquele dia da parte de meu amo, lá lhe disse o que Vossa Magnificência me respondeu.

[...]

Sacratrapo. E assim aqui me envia outra vez por seu embaixador extraordinário com amplos poderes de ajustar contigo seu casamento; pois, em suma, diz Jason que por ti morre de amor desde que te viu; e assim, se tu quiseses casar, que é o mesmo que seres sua esposa ou sua mulher, que te levará consigo para Tessália, onde serás rainha e andarás em coche a quatro; pois para isso já toda a armada está sobre o ferro, esperando ocasião para nos safarmos à chucha calada.

Medeia. Ah, traidor Jason! E dize-me: Então há-de deixar a Medeia?

Sacratrapo. Porquê? Ele a pariu?

Medeia. Ainda assim parece ingratidão.

Sacratrapo. Qual ingratidão, Senhora? Não me quer crer? Ele nunca teve amor a Medeia.

Medeia. Pois quem o obriga a fazer tantos extremos por ela?

Sacratrapo. Nunca ouviu dizer que quem ama a Beltrão, ama o seu cão? Pois meu amo amava a Medeia por amor do Velocino; e, como este já o tem na mão, acabou-se o amor. (SILVA, 1956, p. 59-60)

Quando Arpia entra em cena com uma vela, iluminando Medeia e Sacratrapo, desfaz-se o engano e a feiticeira, furibunda, desconta no gracioso toda sua ira. Eis o momento em que Sacratrapo é enterrado no tablado e volta à superfície ostentando uma cara de burro. Graças aos apelos de Arpia, que se mostra piedosa com o criado, a mágica é desfeita por Medeia, restituindo-lhe a face humana.

Nessa mesma cena, observa-se que o *desengano* amoroso da personagem se desenvolve num movimento que principia numa melancolia, ao se mostrar incomodada pelo desprezo de Jasão, logo após ajudá-lo a obter o velocino de ouro, e rapidamente se converte em ira e violência, ao descobrir que ele ama Creúsa e que foi ludibriada, culminando em atos de vingança. Eis que a Medeia de Antônio José da Silva retoma a personalidade rífenha que consagrou a cruel feiticeira da ilha de Colcos.

Uma vez revelados os verdadeiros intentos de Jasão, a intriga central e a subintriga convergem para uma mesma ação: a fuga da personagem e de seus soldados. Na cena III (parte II), quando finalmente o argonauta convence Creúsa acerca da firmeza de seu amor, Medeia começa a executar sua vingança, fazendo com que a sua rival desapareça atrás de um monte. Diante da ira da feiticeira, Jasão recorre, uma vez mais, às suas simulações, que a essa altura já não conservam o mesmo poder de convencimento:

Jason. Espera, Medeia. Estou confuso!

Medeia. Deixa-me, ingrato e pérfido traidor.

Jason. Não te vás, porque o meu amor...

Medeia. Não quero ouvir-te.

Jason. Sempre firme e sempre constante...

Medeia. Não tenho já que escutar as tuas falsidades, mas sim vingar as minhas injúrias, mudando o teatro das tuas delícias em campanha de Marte, e dize a Creúsa que te defenda. (*Vai-se*). (SILVA, 1956, p. 71-72)

O argonauta vê-se numa terrível encruzilhada, sendo açoitado, primeiramente por Medeia, e depois pelos soldados de El-Rei. Na cena IV (parte II), teremos a luta entre os dois exércitos, e os homens de Jasão acabam em desvantagem, tendo de recuar diante das investidas inimigas. No entanto, eis que Medeia de mulher furibunda e vingativa revela seu lado piedoso em relação ao amado, passando novamente a favorecer Jasão com mágicas: uma “corrediça” divide os dois exércitos e os soldados gregos conseguem fugir. Na mesma cena, El-Rei avança para matar sua própria filha, mas esta faz subir do chão uma torre sobre a qual permanecerá. Ressalte-se que todas essas ações são representadas no palco.

No final da cena V (parte II), Jasão consegue encontrar Creúsa e, na cena seguinte, sendo noite, os argonautas estão prontos para fugir da ilha de Colcos. Medeia, entretanto, avista a nau em movimento e, embora ainda traga amor por Jasão, tenta impedir-lhe a fuga evocando as sereias. Neste momento, o argonauta é comparado a Ulisses. De fato, na cena, há um evidente diálogo entre a peça de Antônio José da Silva e a *Odisseia* de Homero. Os dois heróis, cada um a seu modo, valem-se de estratégias para resistir ao canto das sereias, seres alados que hipnotizavam os marinheiros fazendo-os se afogarem no mar. Jasão ordena que sua tripulação toque tambores e clarins, fazendo estes sons se sobreporem ao canto hipnótico das perigosas criaturas mitológicas; obedecendo aos conselhos da feiticeira Circe, Ulisses manda que o amarrem no mastro de seu navio, enquanto os marinheiros deveriam continuar remando, depois de tapar seus ouvidos com cera. Há que se acrescentar, ainda, que Jasão e Ulisses compartilham notável habilidade para a simulação e a fuga.

No retorno à sua terra-natal, Ítaca, o protagonista da *Odisseia* — referido não poucas vezes na narrativa como “industrioso” — se vê às voltas com diversos perigos, valendo-se de artimanhas engenhosas para salvar a si e aos seus homens. No Canto IX, é narrada a fuga da ilha dos ciclopes, para onde as doze naus de Ulisses haviam sido levadas, graças a uma forte tempestade. Polifemo, um dos monstros da ilha, mantém Ulisses e sua tripulação presos em sua caverna, servindo-se de alguns dos marinheiros

como alimento. O herói, ardilosamente, o embriaga com vinho e o deixa cego, depois de ferir seu único olho com uma estaca. Para safarem-se dali, Ulisses e os outros sobreviventes se prendem ao peito de carneiros e ovelhas, que eram ordenhadas pelo ciclope dentro de sua caverna. O famoso episódio das sereias de que se aproveita Antônio José da Silva se dá no canto XII da *Odisseia*. No canto XIII, Ulisses alcança Ítaca, mas, a princípio, esconde sua verdadeira identidade mantendo-se disfarçado de mendigo, até que finalmente elimine todos os pretendentes de sua esposa Penélope e reassuma o poder.

Parece-nos que o resgate de temas e episódios da tradição clássica tinha em conta não apenas sua potencialidade espetacular — as sereias cantando no palco devem ter impressionado muito o público do Bairro Alto — mas também o próprio *ethos* das personagens mitológicas. Presume-se, dessa forma, que as habilidades do engenhoso Ulisses teriam servido como modelo de astúcia para a composição do Jasão português.

Na “ópera” joco-séria, uma vez que os argonautas conseguiram se safar das sereias, Medeia continua a lançar magias contra a nau de Jasão, armando uma tempestade violenta, antes de sair de cena: “Ondas, ventos, fúrias e mares, vingai por uma vez as injúrias de Medeia e as tiranias de Jason” (SILVA, 1956, p. 88). Mar revolto, trovões e relâmpagos: os argonautas lançam os seus pertences ao mar. Suspense e apreensão do público. Eis em pleno funcionamento a máquina de maravilhas que é o teatro de bonifrates de Antônio José da Silva, e a intriga, às vésperas do desenlace final.

O espectador presenciará, na sétima e última cena da parte II, um acontecimento que pode ser igualmente incluído no rol das maravilhas barrocas. Dois “milagres” se operam no palco. O primeiro deles é o fato de Jasão ver-se novamente na ilha de Colcos, quando pensou que tivesse chegado à Tessália. Encurralado, o argonauta nada pode fazer se não apelar à misericórdia de Sua Majestade: “Rei e Senhor, se um náufrago peregrino pode mover a compaixão, peço-te que te doas da adversidade da minha fortuna. Aí tens teu Velocino (...)”. El-Rei, para a surpresa de todos — e aqui está o segundo “milagre” — não só aceita o pedido de perdão de Jasão, mas também resolve premiá-lo: “(...) para que vejas que os Reis de Colcos sabem perdoar injúrias, assim, perdando as que me tens feito, quero que cases com Creúsa, minha sobrinha, e te dou em dote o Velocino” (SILVA, 1956, p. 90). Sacatrapo aproveita-se da situação e pede permissão a El-Rei para casar-se com Arpia, que recebe alegremente o pedido. Uma vez que considera a traição de Medeia mais grave que a de Jasão, o monarca condena a

própria filha a morrer encarcerada numa torre. Rechaçada por todos, a feiticeira foge pela imensidão dos céus, montada sobre uma nuvem.

Pudemos constatar que, em *Os encantos de Medeia*, a estratégia do fingimento cumpre a função dramatúrgica de contribuir para a divisão da intriga séria em intriga central e subintriga. Antônio José da Silva desenvolve sua releitura do mito de Jasão e Medeia baseando-se no caráter fingido do argonauta. A intriga central envolve a conquista do velocino de ouro que, para obter êxito, requer o engano da feiticeira, a qual engana o rei Aetes, seu pai, que, por sua vez, finge acreditar nas mentiras da filha, num processo de difusão de enganos. A espetacularidade barroca se realiza, portanto, nos embustes das personagens, sendo reforçada pela maravilha dos efeitos visuais. A subintriga, que também envolve o protagonista, sustenta-se na ação deste em conquistar sua amada Creúsa. Nota-se, ainda, que a ambiguidade também está em Jasão, uma vez que, ora se mostra verdadeiro e constante para com sua amada, ora, fementido e embusteiro para fazer valer a empreitada da conquista do carneiro dourado. Cumpre observar também que a anagnórisis (o reconhecimento trágico) nesta “ópera” séria é como que substituída pelo *desengano* de Medeia, ao descobrir a falcatrua de seu amado. Quando tal ocorre e a personagem se volta contra o casal de amantes (Jasão e Creúsa), intriga central e subintriga correspondem à mesma ação, comprovando o papel crucial do fingimento na configuração dramatúrgica da peça.

2 MUTABILIDADE E CONSTÂNCIA EM AS VARIEDADES DE PROTEU

O mundo das aparências, sendo mais facilmente maleável pelo engenho humano, fatalmente se caracterizará pela acelerada mutabilidade. A vida, assim, desenrolar-se-á sob o signo da inconstância, e os próprios homens acabarão seduzidos pelas variedades e maravilhas que se multiplicam bem diante de seus olhos.

Inflação espetacular, trocas de identidade, mutações de cenário, duplos e múltiplos (dobras e redobras), todos esses dados que perpassam a estrutura das peças analisadas neste trabalho permitem afirmar, com certa margem de segurança, que elas pertencem ao universo barroco. Entretanto, as características assinaladas, por serem recorrentes, podem ocultar alguns conflitos fundamentais. Aceitando o axioma platônico de que todo excesso num sentido costuma produzir uma reação no sentido contrário, tanto na natureza, quanto na vida político-social, conforme exposto na *República*, temos que a predominância daquilo que é aparente, mutável, artificial, enganoso, fará despontar necessariamente uma força de contraposição a esse estado de coisas. Em *As variedades de Proteu*, essa força é o amor.

Como afeto que promove a união dos seres humanos e, por conseguinte, sua conservação, só o sentimento amoroso, em sua constância, poderá fazer frente ao universo ilusório e inconstante das aparências. O amor seria a própria essência da verdade.

É evidente, porém, que o amor será incapaz de se furtar a certas complexidades, ou mesmo ambiguidades, dadas as condições específicas em que se manifesta. A ambiguidade se dá pelo fato de que, embora o sentimento amoroso se configure, a princípio, como uma potencial ameaça à ordem, ele é também um promotor de estabilidade. A realização do amor que Proteu sente por Cirene seria uma grave infração às normas vigentes. O casamento é antes de tudo uma forma de contrato social, quase sagrado. Desse modo, somente uma contrariedade incontornável faria com que os pares amorosos fossem desfeitos ou refeitos. Isso é claro, antes mesmo da efetivação do ato nupcial, que nos dramas e narrativas literárias correspondia à solução definitiva dos conflitos humanos ali representados.

Na peça em questão, as “indústrias” a favor do amor são as engrenagens que fazem mover a intriga principal: Proteu deseja casar-se com sua amada Cirene. O protagonista valer-se-á de diversos recursos para conquistar a amada, embora às vezes queira apenas provar seu amor a ela, já que Proteu tem ciência de que as normas sociais

não devem ser transgredidas. Há aqui um visível embate entre o casamento, como convenção política, e o amor, enquanto manifestação de Eros.

No contexto do absolutismo, os casamentos eram firmados tendo em vista apenas interesses monárquicos, ou seja, o alargamento do reino e do poderio real. Com a afirmação da subjetividade e das vontades individuais, o amor tende a se tornar um perigoso obstáculo para a concretização das ambições políticas. Um célebre exemplo do embate entre as razões de Estado e o amor foi o caso entre Pedro e Inês de Castro, que há séculos vem sendo recriado nas mais diversas manifestações literárias.

Lembremos ainda da peça de William Shakespeare, *Romeu e Julieta*, cuja trama se desenvolve a partir do choque entre a afirmação dos sentimentos individuais dos amantes e a autoridade de seus respectivos familiares. Tais casos sugerem a germinação protorromântica da fórmula “casal de amantes *versus* sociedade”. Em *As variedades de Proteu*, entretanto, o herói pouco ou nada pode fazer para reverter os acordos firmados e desde a cena I ficamos sabendo da contrariedade a ser enfrentada, isto é, a impossibilidade de se casar com Cirene.

Na peça de Antônio José da Silva, convivem duas espécies de sentimento amoroso. A primeira delas é o “amor pela formosura” da amada, de que padece Proteu; a segunda é o “amor pela nobreza”, cujo representante é Nereu. Para este último, o casamento justifica-se pela conservação do “régio sangue”, pouco importando se há outros sentimentos envolvidos. Nesse sentido, Nereu mantém a perspectiva tradicional, aquela que enxerga o casamento como instrumento de perpetuação da aristocracia; é o amor mais afeito às razões de Estado, portanto. O objeto de desejo de Nereu não é propriamente a mulher prometida, e sim a nobreza que o sangue dela carrega. Proteu e Nereu simbolizariam, portanto, duas categorias de amor; duas faces de uma mesma moeda, bem entendido, afinal nem mesmo o amor desestabilizador do protagonista seria capaz de colocar em risco a ordem social dominante. De fato, no final da peça, o amor de Proteu por Cirene acaba por ser absorvido e acomodado no sistema vigente.

Encenada pela primeira vez em 1737, no Teatro Público do Bairro Alto, em Lisboa, a ópera joco-séria *As variedades de Proteu* carrega intenso apelo espetacular, graças aos copiosos efeitos visuais e à presença de trechos musicados (coros, árias e recitados), a entremear os diálogos das personagens. Na peça, o galã Proteu encarna, alegoricamente, uma das tópicas centrais da estética seiscentista, qual seja, a da mutabilidade do mundo das aparências. Proteu vale-se de sua capacidade sobrenatural

de se transformar em coisas ou pessoas para conquistar a dama Cirene, a qual já está prometida a Nereu, irmão do protagonista. Cirene, por sua vez, pode ser vista como a face “realista” e complementar das metamorfoses de Proteu, já que lança mão do fingimento e da falsidade a fim de atingir um único objetivo: fazer-se princesa (conforme os planos de seu pai), tomando a identidade de outra pessoa e casando-se com Nereu. Demonstraremos, entretanto, que a constância de certos afetos representados na peça, nomeadamente o amor de Proteu, apresenta-se como autêntico contraponto à volubilidade e artificialidade típicas do universo barroco. Nesse sentido, a intriga da obra dar-se-ia como uma espécie de síntese dialética de duas forças opostas: a variabilidade das aparências e a constância dos afetos.

Assim como *Os encantos de Medeia*, a peça *As variedades de Proteu* revela, já no próprio título, muito do que o público português da época poderia esperar como espetáculo teatral: abundância de efeitos visuais, ou seja, “variedades”. No mais, lembremos que não é só o galã da peça que tem a capacidade de se transformar em objetos, animais ou outras pessoas; o gracioso Caranguejo também é dotado de poderes metamórficos. Sendo um reflexo distorcido de seu amo, a personagem cômica também se valerá de magia para atingir seus objetivos; a quantidade de efeitos visuais, portanto, é duplicada. No entanto, o termo “variedades”, mais do que se limitar aos aspectos puramente visuais, acaba por sintetizar toda a gama dos efeitos deste verdadeiro “teatro total”.

O argumento da peça pode ser resumido como segue. Políbio é líder de uma “parcialidade” que tenta derrubar o rei do Egito. Uma vez que o motim não obtém sucesso, ele é obrigado a fugir do país, levando consigo a sua filha Cirene. Ao passar pela Beócia, esconde a jovem em lugar seguro, e parte em busca de algum reino onde pudesse receber asilo. Chegando a Flegra, cidade do Arquipélago, o rei Ponto o recebe com distinções e o encarrega de voltar à Beócia, de onde deverá trazer a princesa que se casará com Nereu, um dos filhos do monarca. Uma vez que tal princesa, que também se chamava Cirene, tinha acabado de falecer, Políbio leva sua própria filha para Flegra, como se esta fosse a jovem prometida a Nereu. Até aqui, os fatos descritos não são encenados na peça. Portanto, sem a leitura do argumento, ao espectador/leitor escapará alguns elementos da fábula, os quais serão revelados por Cirene apenas na cena final. Isso, no entanto, não chega a comprometer o entendimento da intriga principal. Proteu, irmão de Nereu, irá se casar com Dórida, filha do rei de Egnido. Entretanto, o príncipe, após se deparar com a formosura de Cirene, sente-se insatisfeito com sua condição e

tentará, por meio de suas transformações, convencê-la de seu amor. A intriga cômica — que não é mencionada no argumento, como é praxe nas peças de Antônio José da Silva — diz respeito às peripécias de Caranguejo, que tenta convencer Maresia, criada de Dórída, a desistir de seu voto de castidade.

Comparada às releituras do mito de Medeia, a presença de Proteu em obras literárias é bem menos frequente. Na *Odisseia*, a ação da personagem se restringe à Rapsódia IV, na qual é retratado como um ancião, ou deus marinho, capaz de mudar sua aparência. Haverá, ainda, referências a essa entidade mitológica em *O Paraíso Perdido*, de John Milton, e em peças teatrais de William Shakespeare, nomeadamente, *Ricardo III* e *Henrique VI*. Além disso, em *Os dois cavalheiros de Verona*, a despeito de a obra não apresentar substrato mitológico, o protagonista se chama justamente Proteu.

Na trilha de uma possível intertextualidade entre a “ópera” joco-séria *As variedades de Proteu* e a comédia *Os dois cavalheiros de Verona*, procuramos desenvolver nossa análise comparativa a partir de três principais pontos de contato entre as duas peças teatrais.

O primeiro ponto de contato, mais óbvio e imediato, diz respeito aos respectivos protagonistas, ambos de nome Proteu, referência à entidade mitológica dos mares que guardava a habilidade sobrenatural de adquirir formas diversas. No entanto, não se pode ignorar a possibilidade de que tal homonímia não tenha passado de mera coincidência, afinal o diálogo com o mundo clássico, como é sabido, era assaz frequente entre o período que vai do Renascimento ao Neoclassicismo. Para afastar essa hipótese, é preciso que nos esforcemos para buscar e discutir outras características que aproximem o Proteu silviano do Proteu shakespeariano.

O segundo ponto de contato refere-se às intrigas de *As variedades de Proteu* e de *Os dois cavalheiros de Verona*. Tanto na primeira, quanto na segunda peça, o motor da ação principal é a conquista de uma dama destinada a outra personagem. Em Antônio José da Silva, Proteu se vale de certas “indústrias”, ou artimanhas, para cortejar Cirene, a qual está noiva de Nereu, irmão do protagonista. O jovem é dotado do poder de transformação e é por meio dele que conseguirá se aproximar da amada e expressar seu sentimento. O Proteu de Shakespeare (mais ardiloso e desonesto) também recorre a artifícios para tentar se casar com Sílvia, amada do melhor amigo dele, Valentino.

O terceiro ponto de contato é a temática amorosa. Tanto na “ópera” joco-séria de Antônio José da Silva, quanto na comédia de Shakespeare, a definição de amor e a

discussão acerca de suas consequências perpassam diversos diálogos. Independentemente dos atributos morais e comportamentais dos protagonistas em questão, o amor sem dúvida é o espírito que anima suas atitudes e, por conseguinte, as respectivas tramas. Vê-se, portanto, que os três pontos de contato acima listados se encontram intimamente relacionados nas duas peças.

Note-se que o diálogo intertextual vislumbrado neste trabalho não pretende comprovar que Antônio José da Silva tenha necessariamente tomado a peça de Shakespeare como paradigma ou modelo, embora talvez o tenha feito como fonte. Conforme evidencia Flavia Corradin,

Todo texto pertence a um homem que, mais ou menos, possui, mesmo que arquetipicamente, uma biblioteca na memória. Portanto, lobrigar o espectro de outros autores e textos num determinado volume não significa necessariamente que tais autores e textos, transcendendo à mera condição de fonte(s), se tenha erigido em paradigma da obra. (2008, p. 115-116)

No caso de Antônio José ter se valido de *Os dois cavalheiros de Verona*¹⁴ como paradigma, isso implica que sua “ópera” joco-séria teria estabelecido uma relação de imitação estilizadora, ou seja, “a imitação com o deliberado intuito de superar o modelo -- canto paralelo --, e não destruí-lo como propõe a intenção paródica” (CORRADIN, 2008, p. 118). Entretanto, o suposto diálogo intertextual entre as duas peças estudadas não se afigura tão explícito e intencional como costuma ocorrer com a estilização ou a paródia¹⁵, o que dificultaria o desenvolvimento de uma argumentação nesse sentido. Fonte ou paradigma, o fato é que pudemos constatar certas correspondências entre a comédia do bardo e a “ópera” joco-séria de Antônio José da Silva. Vejamos em detalhes cada um dos três pontos de contato referidos anteriormente.¹⁶

Embora haja considerável diferença entre o Proteu silviano e o Proteu shakespeariano quanto ao caráter moral (o segundo é tão ardiloso quanto desonesto), as duas personagens trazem consigo a natureza inconstante da criatura mitológica que lhes dá nome.

¹⁴ Peça escrita e encenada na última década do século XVI, provavelmente entre 1587 e 1591. Para Harold Bloom (19--), *Os dois cavalheiros de Verona* seria a primeira comédia shakespeariana.

¹⁵ No entanto, em outras “óperas” de Antônio José, como *Vida do grande Dom Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, *Os encantos de Medeia* e *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, a intenção de um diálogo intertextual é flagrante já no próprio título das peças.

¹⁶ Outro ponto de contato que merece ao menos ser mencionado é o fato de que o gracioso de *As variedades de Proteu* e o cachorro que aparece na peça de Shakespeare chamam-se Caranguejo.

Tendo adquirido poderes mágicos por intermédio dos deuses, o Proteu do Bairro Alto ostenta a habilidade sobrenatural de se transformar em pessoas ou objetos. A inconstância, nesse caso, reside naquilo que é aparente, superficial. Nesse sentido, suas “variedades” (como são chamadas suas metamorfoses) dizem respeito apenas à sensibilidade ou aos dados da intuição. No entanto, nele o amor se resguarda enquanto essência, e por isso, permanece constante.

Por outro lado, a inconstância do Proteu de Shakespeare pode ser explicada em parte por suas oscilações *donjuanescas* (amava Júlia e passa a amar Sílvia); em parte pela falsidade. A personagem mostra-se perfeitamente ciente de seus perjuros e traições. Diz Proteu num monólogo da cena VI do Ato I: “Deixar de amar a Júlia, é ser perjuro,/amar a bela Sílvia, é ser perjuro;/trair o amigo, é ser demais perjuro./A mesma causa de eu haver jurado/a perjurar três vezes me constrange./O amor me fez jurar e perjurar.” (SHAKESPEARE, 19-- , p. 111). No entanto, apesar de seu fingimento, há algo de verdadeiro e constante subsistindo no fermentado Proteu shakespeariano: o amor ao próprio amor.

No mesmo monólogo, o jovem veronês revela-se completamente submisso ao sentimento amoroso, uma força maior que o atravessa e o domina e que compõe, de modo dialético, a sua própria essência:

Não prosseguir amando, é-me impossível.
[...]
Mas só deixo de amar a quem forçoso era que amasse.
Desta arte perco Júlia e Valentino;
se com eles ficar, perco a mim mesmo.
Se os perder, ganharei com essa perda
a mim próprio em lugar de Valentino,
e a Sílvia em vez de Júlia.
[...]
Para constante ser comigo mesmo,
urge que a Valentino eu seja falso.” (SHAKESPEARE, 19-- p.

112)

De acordo com o exposto acima, nota-se que, tanto o Proteu do comediógrafo luso-brasileiro, quanto o Proteu do bardo inglês, apresentam aspectos similares no que toca à condição imposta por seus afetos. Em certo sentido, uma e outra personagem vivem como que escravizadas pelo seu próprio sentimento. Ainda que o Proteu silviano seja fiel ao seu par amoroso, e o Proteu shakespeariano traia o juramento feito a Júlia, a natureza essencial de ambos os protagonistas é feita do mesmo estofo metafísico: o amor. Mesmo a oscilação entre o “ser” e o “não-ser” por meio de suas variedades (da

aparência, no primeiro caso; e do objeto de afeição, no segundo) não impede que as personagens em questão deixem de preservar a constância que carregam em si.

Vejamos, doravante, em que medida a ação dramática das duas peças analisadas neste trabalho parecem estabelecer um diálogo intertextual.

Nos dois casos, os protagonistas se valem de certas artimanhas para conquistar a amada, as quais já são alvo do amor de outras personagens. Trataremos, nesse sentido, do aspecto que concerne à mutabilidade destas personagens proteicas, isto é, à sua exterioridade.

Até o fim da segunda parte, a intriga de *As variedades de Proteu* pode facilmente ser resumida nas tentativas do protagonista em cortejar Cirene. O que impede que o relacionamento entre ambos seja efetivado é o fato de que Cirene deve se casar com Nereu, irmão do príncipe apaixonado, que por sua vez deverá se casar com Dórida. Os planos amorosos são explicitados claramente pelo próprio jovem amante: “Deixar a Dórida e pretender a Cirene, apesar de todos os impossíveis.” (SILVA, 1957, p. 16). As artimanhas do Proteu setecentista se resumem a se transformar em objetos para se aproximar de Cirene e de fazê-la admirar-se pelos “artifícios” do jovem príncipe.

Pergunta Caranguejo, o criado gracioso de Proteu, como este fará com que Cirene corresponda aos galanteios, já que ela “é noiva e princesa. E o falar-lhe em amor será crime de lesa-majestade” (SILVA, 1957, p. 17) E então a resposta: “Não faltarão os extremos, pois sou Proteu, que me saberei transformar em várias formas, para possuir os favores [cortesias] de Cirene” (SILVA, 1957, p. 17). No correr da peça, o Proteu silviano irá se metamorfosear num monte florido (cena III, parte I), num relógio cantante (cena II, parte II), num vaso de flor (cena I, parte III).

O Proteu de Shakespeare, em Verona, era enamorado de Júlia e, ao chegar a Milão, fica encantado por Sílvia, a qual já está prometida ao grotesco Túrio, mas que ama na verdade Valentino, o qual também a ama. A artimanha da personagem shakespeariana consiste em delatar ao Duque, pai de Sílvia, o plano de Valentino. Este pretende jogar uma escada de corda até a janela da torre onde se encontra Sílvia, para que os dois possam fugir e se casar. Fingido e traidor, este Proteu usa e abusa da falsidade e da simulação, ora afetando lealdade a Valentino, ora posando de bom moço diante do pai de Sílvia. Em *Os dois cavalheiros de Verona*, Proteu engendra uma traição duplamente venenosa, que poderá vitimar, a um só tempo, o amor e a amizade.

Pudemos notar que o uso do engano ou ludíbrio configura-se como fundamental aspecto a ligar o Proteu silviano ao Proteu shakespeariano. O que os aproxima, nesse ponto, é a ideia de uma teatralidade generalizada conforme a mundivisão barroca. Colocada de maneira implícita em *Os dois cavalheiros de Verona*, “obra de transição” dentro da produção teatral shakespeariana, segundo Harold Bloom (2001), a temática do “grande teatro do mundo” seria explorada constantemente em outras peças mais maduras do bardo. Lembremo-nos das grandes tragédias shakespearianas que, direta ou indiretamente, exploraram a imagem do *theatrum mundi*. De acordo com Bloom (2001), Hamlet desempenha o papel misto de “comediante e vingador” (p. 512). Afora isso, a teatralidade é mais que evidente nesta tragédia, não só pelo fingimento do príncipe da Dinamarca, mas também pelo recurso de “peça dentro da peça”, dentre outros aspectos.

Nas chamadas Altas Comédias, podemos constatar igualmente o expediente teatral de “peça dentro da peça”, como ocorre em *A megera domada*. Atentemo-nos, ainda, para o fato de que a teatralidade barroca, encarnada no fingimento e na mutabilidade dos protagonistas, encontra-se inserida na própria ação dramática das peças analisadas, servindo como motor das intrigas. Vejamos agora a temática do amor inserida em tais peças enquanto embate de pontos de vista, ou então como “pensamento”, isto é, como sugere Aristóteles em sua *Poética*, aquilo que “consiste em poder dizer sobre tal assunto o que lhe é inerente e a esse convém.” (ARISTÓTELES, 1966, p. 75).

Vamos ao terceiro e último ponto de contato a unir *As variedades de Proteu* a *Os dois cavalheiros de Verona*: a temática do amor. O sentimento amoroso não apenas se manifesta como o espírito que anima os enganos engendrados pelos protagonistas proteicos (e, portanto, movendo a ação dramática), conforme dissemos anteriormente, mas é também assunto de diversas falas das personagens das peças analisadas. O amor, inclusive, é motivo de zombaria por parte dos criados cômicos, resultando em contrafação paródica.¹⁷

Vejamos, primeiramente, como isto se dá na “ópera” joco-séria.

Em *As variedades de Proteu*, há pelo menos três espécies de amor. O amor pela formosura (é o que sente Proteu por Cirene); o amor pela nobreza (isto é, a estima é função da ascendência régia dos pares amorosos; assim pensa Nereu); e o amor visto pela óptica de um plebeu, ou seja, a partir de uma perspectiva cômica. Pergunta Proteu a

¹⁷ Segundo a definição do *Vocabulário Latino*, de Rafael Bluteau, “contrafazer alguém é arremedá-lo: aliquem imitando *effingere* ou *exprimere*” (apud CARVALHO, 2007, p. 332).

seu criado Caranguejo: “Sabes tu o que é o amor?” E o gracioso responde: “Oxalá que o não soubesse tanto! Amor, ainda que mal pergunte, nos homens, é o querer bem; nas bestas muares, mormo, e nos outros animais, appetite.” (SILVA, 1958, p. 15). Algumas falas adiante, Caranguejo revela a Proteu o que pensa sobre o amor: “Eu cá, no meu amor, sigo outra filosofia mais natural: a formosura, cá para mim, há-de ser clara, palpável, que todas a entendam, como as pastoras do tempo antigo” (SILVA, 1958, p. 16). Caranguejo chega ao ponto de chamar o sentimento de seu amo de “loucura refinada”, isto porque, a fala do príncipe de Flegra parece eivada dos arroubos poéticos, provavelmente um crítica indireta aos excessos da lírica coetânea.

Desde as cenas iniciais da peça, sabemos que Cirene não é uma verdadeira princesa, e sim uma plebeia bárbara, que finge ser filha do monarca da Beócia para casar-se com Nereu, conforme os planos de Políbio, pai da jovem. Em diversos diálogos da peça, a dama fará constantes queixas contra a espécie de amor cultivada por seu noivo Nereu. O que se esconde por trás de sua preocupação é o fato de que, se Nereu a desmascarar, o casamento entre ambos será inviável, e ela e Políbio serão punidos por causa do logro. Cirene, porém, mostra-se efusiva defensora do amor da formosura em oposição ao amor pela “política”. Diz ela a Nereu:

O amor [...] deve ser distinto, e não indiferente [à formosura]; que quanto maior é a causa donde se origina, tanto mais eficaz é o seu efeito. A qualidade [nobreza de sangue] pode infundir venerações, mas não amor; a formosura é aquele vínculo mais forte que prende a vontade; e, como só a chama do amor há-de arder na sacra teia do himeneu, faltando-te a ocasião desse amor, não será luzidio o teu himeneu” (SILVA, p. 45-46)

Na primeira cena de *Os dois cavalheiros de Verona*, quando Valentino está se despedindo de Proteu, o primeiro afirma a este último:

amar é comprar escárnio à custa de gemidos, trocar olhares tímidos/por suspiros profundos, um momento/de alegria por vinte longas noites/tediosas, cansativas de vigílias./Quando ganhais, o ganho é problemático;/se perdeis, adquiris tão-só trabalhos. Em resumo: é comprar tolice, apenas,/com a razão; ou melhor, se preferirdes:ser vencida a razão pela tolice (SHAKESPEARE, 19--., p. 98)

Em Milão, Valentino mudará seu juízo sobre o amor, mas o parecer negativo no início da trama nos revela o quanto o assunto pode ser controverso. Na peça de Antônio José da Silva, Nereu, em contraposição aos argumentos “pró-amor de formosura” de Cirene, faz-lhe a seguinte indagação: “Como se conservaria a nobreza, se só o amor

fosse o director dos himeneus?” (SILVA, 1957, p. 45). Conforme já dissemos, Proteu é partidário do amor pela formosura e, em diálogo com sua amada, tece a seguinte observação: “quando se sente abrasar o coração na formosura, rompem-se as leis da política e se promulgam as de Cupido”. (SILVA, p. 48).

Se na “ópera” joco-séria de Antônio José da Silva o amor é alvo de contrafação paródica, o mesmo se observa na comédia de William Shakespeare. Na cena I do ato II de *Os dois cavalheiros de Verona*, Valentino pergunta a seu criado *Speed*, como este sabe que ele está apaixonado. Então o criado responde:

Ora, pelos seguintes sinais, muito característicos: primeiro, como o senhor Proteu, aprendestes a cruzar os braços, no jeito das pessoas descontentes; a achar gosto em uma canção de amor, como o fazem os pintarroxos; a passear sozinho, como quem está afetado de peste; a suspirar como um colegial que houvesse perdido o A B C; a chorar como uma donzela que acabasse de enterrar a avó; a jejuar como quem está de dieta; a ficar de vigília como quem tem medo de ladrões; a falar em tom plangente, como mendigo em dia de Todos os Santos. Antes, vossa risada era como o cantar dos galos; vossas passadas lembravam o andar dos leões; só jejuáveis depois do jantar, se ficáveis triste era por falta de dinheiro. Presentemente, vos encontrais de tal modo metamorfoseado por vossa namorada, que, ao vos contemplar, custa-me crer que sois, de fato, meu patrão. (SHAKESPEARE, 19-- , p. 104)

Finda a discussão sobre os três pontos de contato entre *As variedades de Proteu* e *Os dois cavalheiros de Verona*, temos que a nós se afigura como muito provável um diálogo intertextual entre ambas. Sendo assim, nos parece quase evidente que Antônio José da Silva tinha conhecimento da referida peça do bardo (ainda que de oitiva) e que dela teria buscado diversos elementos dramáticos na composição de sua “ópera” joco-séria. Em que pese tal conclusão, ressalte-se que isto veio a ocorrer sem prejuízo de seu talento enquanto comediógrafo, levando-se em conta a riqueza de seus recursos teatrais e cômicos que fazem de sua escrita única e original nas letras portuguesas.

2.1 O amor e suas variedades

Em primeiro lugar, convém ressaltar que, em *As variedades de Proteu*, o protagonista não é um deus, tampouco um semideus. Por meio da leitura do argumento, somos informados de que “as variedades da sua forma” são “um privilégio que lhe concederam os deuses”. Sendo, portanto, apenas um dom concedido exteriormente, a personagem não possui, de fato, uma origem divina. Em segundo lugar, aqui Proteu

não é retratado como um ancião, conforme a tradição mitológica aponta, e sim como um príncipe em idade de se casar.

Acrescente-se ainda que, embora outras personagens da peça sejam homônimas de figuras da mitologia, estas pouco ou nada têm em comum com aquelas. Como exemplo desse fato, pode-se citar a princesa Cirene, a qual, a não ser pelo nome e pela formosura ímpar, não compartilha nenhum outro aspecto com a ninfa da mitologia. Se, por um lado, essas liberdades poéticas revelariam, por parte de Antônio José da Silva, certa infidelidade aos mitos, por outro lado, elas corresponderiam justamente à recriação engenhosa do autor. Além disso, o livre uso de nomes e características de personagens da tradição greco-latina proporcionava às óperas joco-sérias uma espécie de “cor mitológica”, o que muito contribuía para excitar o interesse do público da época.

Em *As variedades de Proteu*, o jovem príncipe, que antes estava disposto a se casar com Dórida, se apaixona “à primeira vista” por Cirene, assim que esta desembarca em Flegra. Conforme dito anteriormente, o sentimento de Proteu pode ser denominado de “amor pela formosura”, uma vez que este fora desencadeado pela “peregrina beleza” de Cirene. Diz ele ao criado Caranguejo:

Viste aquela perfeição que, imortalizando-se nas suas galhardias, se fez adorar como deidade? Viste aqueles olhos que se adoptaram astros para adornar a esfera da sua formosura? Viste aquela neve que, derretida de melhor estrela, soube congelar os corações? Viste aquele ondeado epílogo de luzes, em cujos anéis presa a memória não se lembra de outra igual maravilha? Viste... (SILVA, 1958, p. 15-16)

Assim como em *Os encantos de Medeia*, nesta peça o galã se vale das mesmas excrescências barrocas, tanto na descrição de sua amada, quanto nos momentos de fazer-lhe a corte. Nesse momento, Proteu é interrompido pelo gracioso, que não esconde seu espanto diante de tamanho palavrório, classificando o sentimento de seu amo como “refinada loucura”. Na fala do protagonista, o uso excessivo de termos como “astros”, “estrelas”, “deidades”, “neves”, “luzes”, denuncia um tipo de discurso poético eivado do mais puro cultismo seiscentista. Bem entendido, a galanteria é também forte indício das relações artificializadas postas em cena. Na sociedade barroca, a arte da conquista tornou-se apenas isso, uma arte, ou seja, uma forma de artifício. Sendo assim, o amor, enquanto essência verdadeira e constante, poderá não corresponder à linguagem cortês em circulação, contaminada que está pela expressão artificiosa dos poetastros seiscentistas. Não à toa, quando as personagens discretas proferem seus galanteios, os graciosos muitas vezes os retrucam em chave paródica, como o faz, por exemplo,

Caranguejo: “Eu cá, no meu amor, sigo outra filosofia mais natural: a formosura há-de ser clara, palpável, que todos a entendam, como as pastoras do tempo antigo” (SILVA, 1958, p. 16). Nesta fala, percebe-se um evidente rebaixamento do sentimento amoroso por parte do criado, garantindo-se, assim, a “verossimilhança” do discurso plebeu ou rústico.

Dominado pelo “númen” do amor, a intenção de Proteu é explicitada a Caranguejo sem maiores rodeios: “Deixar a Dórida e pretender a Cirene, apesar de todos os impossíveis” (SILVA, 1958, p. 16). O meio de atingir seu objetivo, qual seja, “possuir os favores de Cirene” será transformar-se “em várias formas” graças à sua habilidade sobrenatural. Proteu aparece transformado em monte (cena III, parte I), relógio (cena II, parte II), vaso de flor (cena I, parte III), e El-Rei (cena II, parte III). Ele contará ainda com o auxílio de Caranguejo, o qual, como é típico dos graciosos das óperas joco-sérias, assumirá a função de alcoviteiro de seu amo. As transformações de Proteu para conquistar Cirene podem ser classificadas como uma espécie de artimanha emblemática do Barroco: a sedução por meio das aparências, ou ainda, por meio da *maravilha*. Em certo sentido, é como se a própria personagem se tornasse, inadvertidamente, expectadora das transformações de Proteu.

No diálogo que Proteu trava com Cirene e Dórida, na cena II, o príncipe afirma, quando esta última faz notar a tristeza dele, que “Sempre as coisas intensas produzem efeitos contrários” e então “assim como há lágrimas de gosto, porque não haverá tristeza que seja alegria?” (SILVA, 1958, p. 18). Essas antíteses entabulam, por parte das personagens, algumas considerações acerca do sentimento amoroso. Dórida mostra-se incomodada diante da melancolia de Proteu, a qual parece ser indício de que este não quer se casar com ela. Dórida discorda de que as paixões excessivas seriam sempre manifestadas de forma antitética, conforme expressara a personagem. Assim, “afecto que não sabe mudar de afecto, é afectada demonstração da vontade”, argumenta Dórida. Trata-se, nesse caso, de um jogo de linguagem com a palavra “afecto” e seus cognatos. A primeira palavra “afecto” equivale a “sentimento”, e a segunda, a “aparência”; “afectada” quer dizer “que tem afetação, presunção”. Dito de outro modo, a tristeza persistente de Proteu denota falta de vontade se casar com Dórida. Subtende-se na argumentação da personagem algo muito próximo de um silogismo tortuoso, ou “barroco”.

Na cena, Proteu se encontra numa situação de difícil resolução. Ao mesmo tempo em que deve omitir seu desgosto por Dórida, ele não poderá fingir que nutre

afeição por esta, pois que existe o risco de que Cirene acredite na simulação, pondo em risco seus intentos amorosos. O resultado é um discurso desencontrado, que não convence nem uma das damas. O príncipe, a seguir, canta a seguinte ária, destinada a Dórida:

Em ti mesma considero
de meus males o motivo;
por ti morro, por ti vivo;
tu me matas, tu me alentas
pois contigo está meu bem.
Deixa, pois, que triste viva
quem alegre busca a morte;
e verás que dessa sorte
esta vida me horroriza,
e esta morte me convém. (SILVA, 1958, p. 19)

Feita de antíteses e paradoxos, esta ária nos faz lembrar o soneto “Amor é fogo que arde sem se ver” de Luís de Camões, em que se canta a natureza contraditória do sentimento amoroso. Depois que Proteu sai de cena, Dórida, ironicamente, faz a seguinte pergunta a Cirene: “Que te parece (...) este novo modo de amar?”. Ao que a outra responde, igualmente irônica: “É que o seu amor não é vulgar” (SILVA, 1958, p. 19-20).

Não seria exagero afirmar que esta ária de Proteu alcança as raias do paródico, uma vez que, embora ela advenha de uma personagem nobre, o resultado a que se chega é o comentário irônico das damas, reproduzido acima. Levando em consideração que a paródia tem como um de seus principais aspectos a “dessacralização de um determinado modelo que, conhecido e aceite pela sociedade, é iconoclastamente atingido por um novo texto” (CORRADIN, 1998, p. 33), façamos notar, entretanto, que não é exatamente o célebre poema de Camões o alvo da contrafação paródica de Proteu, e sim o mote desenvolvido pelo poeta. Além disso, valendo-se de agudeza na combinação das palavras, Proteu pretende apenas safar-se de uma situação embaraçosa, e não expressar algum sentimento válido, o que acaba por dar vazão à artificialidade engenhosa da fatura poética.

Em *Os encantos de Medeia*, cena II da segunda parte, Jasão se defronta com uma complicação parecida com a de Proteu. Quando Medeia acusa o argonauta de não corresponder aos “extremos” dela, isto é, às suas demonstrações de afeto, Jasão tem de encontrar um argumento que não ponha a perder seus intentos em relação à feiticeira e, concomitantemente, que não desengane Creúsa, a qual também está em cena:

Jason. Medeia, aonde não há culpa não pode haver desculpa. Que terrível lance! (*À parte*).

Medeia. Pois não é culpa o ser ingrato a tantos extremos? Dize-me: porque me não vês?

Jason. Quem vê com os olhos do amor por força não há-de ver, porque o amor é cego.

Creúsa. Logo, tu não vês a Medeia, porque lhe tens amor.

Jason. Não sei o que responda... Digo que o ver no amor é impróprio. (SILVA, 1958, p. 55)

Jasão responde à pergunta de Medeia baseado num ditado popular. “O amor é cego”, e por isso ele não consegue vê-la. Mas isso comprovaria que a personagem de fato ama Medeia, e não Creúsa, que está atenta às palavras do argonauta. Jasão então precisa emendar o que disse: “Digo que o ver no amor é impróprio”. Esses curto-circuitos argumentativos em que se enredam Proteu e Jasão são resultado da difícil conciliação entre sinceridade e fingimento na mesma fala. Assim como Proteu deve ser verdadeiro com Cirene e, ao mesmo tempo, simulado com Dórida, o mesmo acontece com Jasão em relação a Creúsa e Medeia. O caso de Jasão é ainda mais complexo, uma vez que a personagem se encontra em uma encruzilhada entre a realização amorosa e o êxito de sua empreitada, a conquista do velocino de ouro.

Em *As variedades de Proteu*, Dórida também se mostra queixosa com Proteu, que de fato parece triste com seu noivado. Cirene, por sua vez, está incomodada pelo fato de Nereu desejá-la apenas “por política”, por estar interessado somente na nobreza de sua futura esposa, e não em sua formosura. No correr da cena III, Proteu estará transformado num monte, no qual se sentará Cirene e então ficará como que nos braços dele. Quando ela descobre o engano de que fora vítima, chama a ousadia de Proteu de insulto, e então este lhe responde:

Qual é o amor que não tem por asas o atrevimento? Se amor se contivera só na extensão de seus limites, não seria excessivo; remontar-se à esfera do Empíreo é timbre de seu poder; e assim não me crimines, Cirene, que, violando as leis do decoro, da política e do sangue, rompa o meu amor nestes excessos, que sobrenatural afecto, que em ti me arrebatou, pode desculpar o meu arrojo e contrastar a tua isenção. (SILVA, 1958, p. 36)

O sentimento que arde em Proteu é capaz de violar “as leis do decoro, da política e do sangue”, denotando o suposto caráter desordenador — quase subversivo, diríamos — de tal sentimento. Proteu infringiu o decoro por enganar Cirene, fazendo-a sentar-se sobre seu corpo. A princípio, a personagem parece disposta a transgredir as normas sociais e políticas para a realização de seu propósito, embora afirme, algumas falas adiante, que pretende apenas que ela reconheça seus esforços e que não se esqueça do

amor dele. Recusando os galanteios de Proteu, Cirene chega a se lamentar: “Oh, que se esta chama ardesse em Nereu, sem susto conseguiria a coroa!” (SILVA, 1958, p. 37).

Cirene não nutre amor por nenhum dos galãs. Seu sentimento mais visível é o desespero causado pela possibilidade de ela e seu pai serem desmascarados e punidos. A personagem, em dado momento, parece se mostrar partidária do mesmo tipo de amor cultivado por Proteu. Entretanto, até que ponto o espectador pode confiar em suas palavras? Na cena I da parte II, Cirene faz o seguinte protesto ao rei Ponto:

Senhor, como no príncipe Nereu não busco honras nem estados, pois estes e aquelas me deu a fortuna e a natureza, ainda que feudatária a teu vasto império; e como na doce união de himeneu deve só reger a vontade às leis do amor, e não às da razão de estado, e em Nereu tudo são políticas no seu amor, digo, Senhor, que quero ir-me para Béocia, por não sofrer o meu génio que haja de se amar em mim ou a posteridade ou a ascendência, ficando vacilante na divisão do culto a independência do amor. (SILVA, 1958, p. 40)

Embora, nesta fala, Cirene aparentemente defenda a prevalência das “leis do amor” sobre a “razão de estado”, o espectador não demora a presumir que sua intenção de fato é apenas assegurar que, em se descobrindo a verdade (ou seja, que ela não possui sangue real), não seja impedida de se casar com Nereu e, assim, alçar-se à condição de princesa. A ameaça de voltar à Beócia, portanto, não passa de um blefe. Cirene começa a mentir desde a primeira frase, ao dizer que não busca “honras nem estados”, quando é exatamente isso — como o espectador já sabe — que ela almeja obter. O rei, no entanto, não sabe o que fazer diante da queixa da jovem noiva, pois simplesmente não compreende a “metafísica do amor” (SILVA, 1958, p. 40). Para o monarca, o descontentamento de Cirene e Dórida não seria mais que “escrúpulos de uma fantasia indiscreta”.

No entanto, façamos aqui algumas distinções entre as damas. Ambas se encontram insatisfeitas com seus respectivos galãs, mas por motivos diferentes. Segundo Cirene, Nereu preza mais o passado de sua noiva, sua ascendência, do que o presente, ou seja, ela mesma; já Dórida objeta que “em nenhum tempo” é amada por seu noivo Proteu. Cirene, porém, afirma que a indiferença de Proteu significaria “respeito”, uma vez que ele aparenta ser “extremoso amante” (SILVA, 1958, p. 41).

A discussão que contrapõe as “leis de cupido” às “leis da política” perpassa boa parte da cena I da parte II. Para Nereu, o sentimento amoroso não pressupõe a distinção entre formosura e nobreza. Segundo a personagem, deixar-se levar pelo “ardor” aceso pela “vulgar formosura” não só seria ir contra as leis do decoro, como colocaria em

risco a conservação da nobreza. Haverá, na cena, um esforço de Cirene em tentar persuadir Nereu de que só a formosura, por acender as vontades, pode fortalecer os vínculos entre os amantes, sacralizando assim o casamento. Aqui, mais uma vez, Cirene empenha-se em argumentar a favor das “leis de cupido” não porque de fato acredita nelas, mas sim para evitar que sua “indústria” fracasse. A falsa princesa, entretanto, não é bem-sucedida em fazer que Nereu desista do seu modo de amar, o qual não admite beleza sem majestade.

Quando Nereu se vai, Proteu, que do bastidor observa a discussão, entra em cena e imediatamente se coloca a favor de Cirene, confessando-lhe que a amaria independentemente do “estado de fortuna” em que ela se encontrasse. Espertamente, Cirene fica atenta às palavras de Proteu, vislumbrando ali a possibilidade de atingir seus objetivos. Mesmo assim, ela finge não acreditar nas cortesias do jovem, a fim de comprovar a veracidade das palavras dele: “Como sabes ser impossível deixar de ser quem sou, por isso afectas essa fineza”. E então Proteu lhe responde: “Ó Cirene, pelos deuses do império do mar e do abismo te juro que as expressões que me ouves não são fantásticas, senão verdadeiros efeitos de meu amor” (SILVA, 1958, p. 48).

Cirene chega a propor a Políbio que ela se case com Proteu. Políbio, entretanto, rechaça tal hipótese, enumerando os seguintes impedimentos. Para que Cirene se casasse com Proteu, seria preciso o consentimento do rei, a vontade de Nereu e a permissão de Dórida. No mais, segundo ele, faltaria um “pretexto decoroso”.

Embora seja flagrante, como temos visto até aqui, certo resíduo platônico no modo como o amor de Proteu é representado na peça, vejamos brevemente como tal sentimento pode ser explicado pela filosofia cartesiana, a qual ia adquirindo cada vez mais importância no cenário intelectual da Europa setecentista. Em seu livro *As paixões da alma*, Descartes define o amor como uma “emoção da alma, causada pelo movimento dos espíritos, que a incita a unir-se voluntariamente aos objetos que lhe parecem convenientes” (2010, p. 336). Aplicando-se estas definições aos amores de Proteu, temos que a utilidade do objeto amado está em sua própria beleza (formosura).

Descartes estabelece uma diferença entre as emoções de amor e de ódio — ambas causadas pelos espíritos e dependentes do corpo — e de certos juízos “que levam a alma a se unir voluntariamente às coisas que ela considera boas e a se separar daquelas que considera más, como das emoções que só esses juízos excitam na alma” (2010, p. 336). Partindo de tal distinção, o amor de Nereu sequer poderia ser chamado assim, já

que se afigura apenas uma conveniência baseada em juízos que têm em vista apenas a conservação da nobreza e, portanto, não seria uma paixão de fato.

Dentre as personagens discretas de *As variedades de Proteu*, Nereu é o menos propenso a “variedades” e fingimentos, mantendo-se firme na defesa de sua concepção de amor. Já na primeira cena, ao travar diálogo com Políbio, Nereu deixa clara a sua posição em relação ao sentimento amoroso e ao casamento entre pessoas de sangue nobre. Curiosamente, o irmão de Proteu classifica a beleza como um “vulgar atractivo de um ânimo plebeu” (SILVA, 1958, p. 23). Esta ideia de Nereu, indubitavelmente, representa um rebaixamento do sentimento amoroso — ao menos daquele amor que se acende nos homens diante da formosura. Com tal personalidade “austera, elevada e soberba”, nas palavras do próprio rei, Nereu será uma das poucas personagens que não se dedicarão a transformações ou artifícios. Isso ocorre porque ele prescinde desses recursos para concretizar seus intentos. Na maior parte da trama da peça, não haverá propriamente reveses ou obstáculos que ele tenha que superar, embora em diversas falas explicita claramente que, em Cirene sendo “menos régia”, não aceitaria casar-se com ela. Nereu se coloca em defesa da pureza da relação estamental, garantidora dos valores perenes e verdadeiramente nobres. Como se vê, trata-se de uma posição conservadora, contrária aos casamentos entre as diferentes classes sociais.

Os pares Proteu/Dórida e Nereu/Cirene formam uma relação quiasmática, entrecruzada, de modo que as divergências entre os galãs e suas respectivas damas contribuem para os conflitos da ópera joco-séria, reforçando a impossibilidade da efetivação dos casamentos tencionados pelo rei; enquanto os casais não forem rearranjados, não haverá a resolução definitiva da intriga.

No universo das personagens cômicas, a intriga também tem como ponto de partida uma indústria levada a efeito por meio de artifícios e fingimento. A fim de casar-se com Maresia, Caranguejo deve convencê-la a desistir de seu voto de castidade. Assim, fingindo ser um sacerdote de Vênus, o gracioso faz ameaças à criada, dizendo haver uma lei segundo a qual as moças que não se casarem devem ser sacrificadas. A intriga secundária, ou cômica, se limita fundamentalmente à conquista “amorosa” de Maresia, baseada em engodos e perseguições, por parte de Caranguejo.

Caranguejo não é apenas um duplo cômico de Proteu. Assim como Sacatrapo, ele exercerá a função de alcoviteiro e nas peças de Antônio José da Silva tal função geralmente é desempenhada de maneira desastrada pelos criados. Caranguejo, porém, foge a essa regra. Na cena II da parte I, o gracioso dá mostras de ser verdadeiro mestre

na arte da simulação. Se diante de Maresia ele faz crer que é um sacerdote, para Cirene e Dórida finge-se de “mentecapto”. Há que se levar em conta, ainda, que os graciosos de Antônio José da Silva apresentam um caráter complexo ou misto quando comparados às personagens cômicas tradicionais. Caranguejo detém, a um só tempo, os aspectos de *alazón* e de bufão, conforme as definições do *Tractus Coislinianus* vistas anteriormente. Aristóteles, na *Retórica*, associa a bufonaria à falta de liberdade e não à toa a restringe aos escravos, uma vez que o bufão sempre age no sentido de agradar os outros e não a si mesmo.

O problema se dá pela constatação de que Caranguejo não pode ser reduzido a apenas uma dessas espécies de caracteres. Enquanto finge ser sacerdote ou louco, Caranguejo assume as características do *alazón*. No entanto, se a impostura do *alazón* é tão arrebatada a ponto de ele mesmo acreditar em seu engano, o mesmo não se dá com Caranguejo, que se mantém plenamente consciente de seus fingimentos e artifícios. Por outro lado, os gracejos diante das personagens discretas fazem com que Caranguejo se assemelhe a um autêntico bufão — embora apresente também alguns traços de rústico. No teatro, o rústico, ou parvo (*parvus*), é a personagem demasiado tola ou simples. Um exemplo bastante conhecido dessa figura é o Parvo do *Auto da barca do Inferno*, de Gil Vicente. Em que pese a sagacidade explícita de Caranguejo, a ignorância ou a simplicidade da personagem evidencia-se no diálogo acerca do amor que trava com Proteu, na segunda cena da peça. Uma vez que Caranguejo não tem a mesma percepção etérea a respeito do amor, Proteu chama-o de “nécio” e o acusa de possuir “um génio grosseiro”, o qual “não sabe distinguir perfeições”.

Conforme vimos anteriormente, Caranguejo toma o amor como algo “palpável”; em outras palavras, sensual. Maresia, entretanto, ainda que também pertença à criadagem, contrapõe-se à ideia de um casamento sem a vontade ou o consentimento das partes. Diz ela a Caranguejo: “Casamento sem vontade não é casamento.”. Caranguejo então lhe responde que “a vontade é cousa que se não vê; e, vendo um homem a noiva, não lhe abre o coração para lhe ver a vontade, pois basta saber que tem as três potências da alma — a memória, entendimento e vontade; [*sic*] porque isso de casar sempre vai na fé dos padrinhos” (SILVA, 1958, p. 26).

Caranguejo, entretanto, nunca chega de fato a valer-se de coerção para obter os “favores” de Maresia. O único momento em que ocorre um contato físico mais enfático entre ambos é durante a cena II da segunda parte. O graciososo está transformado numa

cadeira na qual se senta Maresia. Quando ela quer levantar-se, Caranguejo a impede. Repare na conotação nitidamente sexual expressa nas frases em *itálico*:

Maresia: És tu, Caranguejo?! Há maior insolência! Eu assentada em ti! Como foi isto?

Caranguejo: Eu o não direi! O que sei é que, estando assentado em um tamborete, vieste tu e te sentaste nas minhas cadeiras.

Maresia: Tal estava com as virtigens [sic], que não reparei aonde me assentava! E tu porque te não desviaste?

Caranguejo: Estava dormindo, e não te senti.

Maresia: Por isso eu dizia comigo: *Valha-me Deus! Que duro é este assento!*

Caranguejo: Por isso eu também dizia: *Valha-me amor! Que mole é esta assentada!* E logo assentei comigo fazer disso um assento no canhenho de minha memória. (SILVA, 1958, p. 53)

Este momento é uma espécie de paródia cênica do que já se passara entre Proteu e Cirene na cena III da parte I, quando o protagonista se encontra transformado num monte e ela, sem saber disso, se deita sobre ele, conforme já vimos. Os artifícios e o fingimento de Caranguejo convencem Maresia, pelo medo de ser sacrificada, a desistir de seu voto de castidade. Entretanto, ela se recusa terminantemente a se casar com o gracioso, que por sua vez não desistirá de seus intentos. Na cena I da última parte, quando Dórida está prestes a partir com Maresia, depois de descobrir as causas dos “desvios” de Proteu, a criada apanha do chão, para levar como lembrança, um craveiro de cravos amarelos, o qual na verdade é Caranguejo disfarçado. Ao notar o engano, Maresia joga-o no chão e, mesmo com as súplicas do gracioso, a criada rejeita — ainda que se mostre menos inflexível — permanecer em Flegra para se casar com ele.

Na cena II, última da peça, Caranguejo tentará seu último recurso para conquistar a criada de Dórida. O gracioso mente para Maresia, dizendo que o templo de Astreia, onde ambos se encontram naquele momento, é na verdade o templo de Vênus, onde se sacrificariam as moças que não querem se casar. Maresia, porém, parece não acreditar nas palavras de Caranguejo. Ela chega a afirmar que se casaria com o criado, mas diz não saber exatamente o que falta a ele para que seja do gosto dela. Caranguejo, por sua vez, irrita-se com a relutância de Maresia:

Ora dize, leve o Diabo paixões: aonde havias tu achar quem mais te quisesse? Por ti, sendo muito limpo, me fiz um porco; por ti, me fiz cadeira de braços, para ter pé de te possuir; e finalmente, por ti, me amortalei em um craveiro de cravos de defuntos, para renascer como bicho de seda no capulho de teu agrado; e, se tudo isto te não move, vê de que sorte me queres, que para tudo sou de cera. (SILVA, 1958, p. 82)

Esta fala não só sintetiza os expedientes levados a efeito por Caranguejo, mas também representa uma síntese de certas ideias implícitas no desenrolar da intriga cômica. Vemos aqui a confirmação de que, para o criado, os afetos elevados são irrelevantes nos relacionamentos amorosos. Outro ponto a ser considerado é o fato de que as variedades de que se serviu a personagem representam uma espécie de “sacrifício”, ou melhor, uma empreitada na arte da conquista, e todo esse esforço não deveria ser menosprezado por Maresia. Mesmo assim, em sua maleabilidade de “cera”, ou seja, em sua habilidade de tomar qualquer forma, Caranguejo está propenso a ser o que Maresia quiser que ele seja. Para provar isso, o gracioso canta uma ária enquanto aumenta ou encolhe seu corpo, tornando-se ora um gigante, ora um anão.

A reação de Maresia diante das transformações de Caranguejo deixa entrever, metateatralmente, a índole artificial das personagens das óperas joco-sérias, isto é, sua condição enquanto bonecos: “Basta com tanto desengonçamento! (...)” (SILVA, 1958, p. 83). Este “desengonçamento” de Caranguejo certamente devia arrancar muitas risadas do público do Bairro Alto. Aqui, como sói acontecer em outras óperas joco-sérias, a teatralidade pertence à ordem daquilo que é puramente espetacular. Isto porque, neste caso, não se trata de um tipo de recurso que visa apenas à movimentação da intriga cômica, qual seja, a tarefa da conquista de Maresia; as transformações de Caranguejo ao cantar a ária visam também ao deslumbramento sensorial do público — ainda que isto se dê numa situação derrisória.

A intriga cômica da peça, como é praxe nas óperas joco-sérias, é bem menos complexa do que a intriga principal. As peripécias envolvendo Caranguejo e Maresia compõem não mais que interlúdios cômicos — tais como episódios ou cenas dentro de cenas — que contribuem para arrefecer a tensão do público diante do emaranhamento dos nós da parte trágica ou séria. Embora não atinja seu objetivo apenas com o uso de seus expedientes engenhosos, Caranguejo sai-se um excelente fingidor; um ator cômico, pode-se dizer, representando sua bufonaria para dois tipos de plateia. A que está sobre o palco (personagens), e a que está diante dele (público).

2.2 Em meio às maravilhas do engenho: o amor cego e a justiça de olhos tapados

Na cena final da parte II, haverá uma reviravolta que, além de adiar uma possível solução da intriga, vai complexificá-la ainda mais. Tal reviravolta pode ser

incluída na ideia tradicional das “peripécias”, ou “golpes teatrais”, as mudanças que invertem subitamente a situação (RYNGAERT, 1996), embora no caso considerado a peripécia represente uma complicação a mais da ação e não propriamente uma inversão. A possível solução da intriga se daria pelo fato de que, nesta cena, Proteu começa finalmente a convencer Cirene acerca da constância do seu amor. Isso ocorrerá do seguinte modo.

Caranguejo mostra a Cirene um relógio, no qual está transformado Proteu. Quando o criado aperta o botão do “relógio”, este se põe a cantar um *minuete*:

Toda a minha alma
se abrasa amante,
e a cada instante
morrendo está.
Mais que os minutos
são meus ardores;
no teus rigores
conta não há.
Mas ai, tirana,
se a quem te adora
fosse esta hora
hora de amar! (SILVA, 1958, p. 56)

Proteu, mais uma vez, demonstra engenho e agudeza em seus galanteios, trazendo palavras pertencentes ao campo semântico do tempo, “instante”, “minutos”, “hora”, a fim de compor uma declaração de amor tão artificiosa e maravilhante, que Cirene se mostra extremamente fascinada pelo que acaba de testemunhar: “Isto é mais que artifício humano! Confusa estou!” (SILVA, 1958, p. 56). Em 1644, Baltasar Gracián definiu o conceito de agudeza como “artificio conceptuoso en una primorosa concordancia, en una armónica correlación los cognoscibles extremos, expressa por un acto del entendimiento” (1960, p. 239). Portanto, vê-se que a relação entre o relógio/amor desdobrada em diversos pares, tais como minutos/ardores, hora/hora de amar confere agudeza ao *minuete* da personagem. Conforme sintetiza João Adolfo Hansen, “Nas preceptivas retóricas do século XVII, a agudeza é definida como a metáfora resultante da faculdade intelectual do engenho, que a produz como ‘belo eficaz’ ou efeito inesperado de maravilha que espanta, agrada e persuade.” (2000, p. 317).

Quando Cirene toca no relógio, este se transforma em Proteu, conforme nos descreve a didascália. Podemos vislumbrar aqui uma simbiose entre homem e máquina, algo próximo de um ser biônico. As transmutações mirabolantes de Proteu revelam invulgar sofisticação dos bonecos usados na encenação das peças de Antônio José da

Silva, não obstante serem feitos de cortiça. De acordo com o preceptista italiano Emanuele Tesauro, “la novità genera meraviglia: la meraviglia, diletto: Il diletto, applauso” (1654, p. 250). Nesse sentido, acreditamos que a maravilha resultante do engenho e da agudeza não se limitaria apenas ao discurso poético-retórico; o conceito de maravilha necessariamente deve ser aplicado à arte teatral barroca, uma vez que esta também pode manifestar as agudezas do engenho a partir das ações cênicas das personagens — auxiliados pelos recursos de maquinaria —, e não apenas oriundas do discurso verbal. Do mesmo modo que o deleite se afigura como efeito da eficácia persuasiva da poesia, dependendo para isso de seus artifícios retóricos, o teatro garante o prazer dos sentidos graças a seus artifícios (recursos) cênicos.

Em uma de suas falas, Proteu argumenta que “donde não vence a força dos carinhos, vençam as subtilezas da indústria” (SILVA, 1958, p. 57). Ainda que haja sérios impedimentos para que o príncipe se case com Cirene, ele mantém firme a constância de seu sentimento. É fundamentalmente este dado, a constância do amor de Proteu, que fará com que Cirene se torne menos inflexível com o jovem amante, a ponto de ela querer revelar-lhe seu segredo, qual seja, sua identidade plebeia e a indústria ambiciosa de seu pai: “Ah, Proteu, quem pudera experimentar a tua constância! Mas temo declarar-te...” (SILVA, 1958, p. 58). Entretanto, como veremos adiante, Cirene se põe a tirar proveito do sentimento de Proteu a fim de manipulá-lo.

Vê-se, portanto, que, a rigor, não seriam as transformações nem o discurso galante de Proteu que pavimentariam seu caminho para casar-se com Cirene, e sim a perenidade e a insistência de seu afeto, subjacentes a todas as suas variedades. Só a constância do amor — em contraposição à mutabilidade do mundo, das maravilhas e das aparências — corresponde ao que é essencial ou verdadeiro. Nesse sentido, o convencimento reside na constatação de que a expressão dos afetos não é apenas uma máscara ou artifício industrioso, com vistas a realizar objetivos outros que não a realização plena do sentimento amoroso. A rigor, só quando o sentimento é verdadeiro pode-se falar em expressão subjetiva dos afetos ou paixões.

Ao final da cena II da segunda parte, quando Cirene está prestes a desvelar a Proteu a real identidade dela, Políbio, que espreita o diálogo a partir do bastidor, adentra a cena interrompendo propositadamente a revelação do segredo. Políbio vem anunciar que, naquele mesmo dia, seria realizado o casamento dos filhos do rei. Proteu então tenta impedir Políbio de levar Cirene. Quando o príncipe tenta ferir Políbio com um punhal, Cirene coloca-se entre os dois e acaba sendo ferida por Proteu. Este tenta se

matar por culpa de ter apunhalado sua amada, mas Políbio o impede. Proteu vai embora e quando o rei Ponto, Nereu, Dórida e Maresia entram em cena, veem Cirene ensanguentada e Políbio segurando um punhal. Este último é, então, acusado de tentar assassinar Cirene e, por isso, deve ser condenado à morte.

Até este ponto da peça, podemos dizer que o desenvolvimento da trama baseou-se fundamentalmente nas tentativas de Proteu em conquistar Cirene por meio de suas variedades. Embora, na parte III, o protagonista continue com algumas de suas transformações, a intriga toma novos rumos, os nós se complexificam e a ação se precipita mais aceleradamente. À intriga principal da peça soma-se outra, qual seja, a das “indústrias” de Cirene para libertar seu pai.

Depois de Proteu se transformar num vaso de flor e tentar galantear Cirene (já convalescida do ferimento), a jovem o repreende da seguinte forma: “Não é tempo agora de ouvir finezas” (SILVA, 1958, p. 67). Cirene tem em vista somente livrar seu pai da morte e, portanto, não está muito propensa a galanteios. Não obstante, a falsa princesa saberá se aproveitar do amor de Proteu a fim de que este se empenhe na libertação de Políbio:

Cirene: Não é necessário, por ora, tocar o último extremo da fineza; vença a indústria primeiro, e depois a desesperação; e só esta acção poderá persuadir-me a tua constância.

Proteu: Pois ainda dela duvidas?

Cirene: Sim; pois até o presente não experimentei em ti mais que variedades na tua forma. Deixa, pois, o mudável e sê firme na eficácia de tua fineza.

Proteu: Ainda que tenha por natureza o mudável, isso é quanto exterior, pois todas essas mudanças são demonstrativos de minha firmeza.

Cirene: Pois, príncipe, na liberdade de Políbio a experimentarei.

Proteu: Na liberdade de Políbio o verás. (SILVA, 1958, p. 68)

Neste diálogo é preciso atentar para a funcionalidade do jogo das aparências no universo barroco representado por esta ópera joco-séria. Proteu e Cirene simbolizam dois modos de ver e agir sobre o mundo, mas ainda assim fundamentalmente, são formas barrocas de lidar com as relações entre os indivíduos. O engenho pode ser compreendido aqui como a astúcia da teatralidade ou, em outros termos, do fingimento, da transformação, enfim, de qualquer meio que iluda os sentidos e o espírito de uma certa audiência, fictícia ou real.

Na parte III, em sua ânsia de impedir a morte do pai, Cirene apela a um verdadeiro jogo duplo, pois que também pede a Nereu que liberte Políbio, alegando que,

com esta generosidade ou fineza, seu noivo alcançaria a felicidade no casamento. No entanto, Nereu entrevê, sem enganos, quais são os intentos da jovem: “Ah, tirana, que bem percebo a tua indústria” (SILVA, 1958, p. 68). Dórida, igualmente, está a par das ambiguidades de Cirene, ao revelar a esta que já conhece “a causa donde nascem os desvios de Proteu” (SILVA, 1958, p. 69). Aos poucos, Cirene vai sendo desmascarada e, em breve, não haverá saída a não ser revelar sua verdadeira identidade e o plano secreto de Políbio.

Os excessos e os rigores de Nereu já haviam se manifestado anteriormente, mas será na parte III que ele se tornará, de fato, uma personagem — uma *persona* que age. De nada adiantarão os rogos e apelos de Cirene, Nereu se mostra deveras determinado a executar Políbio. A certa altura, Cirene vale-se de mais um artifício dizendo que ela mesma fora a responsável por ter sido ferida pelo punhal. Neste exato momento, Proteu entra em cena armado com uma espada e, ao tentar libertar Políbio, começa a lutar com Nereu. Com a chegada do rei, Proteu é detido pelos guardas, mas posteriormente consegue se safar deles ao se transformar em El-Rei, depois que este já havia saído do recinto. Caranguejo, que entrara em cena junto de Proteu, volta a se fingir de louco e assim consegue se livrar da prisão: “De boa escapei! Vi a morte diante dos olhos. O certo é que a vida dos néscios e loucos é maior que a dos entendidos” (SILVA, 1958, p. 80). Ocorre que o gracioso, astuciosamente, se utiliza da inimputabilidade dos bobos e dos alienados para garantir sua sobrevivência. Reforça-se, aqui, a ideia de que o fingimento tem sempre, em seu horizonte, algum tipo de finalidade prática, que se desdobra no real.

O momento da luta entre Proteu e Nereu põe a nu a oposição visceral entre os dois irmãos. Nereu encontra-se revoltado não apenas por acreditar que Políbio ferira sua noiva, mas também porque sabe que esta é dissimulada, artificiosa, desconfiando da proximidade entre ela e Proteu. No final da cena II, da parte III, Nereu destila, a sós, toda a sua fúria contra seu irmão e Cirene:

Ai, infeliz, que já com duplicado indício pode desafogar públicamente a minha dor nos zelos de Cirene! Ah, princesa indigna de tão soberano epíteto! Oh, Proteu aleivoso, digno de eterna infâmia nos anais da memória! Uma contra as soberanias do carácter, outro contra as leis da lealdade e da natureza se armaram instrumentos de minha mágoa no tormento de meu ciúme. (SILVA, 1958, p. 80)

O sentimento de reprovação de Nereu em relação a Cirene e Proteu reside no fato de que ambos estariam agindo de modo contrário à sua condição de princesa e de

irmão, respectivamente. A raiva de Nereu e sua sede de vingança contra Políbio são dois dos principais afetos a moverem o desenvolvimento da intriga na última parte da peça. De fato, a parte III abriga a complicação da intriga, o clímax e o desenlace da obra, sendo que a ação transcorre investida do acirramento dos conflitos. Além de suas ilusões engenhosas, Proteu terá de recorrer à sua coragem para libertar Políbio e, deste modo, conquistar o amor de Cirene.

A última cena de *As variedades de Proteu* se passa no templo de Astreia (deusa da justiça), onde Políbio deverá ser executado. Em sua última e desesperada tentativa de salvá-lo, Cirene finalmente revela a todos que Políbio é seu pai e por isso não deve ser condenado à morte. Políbio se nega a endossar a fala de Cirene, temendo que esta inviabilize seu casamento com Nereu: “Não sou pai de Cirene; não dilates, Senhora, com esse engano, o teu himeneu; deixa que eu morra, que pouco preço é uma vida para comprar um reino”. O rei Ponto e Nereu, a princípio, não acreditam em Cirene e pensam que tudo não passa de uma indústria da jovem. Mas ela insiste: “Soberano Monarca, não são indústrias da ideia; são realidades da natureza; Políbio é meu pai” (SILVA, 1958, p. 87).

Detenhamos um pouco nossa atenção sobre o uso da expressão “indústrias da ideia” utilizada por Cirene. “Indústria” é sinônimo de engenho, arte ou destreza; “ideia” pode ser tomada aqui no sentido de “representação gerada no espírito”. Levando em conta que o fingimento é também produto do engenho, temos que o ato de fingir é, antes de tudo, uma atividade do espírito. Na acepção desenvolvida por Jean-Pierre Cavaillé acerca da metafísica cartesiana, o fingimento é definido como uma “astúcia do pensamento” (1996, p. 256). De fato, muitos filósofos associavam o conceito de fingir à atividade representativa do espírito. Entretanto, se por um lado o fingimento advém do espírito, por outro, ele pode não se restringir apenas a ele, o que significa que o ato de fingir traz em si o potencial de se tornar uma máscara real, ou seja, uma *persona* que participa da realidade exterior. Enfatize-se, portanto, que o fingimento, sendo também modo de teatralidade, não se restringe aos domínios do pensamento. Há ainda o fato de que o fingimento, tal como o conceituamos neste trabalho, caracteriza-se por uma diferença intrínseca: o fingidor necessariamente *sabe* que está fingindo e, portanto, tal diferença se dá entre aquilo que ele é para sua própria consciência e aquilo que ele é, ou parece ser, para outrem. Além disso, o fingimento levado a efeito por Cirene deve atender necessariamente à verossimilhança, pois só assim terá êxito em enganar as outras personagens. Caso contrário, esse artifício facilmente será desmascarado.

Durante muito tempo na história da filosofia, a aparência foi vista como uma ocultação da verdade, especialmente entre os platônicos e neoplatônicos. Nota-se que, nestas perspectivas filosóficas, o conceito de aparência ligava-se à própria noção de verossimilhança. Na filosofia de Platão, o conhecimento a partir da sensibilidade não seria mais que verossímil, dado que evidencia a oposição entre a multiplicidade do mundo sensível e a verdade, imaginada como uma. Aristóteles considerava que a aparência pode ser tanto verdadeira quanto falsa; a partir das aparências é possível que a verdade seja alcançada; no entanto, isso só seria viável por meio do uso do intelecto. Para os neoplatônicos, o mundo sensível é todo aparência, ao mesmo tempo se constituindo como manifestação do mundo inteligível e de Deus. A filosofia de Descartes enfatiza o caráter pouco confiável dos dados sensíveis, estabelecendo o *cogito*, a substância pensante, como ponto de partida para a busca do conhecimento certo e seguro. Levando-se em conta toda a sua diversidade estética e cultural, não há dúvida de que o Barroco encontra-se no entrecruzamento das filosofias neoplatônica e escolástica, e mesmo o pensamento cartesiano se relaciona com ele, como muito bem parece ter provado Jean-Pierre Cavaillé (1996) em seu estudo *Descartes: a fábula do mundo*. No entanto, em que pese as diferentes perspectivas e estudos em torno do Barroco, não se pode negar que a oposição entre as aparências (e, por conseguinte, as ilusões e os enganos provocados por elas) é um dos problemas centrais do pensamento e arte seiscentistas.

Voltemos à intriga da peça. Pergunta El-rei Ponto a Cirene: “Como pode isso ser, se tu és filha de El-Rei de Béocia?”. E então ela se lança ao momento decisivo de revelação da verdade como forma de reconhecimento (*anagnorisis*):

Não ignoras as revoluções e guerras que houve em Egipto, aonde Políbio foi cabeça de uma parcialidade; e, como esta ficasse superada, se retirou a Beócia comigo e aí me deixou oculta em a rústica montanha de uma aldeia, para que o furor inimigo não triunfasse de minha inocência. Passou Políbio a Flegra a servir-te, como sabes, a quem deste o carácter de embaixador para Beócia a conduzir a sua princesa para esposa de Nereu. Chegando Políbio a Beócia, achou ser falecida aquela princesa, também chamada Cirene; e, dissimulando o motivo, me trouxe a mim para Nereu, querendo com esta indústria ver-me coroada princesa. (SILVA, 1958, p. 87)

A fala é praticamente uma paráfrase do argumento da peça e, caso o espectador não tivesse acesso prévio a ele, alguns dados para a compreensão da intriga ficariam um tanto incompletos, conforme já apontamos anteriormente. Trata-se aqui do clímax da peça e, como não poderia ser diferente, o espanto e a admiração das personagens diante

da revelação de Cirene denunciam o quão a natureza espetacular e maravilhosa dessa forma de teatro barroco preme de ilusões, enganos e fingimentos, pode ser surpreendente.

Uma vez que se esclarece que não foi Políbio o responsável pela suposta tentativa de homicídio de Cirene, o rei o perdoa por este crime, mas ainda assim quer castigá-lo pelo embuste de coroar sua filha. Proteu, mais uma vez providente, surge em cena para impedir o castigo a Políbio. Nereu demonstra desprezo por Cirene, agora que sabe que a jovem não pertence à realeza. No entanto, a fala de Proteu terá o poder de operar um milagre em cena, de modo que todos os nós da intriga começam a se precipitar em direção ao desenlace:

Pois na minha estimação tanto val a formosura de Cirene, como a mais egrégia princesa; e assim, Rei, Pai e Senhor, a teus pés prostrado te peço me dês a Cirene por esposa, que suposto não seja filha de El-Rei de Beócia, o nobre sangue de Políbio e a sua beleza podem compensar um incidente da fortuna. (SILVA, 1958, p. 89)

O protagonista chega mesmo a ameaçar cometer suicídio, caso o rei não permita que ele se case com a filha de Políbio. Por outro lado, com a recusa de Cirene por parte de Nereu e o consentimento de Dórida em relação a Proteu, eis que a vontade do extremoso amante poderá finalmente se concretizar. Nereu, porém, também não sairá descontente, pois que se mostra satisfeito em ter Dórida como noiva. No embalo dos casais das personagens sérias, Maresia também aceita a proposta de casamento do criado Caranguejo. A peça termina apoteoticamente com as personagens entoando um coro.

Notamos que as personagens de fato premiadas na peça foram Proteu e Políbio. Depois de passar por algumas peripécias e de se servir dos mais diversos expedientes, o protagonista alcançara seu objetivo final: conquistar Cirene. Políbio, por seu turno, igualmente vê sua indústria ser bem sucedida, pois que sua filha será coroada princesa. Nereu, de certa forma, apenas obtém aquilo que já lhe parecia garantido desde o início, isto é, casar-se com uma noiva dotada de “majestade” e territórios. De todo modo, temos que tanto o “amor de formosura” quanto o “amor pela nobreza” acabam por lograr êxito, acomodando-se harmonicamente dentro da ordem social e política representada na peça.

Caranguejo também não se sai mal, pois consegue convencer Maresia a se casar com ele, ainda que ela aceite, um tanto resignada, o pedido de casamento: “Mais val um ruim concerto, que uma boa demanda; anda; casemos, que ao menos em um marido

tenho um escravo” (SILVA, 1958, p. 90). Impossível, com essa fala, não nos lembrarmos da máxima “Mais vale um asno que me carregue que um cavalo que me derrube”, que serve de mote à *Farsa de Inês Pereira*, de Gil Vicente. Apesar da aceitação resignada de Maresia, não se pode negar, entretanto, que as artimanhas industriais de Caranguejo, de uma forma ou de outra, contribuíram sobremaneira para que ele alcançasse seus propósitos.

Ao contrário da tragédia, cujo desfecho corresponde a uma catástrofe, na tragicomédia se dá o *happy end*, que nesse caso é anunciado pela última fala de Caranguejo: “Todos ficam acomodados e satisfeitos com as suas consortes, e Proteu mais que nenhum, pois com as variedades e mudanças mostrou a maior firmeza nos amores de Cirene” (SILVA, 1958, p. 90). Esta fala pode ser entendida, outrossim, como resumo da intriga principal e sua resolução. Proteu saiu-se bem porque, apesar de todas as suas transformações, soube ser constante no amor à Cirene. Segundo acreditamos, o protagonista encarnaria uma espécie de síntese dialética de duas forças opostas, quais sejam, a variedade e a constância; uma síntese dinâmica que serve como principal fonte de movimento da trama. Carregando consigo esses contrários, a personagem Proteu seria a própria representação alegórico-dramática do Barroco.

Há que se destacar ainda o papel crucial de Cirene nesta história de variedades e enganos. Não se trata apenas do fato de a personagem ser o objeto de desejo de Proteu, mas também de ela, astuciosamente, levar adiante um engodo planejado por seu pai; engodo que perdurará até os momentos finais da peça. Quase tão protagonista na peça quanto Proteu, Cirene é também, num sentido por assim dizer “realista”, figura exemplar desse mundo repleto de intrigas, artimanhas e aparências pouco confiáveis: o mundo barroco, para dizer tudo.

Em *As variedades de Proteu* fica evidenciado que, tanto as relações humanas quanto a própria realidade dos sentidos se apresentam como mutáveis, ilusórias — e, portanto, pouco confiáveis —, ocasionando erros, *quiproquós* e ludíbrios. Logo, o fingimento acaba por ser associado a um valor eticamente negativo, enquanto que, por oposição, a constância é investida de um valor positivo — Proteu é premiado pela firmeza de seu amor. Mas o fingimento, assim como as transformações, é justamente o que desencadeia e garante a movimentação da intriga e, nesse sentido, é um dado indispensável — e, portanto, também positivo — para a constituição dramatúrgica das óperas joco-sérias.

Segundo Emanuele Tesauro, uma pintura “trarreendo dinanzi agli occhi li simulacri delle cose; per virtù della *Imitation materiale*, genera nell’ intelletto um piacevole inganno, & una ingannevole meraviglia; facendoci à credere *che Il finto sia Il vero*”¹⁸ (1654, p. 26). Dito de outro modo, o engano provocado pela pintura apresenta a capacidade de deleitar intelectualmente, e a própria representação mimética da obra de arte pictórica é fonte de um gozo artificialmente estimulado no público. Partindo de uma analogia entre a representação cênica e as considerações do preceptista italiano acerca da pintura, poder-se-ia afirmar que as peças de Antônio José da Silva sugerem não só que a ilusão artificiosa do teatro é fonte do prazer pelo “engano”, mas também que os fingimentos e suas consequências, as ações de enganar e ser enganado, são eles mesmos causa de deleite e maravilha nos espectadores.

¹⁸ “desenhando o simulacro das coisas diante de seus olhos; em virtude da imitação material, gera no intelecto um engano agradável e uma maravilha enganosa; fazendo-nos acreditar que o falso é verdadeiro” (tradução nossa).

3 O FINGIMENTO E AS DESDOBRAS DE IDENTIDADE EM *ANFITRIÃO OU JÚPITER E ALCMENA*

O engano de que é vítima o general tebano Anfitrião é, certamente, um dos mitos mais recontados em toda a história da literatura universal. Dentre as peças que trataram do tema no mundo greco-latino, o *Amphitruo* de Plauto, escrita no século III ou II a. C., foi a que manteve seu texto mais preservado. Nesse sentido, a versão plautina estabeleceu-se como a principal fonte mitológica dos diversos dramaturgos que, no correr dos séculos, revisitariam o célebre triângulo amoroso envolvendo Júpiter, Alcmena e Anfitrião. A intriga dramatizada pelo teatrólogo latino pode ser sintetizada como segue.

O deus Júpiter desce à Terra e, passando-se por Anfitrião, que está no campo de batalha, engana sua esposa Alcmena, com a qual tem uma noite de amor. Os lances cômicos ficam por conta especialmente dos quiproquós de que é vítima o escravo Sósia, que, além de ter sua identidade “subtraída” pelo deus Mercúrio, será alvo de pancadas a torto e a direito. Como resultado do adultério perpetrado por Júpiter, nascerá o vigoroso Hércules.

Observe-se que o período barroco (que corresponderia a todo o século XVII até a primeira metade do século XVIII) abriga uma considerável quantidade de releituras do mito de Anfitrião: *Le deux sosies* (1636), de Jean Rotrou; *Amphitryon* (1668), de Molière; *Amphitryon, or the two Sosias* (1690), de John Dryden; *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* (1736), de Antônio José da Silva. Diante dessa constatação, há que se indagar por que esse mito, com suas trocas de identidade e abundância de enganos, despertou tanto interesse dos dramaturgos seiscentistas. Uma resposta possível, talvez a mais evidente, é a eficiência cômica dos quiproquós gerados por essas trocas, deleitando sobremaneira o público da época. Mas essa resposta, ainda que razoável, afigura-se um tanto incompleta, na medida em que parece ignorar as relações entre a problemática das identidades e aquilo que se impôs como uma das marcas fundamentais do Barroco, qual seja, a fluidez e a maleabilidade das aparências.

Mais que a fluidez propriamente dita, interessa-nos, neste capítulo, discorrer sobre a maleabilidade das aparências, uma vez que ela envolve manipulação consciente não só das formas exteriores, mas também do agir, em geral com o fito de enganar. No capítulo anterior, vimos que o protagonista de *As variedades de Proteu* mantém a arte de se transformar literalmente em outras coisas (pessoas e objetos), e a essa habilidade

chamamos de um dos modos do fingimento encontrados nas peças de Antônio José da Silva. Em *Anfitrião ou Júpiter e Alcmene*, o fingimento também envolve variedade de transformação, mas numa escala mais complexa, já que a variação, nesse caso, quer dizer apropriar-se da identidade alheia, tomando a aparência e o nome de outrem. Esse tipo de engano será realizado por Proteu apenas uma vez, quando ele toma a forma do rei, para se livrar dos guardas, sem maiores implicações para a ação. No caso de *Anfitrião*, o ato de converter-se em outra personagem será o movimento desencadeador da ação dramática, que em grande parte da peça (em grande parte, mas não em sua totalidade, como discutiremos adiante), desenrolar-se-á como uma sucessão de quiproquós.

Sendo assim, a peça de Antônio José da Silva estaria próxima da chamada “comédia de situação”, ou seja, “Peça que se caracteriza mais pelo ritmo rápido da ação e pelo *imbroglio* da intriga que pela profundidade dos caracteres esboçados. Como na comédia de intriga, passa-se sem cessar de uma a outra situação, sendo que a surpresa, o quiproquó e o golpe de teatro são seus mecanismos favoritos” (PAVIS, 2008, p. 55-56).

A personagem Proteu de Antônio José da Silva utilizava-se de suas habilidades maravilhosas para se metamorfosear e assim mover os afetos de Cirene. De acordo com o que afirmamos no final do capítulo anterior, as variedades de Proteu compõem um rol especial de transformações (sobrenaturais no universo ficcional e mecânicas no âmbito do fabrico teatral), propiciando no outro uma atitude contemplativa: Proteu pretende seduzir os sentidos de Cirene, mas, em última instância, o verdadeiro alvo da sedução é o público da peça. Já em *Anfitrião*, o que está por trás das trocas de identidade dos protagonistas não é propriamente o resultado da equação exibição/contemplação, mas sim a execução de certas ações. Sendo assim, o que está em jogo, nesse caso, não é a contemplação diante da fluidez, e sim a ação decorrente da maleabilidade do fingimento.

Nas manifestações artísticas do Barroco, é praxe a figuração de espelhamentos. Entretanto, não raro as imagens especulares podem vir a se (des)dobrar em elementos prismáticos. Nesse processo, o duplo torna-se múltiplo. É o que podemos notar na peça analisada neste capítulo. A natureza tragicômica das “óperas” joco-sérias de Antônio José da Silva põe em evidência seu caráter dual, conforme já discutimos amiúde no correr de nosso trabalho. Entretanto, no circuito das personagens discretas ou sérias de *Anfitrião ou Júpiter e Alcmene*, desenvolver-se-á uma desdobra significativa, a qual é

frequentemente apontada como a originalidade superadora da peça em relação às tragicomédias antecessoras: a presença das deusas Juno e Íris.

Como é sabido, o acréscimo de personagens em relação ao paradigma plautino não é exclusividade de Antônio José da Silva. Seus predecessores mais próximos, Camões, Rotrou, Molière e Dryden, assim o fizeram, atualizando a linguagem dramatúrgica e ajustando-a conforme os temas e gostos locais. É fato que Rotrou, em *Le deux Sosies*, dá voz à esposa de Júpiter, fazendo-a assumir o prólogo que em Plauto é proferido por Mercúrio. No entanto, coube a Antônio José da Silva introduzir na intriga de sua peça a dupla Juno e Íris, como forma de estabelecer uma espécie de contraponto feminino ao par Júpiter/Mercúrio, embora tal contraponto não apresente qualquer aspecto, por assim dizer, subversivo ou inusual; trata-se, isto sim, de engrossar o jogo dramático, aumentando — e, portanto, complexificando — os nós da intriga. Prova disso é que a Juno silviana, ciumenta e vingativa, não chega a destoar significativamente das representações tipificadas da raivosa e ciumenta esposa de Júpiter.

Pode-se afirmar, sem sombra de dúvida, que Antônio José da Silva leu e/ou viu encenadas a peça de Camões. A de Molière é mais provável que tenha apenas lido¹⁹. Falaremos desses autores mais adiante. Mas e a tragicomédia de Plauto? Teria O Judeu feito a leitura de *Amphitruo*? Difícil responder com algum grau de certeza. É razoável a hipótese de que Antônio José da Silva tenha ao menos lido a adaptação de Fernán Perez de Oliva, dada a proximidade cultural e geográfica de Portugal em relação à Espanha. De todo modo, é mais provável que seu contato com a peça latina tenha sido feito de segunda mão, isto é, por meio de traduções, adaptações e intertextos, alguns dos quais já mencionados.

Mesmo assim, há um dado interessante a ligar diretamente Plauto e o Judeu que merece ser mencionado. Na cena III de *Amphitruo*, quando o dia amanheceu e Júpiter se despede de Alcmena, Mercúrio, transformado em Sósia, lança o seguinte aparte, referindo-se a Júpiter: “Que hipócrita sabido é meu digno pai! Vejam bem com que denguiques ele adula a fulana!” (PLAUTO, 1993, p. 55). E pouco mais adiante, ele tecerá o seguinte comentário, também um aparte, apontando o dedo para o céu: “Ah, que se a outra lá de cima soubesse que andavas ocupado em tais andanças, aposto que, em vez de Júpiter, preferias ser Anfitrião, de facto.” (PLAUTO, 1993, p. 55). Desnecessário

¹⁹ A primeira comédia de Molière a ser representada em Portugal foi *Georges Dandin*, em 1737, traduzida por Alexandre de Gusmão com o título *O marido confundido* (cf. Rebello, 1967).

informar que “a outra lá de cima” é uma referência à deusa Juno. Ora, o que fez Antônio José da Silva foi teatralizar e desenvolver a situação imaginada por Mercúrio. Na “ópera” joco-séria, a ação dramática tem como ponto de partida o adultério de Júpiter, como na versão plautina. Entretanto, uma vez que Juno está a par das aventuras ilícitas do marido, ela descerá à Terra disfarçada de humana para executar sua vingança.

Na peça de Antônio José da Silva, haverá efetivamente uma linha de ação apoiada no antagonismo de Juno. Teremos, então, uma contraposição dramática que se dará em dois planos principais: na vertical e na horizontal.

No plano vertical, o contraponto contém a relação entre os padrões/deuses e os criados: Júpiter/Anfitrião/Alcmena e Saramago/Cornucópia. Esta relação é a própria ideia da joco-seriedade, a qual está presente também em outras peças, com seus respectivos enredos e personagens. Embora pertença ao domínio dos deuses, ou seja, da seriedade, Mercúrio acaba por ocupar uma posição inferior à de Júpiter, o que significa que atuará como uma espécie de deidade auxiliar, assim como Íris fará em relação a Juno. Dentro de cada domínio encontram-se ainda outros modos de rivalidade: as relações Júpiter *versus* Anfitrião e Mercúrio *versus* Saramago marcam a oposição divino/humano. O plano horizontal é outra modalidade de contraposição, é nele que reside o conflito indireto entre os deuses Júpiter e Juno.

Todas essas contraposições envolvendo as *dramatis personae* podem ser entendidas como formas de desdobras das funções dramáticas. Mas a oposição em causa é sempre marcada da seguinte forma: deus *versus* humano, patrão *versus* criado, masculino *versus* feminino, e assim por diante. Note que a oposição a que estamos nos referindo nem sempre envolve rivalidade, é o que ocorre, por exemplo, na relação patrão *versus* criado, embora a diferença qualitativa seja evidente.

Além das contraposições, pode-se encontrar em *Anfitrião* outra forma significativa de replicação: as desdobras de identidade. Sempre baseados na versão plautina, os intertextos se desenvolvem a partir dos desdobramentos da fôrma-Anfitrião e da fôrma-Sósia. Entretanto, a introdução do par Juno/Íris pelo comediógrafo luso-brasileiro ocasionará um acréscimo de desdobramento de identidade e, portanto, do fingimento. Juno finge ser Felizarda e Íris, Corriola, sua criada. Note que, na peça de Antônio José da Silva, a impostura por meio do fingimento é um tipo de atitude levada a cabo quase que exclusivamente pelas personagens divinas.

Levando em conta as ideias expostas até aqui, podemos observar que a teatralidade barroca a grassar na peça *Anfitrião* funda-se não apenas no resgate das

apropriações de identidade da tragicomédia de Plauto, embora esteja deveras afeito a essa retomada, mas também nas desdobras da intriga, intrinsecamente ligadas à estratégia do fingimento. Em outras palavras, o *mythos* plautino e seus enganos se ajustam perfeitamente à mundivisão artística e às práticas teatrais barrocas; porém, a “ópera” barroca de Antônio José da Silva, ao lidar com uma duplicidade já instituída, acaba por (des)dobrar o que estava dobrado de antemão. Tal processo condiz perfeitamente com uma das mais importantes características formais da estética barroca: a dobra. Segundo Gilles Deleuze, o Barroco “curva e recurva as dobras, leva-as ao infinito, dobra sobre dobra, dobra conforme dobra. O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito” (2007, p. 13).

Neste capítulo, nossa argumentação trilhará o seguinte percurso. Primeiramente, rastreamos os dados dramáticos relacionados ao fingimento e à apropriação de identidade presentes na versão plautina e, com um salto no tempo, discutiremos acerca dos prováveis paradigmas intertextuais da “ópera” joco-séria de Antônio José da Silva, nomeadamente, *Auto dos Enfatriões*, de Luís de Camões, e *Amphitryon*, de Molière. Em seguida, partiremos para a análise e interpretação do *Anfitrião* silviano, com o fito de comprovar as ligações entre a teatralidade barroca e a apropriação de identidade, manifestas não só no fingimento das personagens, num âmbito mais específico, mas também nas desdobras da intriga, no âmbito estrutural.

3.1 A intertextualidade como desdobra

A obra teatral de Plauto pertence às chamadas *fabulae palliatae*, comédias latinas de temática grega. Em tais peças, era praxe que as personagens usassem um tipo de manto grego, o *pallium*, daí o termo *palliatae*. O poema *Scutum* (século VI a.C), atribuído geralmente a Hesíodo, seria o primeiro relato do caso amoroso entre Júpiter e Alcmena. Dentre as comédias da antiguidade que dramatizaram o mito, citemos *Anfitrião*, de Rintão de Tarento (c.323 - 285 a.C); *Nyx makra*, do comediógrafo ateniense Platão; além das tragédias *Alkmene*, de Ésquilo; *Amphitruo*, de Sófocles; e *Alkmene*, de Eurípides (COSTA, 2010).

Entretanto, difícil desvendar em quais dessas peças o comediógrafo latino teria se baseado, uma vez que delas restaram somente fragmentos (ou apenas citações, como no caso do *Anfitrião*, de Rintão, e de *Alkmene*, de Ésquilo) e, portanto, não há dados

mais precisos sobre os respectivos enredos. Mesmo a peça de Plauto não conseguiu chegar à atualidade em sua inteireza. Segundo estudiosos, há uma lacuna de cerca de 300 versos entre o final do Ato III e quase todo o Ato IV. Do total perdido, foram recuperados em torno de vinte fragmentos (FONSECA, 1993). De todo modo, a versão plautina se estabeleceu como principal paradigma intertextual para os dramaturgos da posteridade, ainda que, em alguns casos, de forma indireta, ou seja, a partir de intertextos. Conforme discutimos anteriormente, não sabemos ao certo se Antônio José da Silva teria tido acesso ao texto de Plauto, mas é fato que certos componentes estruturais da tragicomédia atravessaram séculos e versões até serem encenados pelos bonifrates do Bairro Alto.

Dentre estes componentes estruturais podem-se citar, além das figurações duplicadas (dois Anfitriões, dois Sócias), os quiproquós e a organização da intriga. No que se refere a esse último aspecto, as ações e diálogos se desenrolam numa ordenação que já se encontrava em Plauto — sem levarmos em conta aqui os acréscimos e mudanças por parte dos seus pósteros. Cumpre esclarecer, portanto, que “ordenação” significa apenas que tais ações e os diálogos se desenvolvem conforme uma dada ordem, mas não necessariamente em sequência, quer dizer, um elemento imediatamente seguido do outro. Senão, vejamos.

O *Anfitrião* plautino é composto de cinco atos. No ato I, temos o diálogo de Sócia com “Sócia” (na verdade, Mercúrio), na cena I; e o diálogo de “Anfitrião” (na verdade, Júpiter) e Alcmena, imediatamente depois da noite de amor, na cena III. No Ato II, há o diálogo entre Anfitrião e Sócia, na cena I; já na cena II, Anfitrião se desentende com Alcmena. No ato III, cena II, ocorre a reconciliação de “Anfitrião” com Alcmena; na cena III, se dá o encontro entre Sócia, Júpiter e Alcmena; na cena IV, Anfitrião se encontra e dialoga com “Sócia”.

A ordenação descrita acima permanecerá no *Auto dos Enfatriões*, no *Amphitryon* de Molière e na “ópera” joco-séria de Antônio José da Silva. Mais que retratar a história do nascimento de Hércules, interessa aos autores dessas três peças a recriação da versão plautina, redramatizando as apropriações de identidade (fingimento) e a subsequente pletera de quiproquós e pancadas. Além disso, a junção “centáurea” do trágico com o cômico também é conservada entre os pósteros.

Publicado em 1587, *O auto dos Enfatriões*, juntamente com *Auto de Filodeno* e *El-Rei Seleuco*, compõe o escasso (e pouco apreciado, diga-se) espólio dramatúrgico de Luís de Camões. Acredita-se que tais peças pertençam ao período de juventude do

autor, daí uma possível explicação para a falta de estro e desenvoltura de seu trabalho teatral. Para Hernani Cidade (1956), entretanto, os diálogos da dramaturgia camonianiana não deixam de manifestar, aqui e ali, o refinado lirismo que consagrou o vate lusitano. De todo modo, é sabido que, refletindo o que ocorria com a quase totalidade da literatura portuguesa do período, o teatro de Camões realiza-se no entrecruzamento de dois influxos estéticos, a saber, o espanhol e o italiano. É verdade, porém, que, no caso das peças camonianas, a presença da corrente espanhola se realizava de maneira indireta, via teatro vicentino e, portanto, talvez fosse mais apropriado chamar tal influxo de *ibérico* ao invés de espanhol. Seja como for, de Gil Vicente, Camões teria herdado aspectos formais, como as redondilhas maiores, o popularesco de algumas personagens e o bilinguismo (português e castelhano), conforme assinala José Oliveira Barata (1991). Acrescente-se também o próprio uso do termo “auto” no título das peças, sem que haja nos respectivos textos qualquer referência à palavra “tragicomédia”.

No teatro português como um todo, a herança vicentina rivalizava (ou antes combinava-se) com as inovações da Renascença. Embora não abandonasse totalmente a versificação hispânica (redondilhas), a adesão de Camões ao chamado *dolce stilo nuovo*, isto é, às formas e fôrmas literárias oriundas da Itália, trazidas a Portugal por Sá de Miranda, se faz sentir sobretudo na composição de sonetos petrarquianos em versos decassílabos. Nos autos camonianos, e posteriormente na epopeia *Os Lusíadas*, o diálogo intertextual com autores latinos e o resgate de temas clássicos assinalam a tendência humanista da literatura portuguesa do período.

Em seu *Auto dos Enfatriões*, Camões baseia a ação dramática em grande medida no modelo plautino, conforme o ordenamento da intriga que descrevemos anteriormente. É fato, entretanto, que todo texto literário fundado num diálogo intertextual se faz de aproximações e distanciamentos em relação ao(s) seu(s) paradigma(s). Embora seja um conceito teórico relativamente recente, a intertextualidade se manifesta em diversas formas, tempos e espaços. A própria Renascença, ao resgatar o humanismo greco-latino, se fundamenta na busca da inovação pelo resgate e releitura da tradição (daí o termo *Re-nascença*), o que, em outras palavras, pressupõe a relação dinâmica entre a identidade e a diferença. Portanto, o classicismo, enquanto estilo de época, afigurou-se como um período cultural altamente propício às recriações intertextuais.

Toda intertextualidade deve implicar, além de uma inescapável contemporização da linguagem, no caso de literaturas distantes espacial e temporalmente, a apresentação

de temas e preocupações consonantes à mundivisão do autor dialogante. O princípio de imitação que regia as produções clássicas pressupunha a aceitação de modelos e, ao mesmo tempo, a busca da superação dos mesmos, de modo que não se tratava meramente de decalcá-los servilmente. Afora isso,

a escolha de modelos, sempre feita em função da sua qualidade, devia assentar num profundo conhecimento dos respectivos textos, fossem eles antigos ou modernos (...). Só deste modo podia aplicar-se com vantagem o processo de *contaminação*, que consistia em aproveitar elementos conteudísticos e formais colhidos em vários modelos, para a criação de obras tão novas e perfeitas quanto possível. (CASTRO, p. 519, grifo do autor)

A “originalidade” das composições artísticas deveria ser resultado da combinação entre o *engenho* (furor ou inspiração) e a *arte* (doutrina ou técnica). No plano conteudístico da peça de Camões, as marcas de tal processo de diferenciação (superação do modelo) podem ser vislumbradas tanto no peso que os afetos adquirem em certos diálogos, quanto na ideia do “desconcerto do mundo”, que estaria por trás dos erros e confusões ali teatralizados e que seria tratada mais enfática e expressivamente na produção lírica do autor.

Sem dúvida, os afetos entre os casais recebem maior destaque no auto camoniano quando comparado com o *Anfitrião* de Plauto. O prólogo de Mercúrio é suprimido, e a peça se inicia com a fala queixosa de Alcmena, lamentando a ausência do marido, que está em guerra. A criada Brômia e Feliseu compõem o equivalente cômico do par amoroso discreto. Eis aqui um acréscimo de suma importância quando se levam em conta as desdobras intertextuais da tragicomédia plautina. Ocorre que o *Auto dos Anfatriões* é o primeiro dos intertextos (ao menos em língua portuguesa) a trazer em cena as requestas amorosas dos criados, algo que não havia em Plauto e que será levado adiante por Molière, Dryden (na esteira deste) e Antônio José da Silva, cada um a seu modo. A presença de Feliseu, personagem inventada pelo autor luso, e o maior destaque dado a Brômia, que já existia na versão plautina, vêm a antecipar, em alguma medida, o espelhamento dos casais cômicos nas “óperas” joco-sérias do Judeu. Apesar de que, na peça deste último, ao invés do casal Feliseu e Brômia, cujo romance não chega a se desenvolver dramaticamente, teremos o casal Saramago e Cornucópia. Além disso, o Sósia da peça de Camões, à exceção de falar castelhano, não é mais que uma cópia do Sósia plautino, em outras palavras, trata-se de um mero saco de pancadas de Mercúrio e de Anfitrião.

Entretanto, há outros aspectos que aproximam a “ópera” joco-séria do auto camoniano. Citemos, por exemplo, o fato de que nas duas peças temos a cena em que Júpiter revela a Mercúrio o infortúnio de nutrir desejos por Alcmena e impossibilidade de tê-la em seus braços. Vejamos como isso ocorre, primeiramente em Camões:

Ó grande e alto destino,
 ó potência tão profana
 que a seta d’um menino
 faça que meu ser divino
 se perca por cousa humana!
 (...)

 Que me aproveitam céus,
 onde minha essência mora
 com tanto poder, se agora
 a quem me adora por deus,
 sirvo eu como senhora?
 (...)

 Mas que remédio hei de ter
 contra mulher tão terrível
 que não se pode vencer? (CAMÕES, 1946, p. 12)

Na peça de Antônio José da Silva, Júpiter explica a Mercúrio, num recitado, a razão de suas agruras:

Eu vi a Alcmena, ai, Alcmena ingrata!
 Aquela, cujo assombro peregrino
 foi rémora atractiva, que, atraindo
 a isenção de toda esta divindade,
 por ela em vivas chamas,
 extremoso, suspiro,
 querendo amante em lânguidos delíquios
 sacrificar-me todo nos altares
 desta melhor, mais bela Citereia;
 e por mais que publico em triste pranto
 tanto amor, tanto incêndio, extremo tanto,
 nem por isso Cupido compassivo
 alívio facilita ao meu tormento;
 antes, porém, mais bárbaro e tirano,
 por vingar-se talvez de meus poderes,
 dificulta o remédio às minhas ânsias.
 (SILVA, 1958, p. 99)

Cotejando-se os excertos acima, nota-se que Antônio José da Silva utilizou-se da mesma premissa de Camões ao recriar a intriga plautina. Atingido pela seta de Cupido, Júpiter mostra-se incapaz de contornar os impulsos de um amor irrealizável. O Júpiter silviano é ainda mais pesaroso, exasperado, “barroco”. O comediógrafo não se furta a carregar nas tintas ao encenar o sofrimento jupiteriano: o deus enamorado chega a destroçar a estátua de Cupido; o Júpiter camoniano, diferentemente, “clássico”, isto é, seu amor, ainda que intenso, permanece em alguma medida controlado pela Razão,

como, aliás, ocorre nos sonetos camonianos. Além disso, Júpiter não deixa de explicar a Mercúrio (ao contrário do que faz o Júpiter do Bairro Alto) o motivo pelo qual não pode levar a efeito seu amor, referindo-se a Alcmena como “mulher virtuosa”, ou seja, que em hipótese alguma trairia o marido. Não deixa de ser curioso o fato de que, nos dois casos, apesar de toda sua potência divina, Júpiter se mostre tão irremediavelmente subjugado aos imperativos do amor. Compreende-se, desse modo, porque Sófocles, em diálogo com Sócrates, compara a figura de Eros com a de um “senhor colérico e truculento” (PLATÃO, 1993, p. 5).

Vale mencionar também que ambas as peças trazem Mercúrio no papel de mentor da aventura amorosa de seu pai. Confira o seguinte trecho do auto camoniano:

Mercúrio

Senhor, tudo pode ser;
que pera quem muito quer,
sempre afeição é manhosa.
seu marido está ausente
na guerra, longe daqui;
tu, que és Júpiter potente,
amarás sua forma em ti,
que o farás mui facilmente.

E eu me transformarei
na de Sósia:, criado seu;
e ao arraial me irei,
onde logo saberei
como se a batalha deu.
E assi poderás entrar,
em lugar de seu marido,
pera que sejas crido,
poderás também contar
quanto eu lá tiver sabido.

Júpiter

Quem arde em tamanho fogo
tira lhe a virtude a cor
de sutil e sabedor;
e quem fora está do jogo
enxerga o lanço melhor.
Mas tu, que dos sabedores
tanto avante sempre estás,
se deus és dos mercadores,
sê lo hás dos amadores,
pois tal remédio me dás.
Ponha se logo em efeito,
que não sofre dilação
(CAMÕES, 1946, p. 12-13)

Agora repare no seguinte trecho do diálogo entre Júpiter e Mercúrio da peça silviana:

Mercúrio. Ora, Senhor, se Alcmena é a causa por que suspiras, e só desejas conseguir a delícia de sua formosura, verás como alcanças o que procuras.

Júpiter. De que sorte?

Mercúrio. Eu te digo; dá-me atenção. Bem sabes, Senhor, que Anfitrião, marido de Alcmena, se acha ocupado na guerra dos Telebanos contra El-Rei Terela; e parecia-me que, tomando tu a forma de Anfitrião, fingindo teres já chegado da guerra, podias fielmente, sem experimentares os rigores e desdêns de Alcmena, conseguir dela o que desejas; porque, vendo ela em ti copiada a imagem e figura de seu esposo Anfitrião, como a tal te facilitaria o mesmo que agora como a Júpiter te nega.

Júpiter. Só tu, Mercúrio, com as tuas subtilezas, podias dar em tão subtil ideia, pois com ela já posso chamar-me venturoso (...).

Mercúrio. Para que se logre melhor empresa, eu também irei contigo disfarçado na figura do criado de Anfitrião, chamado Saramago, ajudar-te a lograr o teu intento.

(...)

Júpiter. Pois não dilatemos a empresa; vamos, Mercúrio, e seja esta noite o dia da minha ventura. (SILVA, 1958, p. 100-101)

As semelhanças comentadas acima parecem comprovar que Antônio José da Silva não só leu *Auto dos Enfatriões*, como tomou de empréstimo a Camões certos elementos para a recriação, em chave tragicômica e barroca, do mito em questão. Em suas respectivas releituras, os dois autores dispensam o discurso inicial de Mercúrio à guisa de prólogo, como está em Plauto, mas as falas acima, como podemos notar, acabam por assumir a função de descrever a premissa da ação dramática. O papel de Mercúrio como artífice do engano perpetrado por seu pai não ocorre na peça de Plauto. Em *Amphitruo*, a ação principia *in media res*, ou seja, quando Mercúrio “dialoga” com o público. Assim, antes mesmo da primeira cena, ficamos sabendo que Júpiter, na forma Anfitrião, já se encontra na cama com Alcmena e que a noite deverá ser prolongada para que o deus dos deuses possa usufruir da beldade por mais tempo. No entanto, não há maiores esclarecimentos sobre qual dos dois, Júpiter ou Mercúrio, teria sido pensado na apropriação de identidade como meio de enganar a esposa de Anfitrião. No prólogo, Mercúrio dá a seguinte informação aos espectadores: “Aqui dentro, nesta ocasião, está precisamente meu pai Júpiter. Transformou-se na figura de Anfitrião, e todos os criados, ao vê-lo, pensam que ele é o patrão: tal a sua habilidade para mudar de pele, quando lhe dá na real gana!” (PLAUTO, 1993, p. 28). Com base neste trecho, supõe-se que Júpiter tenha mudado de aparência conforme sua própria vontade, e não devido aos conselhos de Mercúrio, mas isso não passa de suposição.

Ao seguir na esteira de Camões e adotar Mercúrio como mentor de Júpiter, Antônio José da Silva constrói a ação dramática de seu *Anfitrião* a partir de uma “subtil ideia”. Nota-se que a astúcia ligada ao fingimento é, mais uma vez, fator determinante para o início e o desenvolvimento da intriga. Além disso, o Mercúrio do comediógrafo setecentista difere em grande medida tanto o Mercúrio de Plauto quanto o de Camões, pois que, ao representar o rival de Saramago, proporciona formas de quiproquós mais elaboradas e diversas do que seus paradigmas intertextuais, conforme atestaremos no correr deste capítulo.

Ainda que de modo pálido em termos dramáticos, Camões enseja sua desdobra intertextual a partir de Plauto ao acrescentar o par amoroso Brômia e Feliseu. Independentemente de alcançar ou não a superação do modelo plautino, o poeta não deixou de empenhar-se na adaptação do mito em questão, conformando-o à mundivisão da época e às particularidades de seu *ethos*. Associada à produção lírica de Camões, em especial aos poemas em estilo italiano, ou seja, os sonetos, as odes e as canções, a ideia de “desconcerto do mundo” pode ser vislumbrada, ainda difusa e em fase germinal, no *Auto dos Enfatriões*. Essa hipótese nos parece correta ao se levar em conta o pressuposto de que por “desconcerto do mundo” entende-se “o contraste entre o mundo tal como deveria ser e o mundo tal como o é, o mundo dos valores e o mundo dos factos, o mundo da ordem e o mundo do acaso” (SARAIVA, 1984, p. 55). Em última análise, as confusões geradas pelas transformações de Júpiter e Mercúrio não deixam de constituir uma alegoria da falta de ordem e de sentido mundanos. A transformação, o ilogismo e a impermanência ali representados configuraram-se, desde já, um ensaio para o maneirismo e para a problemática do “desconcerto do mundo”, desdobrados na lírica de Camões. Como exemplo, o famoso soneto “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades” desenvolve disforicamente a ideia da inconstância (tão típica do Barroco, conforme já apontamos amiúde neste trabalho), baseada na constatação de que “Todo o Mundo é composto de mudança,/Tomando sempre novas qualidades”.

Mas a desdobra da intertextualidade envolve, ao mesmo tempo, conservação e inovação, de modo que o intertexto estabeleça uma remissão ao seu paradigma, sem renunciar, contudo, a diversas marcas diferenciadoras, num movimento dialético de aproximação e distanciamento. A obra de Camões e a de Antônio José da Silva se localizam nos dois extremos de uma mesma problemática, trabalhadas de modo diverso. Enquanto o primeiro vislumbrou e se “queixou” magnificamente da situação caótica do mundo, dando margem ao maneirismo; o outro, pertencendo a uma época de um

niilismo um tanto saturado, brincou barrocamente com o teatro da vida, teatralizando os enganos e, até mesmo, fazendo com que os enganadores fossem premiados. Em resumo, o sentido do caminho que se desdobrou entre Camões e o Judeu foi o do incômodo para a incorporação lúdica das circunstâncias; do “desconcerto do mundo” para a representação tragicômica do “grande teatro do mundo”.

Juntamente com Pierre Corneille (1606-1684) e Jean Racine (1639-1699), Molière compõe a tríade dos grandes dramaturgos do período clássico francês. Entretanto, diferentemente dos outros dois, os quais cultivavam certo aristocratismo temático, Molière — que, além de comediógrafo, era diretor e ator — também se empenhou na representação teatral da burguesia, em chave mais realista. Peças largamente conhecidas como *As sabichonas*, *Tartufo*, *O misantropo*, *O burguês fidalgo*, *O doente imaginário*, dentre outras, nos dão acesso a um vivo e sardônico retrato da sociedade burguesa da França do século XVII. Mas é fato que o teatrólogo francês não se limitou a representar apenas personagens e conflitos extraídos de sua realidade coetânea. A intertextualidade em sua produção cômica está presente de muitas formas, direta ou indiretamente. Tendo grande inspiração na obra plautina, Molière também se envolveu no exercício da desdobras intertextuais, cujo grande exemplo é *Amphitryon*, que se enquadra, conforme René Bray, dentre as comédias mitológicas do autor (BERRETTINI, 1979). Cabe mencionar, ainda, outra famosa comédia bebida no teatro latino, esta de modo indireto, qual seja, *O avarento*, tendo como modelo a peça *Aulularia*, também de Plauto.

O *Amphitryon* molieresco foi levado à cena pela primeira vez em 13 de janeiro de 1668, no *Théâtre du Palais-Royal*, em Paris. As sucessivas representações da peça naquele ano atestam o sucesso de sua recepção entre o público seiscentista. No que se refere mais especificamente ao texto dramático, as diferenças em relação ao auto de Camões e à tragicomédia do próprio Plauto começam a ser notadas já na lista de personagens. O dramaturgo francês exclui Bleferão e Brômia, e acrescenta as figuras de Argatiphontidas, Naucrates, Polidas, Posicles, oficiais do exército tebano, além de inserir Cléanthis, criada de Alcmena e mulher de Sósia.

Um aspecto fundamental a distanciar a peça de Molière da de Camões é o fato de que o francês desenvolve a ação secundária baseada no triângulo amoroso entre Mercúrio, Cléanthis e Sósia. É pouco provável que Molière tenha lido o auto camoniano e é menos provável ainda que tenha visto a encenação do mesmo. As semelhanças entre

as duas peças no que se refere aos quiproquós e à sequência da ação certamente advêm de ambos se valerem do mesmo paradigma, a tragicomédia plautina, de modo a ter havido algumas correspondências acidentais no trabalho de reaproveitamento intertextual.

Sendo assim, a intertextualidade se dá efetivamente entre Molière e Plauto. Vários são os elementos dramáticos a ligar a comédia francesa e a tragicomédia latina. Vide a sequência de ações já exposta anteriormente. O diferencial do *Amphitryon* molieresco reside em grande medida no jogo cômico desenvolvido a partir dos encontros e desencontros amorosos entre os criados. Essa tópica se adequará perfeitamente ao esquema tragicômico da “ópera” do Judeu, vestindo-a com a roupagem esquemática do par gracioso-graciosa. Aliás, é sabido que Molière sofreu considerável influência do teatro espanhol, sendo que sua produção dramatúrgica inclui peças como *Dom Juan ou le Festin de Pierre*, cujo principal paradigma intertextual é a tragicomédia *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, de Tirso de Molina.

Um aspecto capital da produção teatral de Molière, além do expressivo jogo cômico, é a presença de personagens embusteiras, dentre as quais o “falso moralista” Tartufo talvez seja o exemplo mais bem acabado. Para Jean-Pierre Cavaillé (1996), entretanto, a figura de Tartufo transcende os limites da sátira social, configurando-se como “um tipo exemplar de uma situação histórica determinada” (p. 46). Trata-se, claramente, da cultura barroca, dominada pelo signo da teatralidade do mundo, na qual se vislumbraria, para Cavaillé, as marcas do niilismo moderno na forma de um “cepticismo afanoso, intriguista, cheio de recursos e indústria” (1996, p. 46). Por outro lado, no plano da ficção dramática, a ação das personagens trapaceiras que proliferam no teatro desenham uma espécie de coreografia do enredo, conforme a visão de Walter Benjamin sobre o *Trauerspiel*:

o precursor do coreógrafo é o intrigante. Ele aparece como o terceiro entre tipo, ao lado do déspota e do mártir. Suas infames maquinações despertavam um interesse tanto maior, quanto o espectador não via nelas apenas um conhecimento completo da atividade política, mas também um saber antropológico, e mesmo fisiológico, que o apaixonava. O intrigante superior é todo inteiro inteligência e vontade. (1984, p. 118)

Indubitavelmente, o *ethos* das personagens silvianas resumem-se à combinação de inteligência (astúcia) e vontade (amor e/ou ambição). Entretanto, nas peças de Antônio José da Silva, o caráter do herói frequentemente se revela parecido com o do impostor ou mesmo do intrigante, como é o caso de Jasão, em *Os encantos de Medeia*.

Ao contrário, porém, do hipócrita Tartufo, que será alvo de punição no último ato, à guisa de sanção moralizadora, os galãs silvianos manterão sua honra intacta, sendo perdoados por seus ludíbrios e mesmo glorificados, sob as bênçãos do monarca. Este dado, somado a outros que serão glosados neste capítulo, parecem indicar certo relativismo moral da obra teatral de Antônio José da Silva. No entanto, tal relativismo não chega a se desenvolver como questionamento radical das convenções sociais, sendo perfeitamente coerente com a noção de teatralidade subjacente às peças do autor. No mais, vale a pena ressaltar, apelando mais uma vez a Benjamin, a ideia de que

a arte não pode de forma alguma admitir sua transformação em conselheira da consciência moral, dando mais atenção ao sujeito representado que à representação. O conteúdo de verdade desse todo, que não se encontra nunca na doutrina abstrata, e menos ainda na doutrina moral, mas somente no desdobramento crítico e comentado da própria obra, só inclui referências morais de uma forma altamente mediatizada. (1984, p. 128)

Se as expressões “de forma alguma” e “nunca” parecem por demais taxativas aos ouvidos dos críticos votados às questões sociais da arte, é preciso reconhecer que o argumento de Benjamin tem, ao menos, o mérito de chamar a atenção para a tessitura interna das obras ficcionais, enquanto formas autônomas de representação.

Vejamos alguns pontos de contato mais específicos entre as peças de Antônio José da Silva e Molière, a fim de comprovar o efetivo diálogo intertextual entre ambas. Essa aproximação já tinha sido feito por Machado de Assis numa de suas crônicas. O escritor brasileiro observa que o caráter de Cornucópia, típica esposa “furiosa”, foi transplantado diretamente da personagem Cléanthis. Além disso, Machado compara o diálogo entre Mercúrio na forma de Sósia e as respectivas criadas de Alcmena, a fim de demonstrar a semelhança dos argumentos ali expostos. Vejamos na peça francesa:

MERCURE.

Hé! mon Dieu! Cléanthis, ils sont encore amants.

Il est certain âge où tout passe;

Et ce qui leur sied bien dans ces commencements,

En nous, vieux mariés, auroit mauvaise grâce.

Il nous feroit beau voir, attachés face à face

A pousser les beaux sentiments!²⁰ (MOLIÈRE, 1881, p. 393)

E então a fala de Mercúrio na “ópera” joco-séria: “Com quê, é o mesmo nossos amos do que nós? Eles, casadinhos de um ano, e nós há um século? Eles, Senhores e

²⁰ “MERCÚRIO. Ei! Meu Deus! Cleantis, eles ainda são amantes./Há uma certa idade em que tudo passa;/E o que lhes convém nestes começos,/Em nós, velhos casados, teríamos uma graça ruim./Seria bom ver, amarrado cara a cara/Para impulsionar os belos sentimentos” (tradução nossa).

rapazes; e nós, velhos e moços? Eles, dous jasmíns; e nós, dous lagartos? E finalmente eles com amor, e nós, ou pelo menos eu, sem nenhum?” (SILVA, 1958, p. 109). Além disso, uma das provas mais cabais de que Antônio José da Silva conhecia, de fato, o *Amphitryon* de Molière é a diferença estabelecida por Júpiter entre *mari/époux* (marido/esposo) e *amant* (amante). Façamos, uma vez mais, a comparação entre a comédia francesa:

JUPITER.

En moi, belle et charmante Alcmène,
Vous voyez un mari, vous voyez un amant;
Mais l’amant seul me touche, à parler franchement,
Et je sens, près de vous, que le mari le gêne.
Cet amant, de vos vœux jaloux au dernier point,
Souhaite qu’à lui seul votre cœur s’abandonne,
(...)

ALCMÈNE.

Je ne sépare point ce qu’unissent les Dieux,
Et l’époux et l’amant me sont fort précieux.²¹ (MOLIÈRE,
1881, p. 390-391)

e a peça do Judeu:

Alcmena. Este amor nasce da minha obrigação.

Júpiter. Pois quisera que esta fineza nascera mais do teu amor, que da tua obrigação.

Alcmena. A obrigação de amar ao esposo supera a toda a obrigação.

Júpiter. Pois mais te devera que me quiseras mais como a amante que como a esposo.

Alcmena. Não sei fazer essa diferença, pois não posso amar-te como a esposo, sem que te ame como a amante. (SILVA, 1958, p. 125)

Além disso, nas duas peças temos a presença do capitão tebano Polidaz (em francês, Polidas). Conforme aponta Flavia Corradin (1998), tanto na “ópera” portuguesa quanto na comédia francesa, o presente que Anfitrião/Júpiter traz à Alcmena é uma joia. Vejamos esse dado primeiro na peça do Judeu: “*Júpiter*. (...) reservei esta jóia que no elmo trazia El-Rei Terela, cujo primoroso artifício só é merecedor de empregar-se em teu peito” (p. 108). Em *Amphitryon*, ficaremos sabendo acerca de tal presente, cinco diamantes dispostos numa peça de artesanato, no seguinte diálogo entre Sósia e Mercúrio:

²¹ “JÚPITER. Em mim, bela e charmosa Alcmena,/Você vê um marido, você vê um amante;/Mas o amante sozinho me toca, para falar francamente,/E eu sinto em você que o marido está envergonhando-o./Esse amante, com muita inveja dos seus desejos,/quer que seu coração se entregue a si mesmo, (...) ALCMENA. Eu não separo o que os deuses unem,/E o marido e o amante são muito preciosos para mim.” (tradução nossa).

SOSIE.

(...)

Parmi tout le butin fait sur nos enemis,
Qu'est-ce qu'Amphitryon obtient pour son partage?

MERCURE.

Cinq fort gros diamants, en noeud proprement mis,
Dont leur chef se paroît comme d'un rare ouvrage.

SOSIE.

A qui destine-t-il un si riche présent?

MERCURE.

A sa femme; et sur elle il le veut voir paraître”.²² (MOLIÈRE, 1881, p. 384)

Destaquemos ainda uma das falas de Saramago que encontram correspondência na fala do Sósia molieresco, quando as personagens dialogam com Mercúrio. Em Molière, diz o criado de Anfitrião: “O couer barbare et tyrannique!/Souffre qu’au moins je sois ton ombre” (MOLIÈRE, 1881, p. 461). Em Antônio José da Silva, o gracioso faz ao seu duplo um rogo parecido: “Pois, Senhor, já que me não bastou ser um Saramago nascido das ervas, para deixar de ser invejado o meu nome peço-te que ao menos me deixes ser a tua sombra, que com isso me contento” (SILVA, 1958, p. 116).

Dos elementos dramáticos que o comediógrafo luso-brasileiro teria reelaborado a partir do *Amphitryon*, o mais importante, sem dúvida, é a intriga secundária envolvendo os criados de Alcmena e Anfitrião. Na “ópera” joco-séria, teremos o par Saramago-Cornucópia, o equivalente português ao casal Sósia e Cléanthis da peça francesa. O acréscimo de um triângulo amoroso entre os criados e Mercúrio pode ser justificado, em parte, pelo objetivo de satisfazer o gosto do insaciável público setecentista — como se os quiproquós e pancadas recuperadas da versão plautina já não provocassem expectativa e comicidade o bastante. Porém, enquanto forma de ação dramática, o papel dos criados deixa entrever marcas da teatralidade barroca, que se desdobra em grande medida graças ao recurso do fingimento. Cumpre ressaltar que tanto o Mercúrio do Bairro Alto quanto o Mercúrio do *Palais-Royal*, são literalmente desdobramentos do Mercúrio plautino, no sentido de que sua ação dentro da intriga não

²² “SÓSIA. (...) Entre todos os despojos feitos sobre nossos inimigos,/Que tem Anfitrião para compartilhar?

MERCÚRIO. Cinco diamantes muito grandes, num nó bem arrumado./Cuja cabeça é como um livro raro.

SÓSIA. A quem se destina um presente tão rico?

MERCÚRIO. À esposa dele; e nela ele quer que o presente se mostre” (tradução nossa).

se resume apenas à função de auxiliar Júpiter em sua aventura amorosa, mas também à de “competir” com Sósia/Saramago. Tal competição, na qual o criado de Anfitrião está evidentemente em desvantagem, além de fornecer mais espessura à comicidade, ensinará a intriga cômica, sustentada pela ação fingida de Mercúrio. Mas o referido triângulo amoroso entre os criados ganhará ainda uma desdobra em *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*: Saramago tentará conquistar a deusa Íris, que está disfarçada de Corriola.

Antes que analisemos esses e outros aspectos do fingimento na peça de Antônio José da Silva, façamos um breve comentário sobre mais uma releitura do mito de Anfitrião.

A comédia *Amphitryon or the two Sosias*, do inglês John Dryden (1631-1700), estreou em Londres no ano de 1690. Baseada em grande medida no *Amphitryon* de Molière, a peça, no entanto, traz um subtítulo parecido com a versão de Rotrou, qual seja, *Le Sosies*, de modo a conferir algum destaque à figura do servo de Anfitrião. Ao enredo mítico, Dryden acrescenta as personagens Phoebus (Apolo), Gripus e Tranio, oficiais tebanos, e Phaedra, escrava de Alcmena, juntamente com Bromia, que nesse caso surge como esposa de Sósia. Dryden retoma a figura de Polidas, recria o diálogo entre Mercúrio e a Noite, como no prólogo da comédia molieresca, e reestabelece a divisão feita por Júpiter entre marido (*husband*) e amante (*lover*), dados que, por si sós, valem como comprovação da intertextualidade entre o dramaturgo inglês e Molière. Como não poderia ser diferente, é natural que façamos o mesmo tipo de pergunta colocada anteriormente: teria Antônio José da Silva se valido da peça de John Dryden para recriar a versão do mito de Anfitrião? Se no caso das peças de Camões e Molière a resposta positiva pode ser encontrada conclusivamente por meio do cotejo dos diálogos falas, no caso de Dryden só nos resta o terreno incerto da conjectura. Ainda assim não deixa de ser curioso que alguns dados dramáticos da peça do Antônio José da Silva coincidam com a do dramaturgo inglês. Em *Amphitryon or two Sosias*, há menções a Juno, embora esta não esteja dentro da diegese dramática. Na cena I do segundo ato, quando Sósia está chegando da guerra e encontra Mercúrio pela primeira vez, o criado faz referência a um “mastiff-dog”; em Antônio José da Silva, quando Sósia retorna, ele se depara com a cadela da casa. Outro aspecto coincidente é o momento lírico em que Mercúrio canta uma canção que cita o nome da deusa *Iris* e, logo depois, haverá outra canção em forma de diálogo pastoral entre *Thyrsis* e *Iris*, desempenhado por duas cantoras. Pode-se citar ainda a luta entre os dois “Anfitriões”, a qual Dryden teria

imitado de Rotrou, lembrando que em Molière o encontro entre Júpiter e o verdadeiro marido de Alcmena também ocorre, mas sem que haja propriamente um combate.

Há que se comentar ainda que Dryden realiza sua desdobra intertextual por meio de um triângulo amoroso entre Mercúrio/Sósia, Fedra e Gripus, ensejando novas formas de quiproquós, em virtude das trocas de identidade, incrementando em grande medida a comicidade de sua peça. Vemos, portanto, que, Antônio José da Silva, assim como o dramaturgo inglês, se vale de estratégia parecida ao desdobrar o que já estava desdobrado. Em outras palavras, se os desencontros amorosos entre os criados se apresenta como desdobra das relações entre seus amos, teremos nova desdobra nas próprias relações dramáticas entre os pares cômicos. As construções prismáticas das ações tragicômicas barrocas se lançam vertiginosamente ao infinito. No subcapítulo seguinte, discutiremos em detalhes a formação das desdobras em *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* e averiguar a possibilidade de que elas se desenvolvem como manifestações concretas da teatralidade barroca.

3.2 Quadrângulos amorosos e a sedução feminina enquanto fingimento

A ação da “ópera” joco-séria *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* se desenvolve parte como aventura amorosa de Júpiter e a decorrente sucessão de quiproquós — o que deve em grande medida à retomada do enredo estabelecido por Plauto —, parte como realização da vingança de Juno e, além disso, parte como quadrângulo amoroso entre os criados. As desdobras baseadas numa dinâmica binária também se desdobram entre si, multiplicando-as. Este será um dos aspectos tratados neste subcapítulo. Outro ponto a ser discutido é a sedução feminina como instrumento persuasivo, o que, em outros termos, quer dizer movimentação da ação dramática. Ambos os aspectos considerados sustentam-se, de um modo ou de outro, no fingimento das personagens, tanto no que se refere às apropriações de identidade, quanto na construção de identidades (caso das personagens Juno e Íris).

No que diz respeito à oposição entre Júpiter e Anfitrião, retomemos algumas das divisões feitas anteriormente. A apropriação da identidade de Anfitrião por Júpiter promove a clivagem da fôrma-Anfitrião, havendo, portanto, o acréscimo de um “esposo fingido”, que se enquadrará na divisão entre amante e marido. Na “ópera” joco-séria, Júpiter e Anfitrião atuam, respectivamente, conforme esses dois papéis. Alcmena julga

não distinguir tal diferença, mas o *ethos* e o comportamento do impostor comparado aos do esposo legítimo permite vislumbrar certas distinções. Na segunda cena, a própria Alcmena faz notar que o esposo (na verdade Júpiter) está mais galante depois de ter voltado da guerra: “Só reparo, Anfitrião, que, antes da tua ausência, nunca te ouvi expressões tão finas; e, quando cuidei que a guerra te fizesse menos terno, acho que te fez mais amante; e assim me parece que mais vens da escola de Cupido que da palestra de Marte.” (SILVA, 1958, p. 106).

O falso Anfitrião atribui o ardor de suas finezas ao tempo em que esteve longe da amada, de modo que seu argumento aproxima o sentimento amoroso “às armas e asperezas de Marte” (SILVA, 1958, p. 106). As referências à “guerra do amor” são constantes no correr da peça, construindo uma alegoria ilustrativa em paralelo com o próprio conflito que estava em curso e, de certa maneira, com a rivalidade entre os dois Anfitriões. Tal rivalidade não corresponde apenas à competição entre dois homens que almejam a mesma mulher, nem somente ao fato de que um deles é o legítimo marido e o outro um impostor; a oposição corresponde igualmente à divisão estabelecida por Júpiter entre esposo e amante na cena V da parte I. Para o deus, os carinhos de Alcmena dever-se-iam apoiar no amor e não em sua obrigação enquanto esposa. Está claro que o incômodo de Júpiter reside na óbvia constatação de que Alcmena rende finezas ao deus apenas porque pensa ser este de fato Anfitrião, não enxergando por trás do “disfarce” aquele que, ao menos aparentemente, deseja-a com mais ardor que o marido legítimo. Este, por sua vez, preocupado em vingar na esposa a desonra do matrimônio, acabará por intentar a execução de Alcmena, sem levar em consideração, tão cego de fúria se encontra, a possibilidade de que ela também tenha sido vítima do embuste. Anfitrião revela-se um marido vingativo, sendo que a sanha punitiva que o move acaba por sobressair à afeição que sente pela esposa. A cena V da segunda parte representa o momento fatídico da tentativa de assassinato de Alcmena. A personagem se encontra adormecida junto a uma fonte quando se aproximam Tirésias e Anfitrião, em lados opostos e sem ver o outro, ambos armados com espadas.

Conforme satirizado por Benedetto Marcello em *O teatro à moda*, “pôr uma cena em que alguns personagens estejam dormindo num bosque ou num jardim e alguém tenta tirar-lhes a vida, sendo que estes acordam antes que o fato se complete” (2010, p. 29) era *topos* recorrente no enredo das óperas do século XVIII. Anfitrião fica admirado ao avistar a formosura de sua esposa, mas ainda assim não desiste da ação homicida e por pouco não a leva a efeito, não fosse pela intervenção de Júpiter, que,

com outra finalidade, também carrega uma espada. Ao acordar, Alcmena se vê acossada por três algozes (dois na verdade, Tirésias e Anfitrião), situação que revela o paroxismo da imolação trágica. Sem dúvida, a essência trágica da peça não se realiza somente na representação dos deuses e personagens nobres, mas na própria condição da fragilidade humana diante da vontade e das ações divinas. Enquanto Júpiter leva a cabo suas aventuras amorosas e Juno atua nos bastidores para se vingar, os humanos, isto é, os inocentes, é que terminam por serem punidos. De fato, antes que os nós da peça se desfaçam, Alcmena, Anfitrião e Saramago são condenados ao cadafalso.

Ao destacar o papel sobressalente da honra nas intrigas da comédia de capa e espada espanhola, Walter Benjamin argumenta que tal aspecto esteja intrinsecamente relacionado à condição de criatura da personagem dramática. Benjamin aceita a ideia de Hegel de que a honra seria a “quintessência da vulnerabilidade”, levando em conta que a autonomia pessoal pela qual ela se manifesta não se apresenta como bravura, mas requer o reconhecimento da comunidade e a inviolabilidade do indivíduo singular. Benjamin, porém, acrescenta que

Essa inviolabilidade da pessoa física, e a integridade da carne e do sangue, na qual mesmo as exigências mais irrelevantes do código de honra encontram sua origem. Por isso a honra pode ser afetada tanto pela conduta vergonhosa de um parente como pela ofensa que atinge nosso próprio corpo. (1984, p. 109)

Nesse sentido, Benjamin deixa claro que a desonra, a rigor, seria uma espécie de violação física, e não meramente abstrata. O nome não passaria de um escudo a recobrir a vulnerabilidade física do ser humano. No caso da personagem Anfitrião, a violação de sua honra ocorre ainda mais gravemente, pois que não apenas sua esposa se deitou com outro homem, como também este usurpou a identidade do marido legítimo. Júpiter, além do mais, apodera-se não só da identidade de Anfitrião enquanto marido, mas também enquanto general do exército tebano, saindo em carro triunfal e recebendo os louros da vitória da guerra contra os telebanos (cena VI, parte I), daí o comentário de Mercúrio: “Não só triunfou Júpiter de Alcmena, mas até do mesmo triunfo de Anfitrião fica sendo triunfador” (SILVA, 1958, p. 146), o que não deixa de ser curioso, já que o embuste, a princípio, se dava por razões exclusivamente amorosas.

Até o final da cena IV da primeira parte da peça, a ação séria se resume à aventura amorosa de Júpiter na forma de Anfitrião, conforme, em grande medida, à intriga fundamental do modelo plautino. Antes que a cena termine, Juno, montada em

uma nuvem, desce à Terra acompanhada da ninfa Íris. Seu breve monólogo dará notícia acerca de seus intentos:

De que val ser eu a deusa Juno e esposa de Júpiter, se este mesmo esposo, se este mesmo Júpiter, com seus desordenados intentos, procura eclipsar as luzes de minha soberania, tomando a forma de Anfitrião, para lograr os favores de Alcmena? E assim, para vingar-me de ambos, disfarçada nesta humana forma, estorvarei a minha injúria e o meu ciúme. Oh, que sacrílego é o tormento dos zelos, pois nem as mesmas deidades se isentam de seu furor! (SILVA, 1958, p. 122)

Esta forma de monólogo, assaz frequente nas “óperas” de Antônio José, cumpre a função de informar o público acerca da intenção que moverá a ação de uma personagem-chave para o desenvolvimento da intriga. A ação principal continuará sendo encabeçada por Júpiter, mas a “máquina” de vingança de Juno dará ensejo a um movimento antagônico ao adultério do fementido esposo, e ao assassinio de Alcmena, a personagem mais inocente da peça. O auxílio da ninfa Íris evidentemente vem cumprir o clichê das personagens adjuvantes, geralmente criados(as), embora nesse caso se trate também de deusa, dobrando os padrões paralelísticos bastante frequentes nas peças do comediógrafo luso-brasileiro. Vejamos como este processo de desdobra paralelística se manifesta nos quadrângulos amorosos no plano cômico da peça.

Considerando-se cronologicamente os intertextos discutidos neste trabalho, nota-se que a personagem Mercúrio adquiriu maior relevo e destaque a partir do *Amphitryon* de Molière. John Dryden e Antônio José da Silva seguiram os passos do dramaturgo francês, transformando o enredo e acrescentando novos dados e personagens, conforme seu talento, preferências estilísticas, mundivisão etc. Coube ao autor luso-brasileiro retomar certas desdobras e recriar outras, investindo sua seiva dramática em fórmulas simétricas do joco-sério e, assim, garantindo o interesse e os aplausos do público português setecentista. Nesse sentido, a intriga cômica é construída, *mutatus mutandis*, como versão caricaturesca do enredo expresso no título original da peça, de modo que Cornucópia assume o papel de “dama enganada” e Mercúrio, o de “esposo fingido”. Note que há um caso de infiltração de personagens sérias (Mercúrio e Íris) na intriga cômica, o que contraria de alguma forma o decoro tragicômico. Ao saber que Mercúrio o acompanhará à Terra disfarçado de Saramago, Júpiter lhe faz o seguinte agradecimento: “Não deixo de agradecer-te, Mercúrio, que por amor do meu amor tomes a figura de um lacaio squálido [*sic*] e sórdido” (SILVA, 1958, p. 101). No interior

da codificação tragicômica, um deus transformar-se em nobre equivale praticamente a um deslocamento na horizontal, enquanto que, no caso de Mercúrio, ocorrerá efetivamente um rebaixamento. Portanto, do ponto de vista das categorias da tragicomédia, não há diferença substancial entre um discreto deus e um discreto nobre, o que não significa, evidentemente, que na “ópera” joco-séria não existam diferenças de outra ordem entre o divino e o humano. Diferentemente dos deuses, os humanos não possuem onisciência nem poderes sobrenaturais, ficando à mercê dos caprichos das divindades, por mais que eles, aqui na Terra, sejam poderosos no plano político ou militar, como é o caso de Anfitrião.

Conforme já afirmamos no correr deste trabalho, frequentemente, nas peças de Antônio José da Silva, a ação cômica é construída de modo a compor um reflexo distorcido da ação trágica ou séria. Em *Anfitrião ou Júpiter e Alcmene*, essa espécie de paralelismo tortuoso é particularmente preciso. Note que o desdobramento da dinâmica binária baseada nos quadrângulos amorosos se dá tanto no plano sério quanto no plano cômico. No primeiro caso, encontramos a relação Anfitrião/Alcmene/Júpiter/Jano; no segundo caso, Mercúrio/Cornucópia/Saramago/Íris. Cumpre destacar que, entre os amantes, Júpiter se encontra no extremo superior, enquanto Saramago ocupa o ponto mais ínfimo. Há certamente uma oposição entre Júpiter e Anfitrião e ainda uma relação paralela, embora também hierárquica entre o deus dos deuses e Mercúrio, mas a contraposição máxima, sem dúvida, se dá entre o Deus Tonante e Saramago. Desalojado, rebaixado à condição de “sombra” e “senhor coisa nenhuma”, saco de pancadas, rejeitado pela mulher, o criado de Anfitrião atinge o paroxismo da queda e do esvaziamento de identidade. Ainda assim, Saramago torna-se alvo da sedução de Íris, que tenta manipulá-lo a fim de descobrir qual dos dois Anfitriões é Júpiter disfarçado. Como não poderia ser diferente, o adultério do criado, ao contrário do de Júpiter, não chega a se consumar. Ao servir de isca para a deusa Íris, o triângulo amoroso Mercúrio/Cornucópia/Saramago adquire um novo vértice, formando uma figura parecida com um quadrilátero.

Tanto no plano sério quanto no plano cômico da peça desenvolvem-se uma ou mais “indústrias”. Íris, de um lado, vale-se da sedução para extrair informações do criado de Anfitrião; Mercúrio, por sua vez, ao atuar como deidade auxiliar de Júpiter, se põe a pregar peças em Saramago: “Uma vez que me vejo com a figura de Saramago, quero revestir-me do seu génio, para o fazer mais tonto do que é; e fazendo que desconheça sua própria mulher, também com isto o detenho, enquanto labora nosso

engano” (SILVA, 1958, p. 138). Neste interlúdio cômico, Mercúrio, oculto no bastidor, troca duas vezes a face de Cornucópia, por meio de encanto, enquanto esta conversa com o marido, de modo que o criado pense estar diante de outra senhora. Vejamos:

Saramago. Já que não queres que façamos as pazes, façamos as guerras; e já a minha fúria vai tocando a degolar.

Cornucópia. Que é o que intentas?

Volta com outra cara.

Saramago. Arrancar-te o coração falso que tens no peito. Mas que vejo! Com quem falo eu? Ou esta não é Cornucópia, ou estou sonhando!

Cornucópia. Pois que é o que dizes?

Saramago. Nada, minha Senhora; nada; não é com vossa mercê; cuidei que falava com minha mulher.

Cornucópia. Pois eu não sou tua mulher, Saramago?

Volta com a sua cara.

Saramago. Ui, ainda mais essa! Também és bruxa, que te mudas em várias formas? (...)

Cornucópia. Saramago, perdeste o juízo?!

Saramago. Perdi o que não tenho e tenho o que perdi; pois, ainda que tenho o crédito perdido *quoad te*, o não perdi *quoad me*, para ensaboar nas escumas da minha cólera as nódoas da tua leviandade.

Cornucópia. Que é que o dizes, atrevido?

Volta com outra cara.

Saramago. Cousa nenhuma, minha Senhora; falava com meus botões. (SILVA, 1958, p. 138-139)

Indubitavelmente, as personagens femininas desta peça detêm maior expressividade e força de ânimo do que as personagens masculinas. Tal como sua patroa, Cornucópia prosseguirá mantendo a inteireza de seu caráter e de seu moral. É certo que, em alguns momentos de comicidade, sua relação com Saramago assume ares de “guerra do amor”, como no caso dos patrões, embora caricaturesca, como mera briga de casal ou mesmo jogo de pega-pega, o qual também se vê em personagens cômicas de outras peças do autor; Cornucópia, porém, termina por manter-se firme em sua rigidez, chegando mesmo a concordar com a punição do marido na cena V da parte II, quando a peça, cada vez mais, encaminha-se para um desfecho trágico. No entanto, este pequeno trecho da cena, baseado nos truques mecânicos dos bonifrates, constitui uma breve e lúdica forma de expressão das transformações e inconstâncias barrocas que permeiam esta “ópera” joco-séria. Sendo mais uma vítima das armações de Mercúrio, a mulher de Saramago não escapa ao estatuto fluido das identidades, ainda que involuntariamente e por pouco tempo, sendo alvo de desconfiança por parte do marido: “Não se pode crer a

gente de duas caras. Com quê, você, Senhora Cornucópia, é uma por diante, outra por detrás?” (SILVA, 1958, p. 139-140).

O fingimento desdobra-se em planos opostos e paralelos. As relações triangulares entre Mercúrio, Cornucópia e Saramago proporcionam fricções dramáticas em chave cômica, mas o espelhamento se dá também em relação à deusa Íris. Esta, tal como Mercúrio, é deidade auxiliar, no caso, de Juno, a antagonista de Júpiter. Vê-se, portanto, dois tipos de relação: deus (Mercúrio) x criado (Saramago); e deus (Mercúrio) e deusa (Íris). A relação entre estes dois deuses é atravessada pelo fingimento, como veremos adiante. Cabe ressaltar que Íris assume o papel de criada de Felizarda (Juno) e, portanto, seu fingimento não se realiza como apropriação e sim como invenção de uma identidade. Sua participação na ação se resume, precipuamente, na sedução de Saramago. Mais uma vez, cabe a um breve monólogo da personagem a tarefa de explicitar as intenções que devem se efetivar como ações:

Íris. E este é o criado de casa. Quero agora meter-me de gorra com ele, a ver se me descobre qual é o verdadeiro Anfitrião, para então conhecer qual é o falso, ou Júpiter, que tudo é o mesmo.

Saramago. Para um soldado que vem da campanha, uma rapariga destas é um cavalo na guerra; eu me resolvo a marchar com todo o exército de bichancros [gestos ridículos] namoratórios. Cé, ó minha Senhora?

Íris. Quero desdenhá-lo, para que, querendo-me mais, se facilite a dizer-me o que pretendo. (*À parte*) (SILVA, 1958, p. 140)

Como é possível que Saramago, tão vítima dos enganos de Júpiter e Mercúrio quanto seus patrões, tenha condições de descobrir qual Anfitrião é o impostor? A estratégia de Íris faz todo sentido se lembrarmos que um dos Saramagos é Mercúrio, embora não esteja patente que a deusa tenha conhecimento disso. O criado, mais adiante, terá descoberto, por mero acaso, o plano de assassinato de Felizarda (Juno). De todo modo, vale ressaltar que o jogo de conquista entre ele e Íris se faz ridiculamente, por parte de Saramago, é claro. À guisa de contrafação jocosa do discurso amoroso dos patrões, a galantaria se reduz a meros “bichancros namoratórios”. A estratégia de sedução de Íris se resume ao desdém e isso pode ser justificado de duas formas. A primeira delas é explicitada pela própria personagem, no sentido de que o ato de desdenhar acaba por gerar o efeito contrário naquele que é desdenhado, atijando seu desejo. A segunda forma de justificar a atitude de Íris é de natureza tragicômica, isto é, uma vez que temos a situação em que uma discreta finge seduzir um gracioso, não caberia aí um tipo de discurso galante (como ocorre entre Juno e Tirésias), de tal modo

que o desdém feminino nesse caso, além de ensejar o cômico, cumpre a função de resguardar as diferenças morais e sociais entre nobreza e criadagem.²³

Nas peças de Antônio José da Silva, o fingimento usualmente constitui uma ferramenta do embuste e dos enganos. Íris, enquanto finge ser a criada de Felizarda, adota o nome de Corriola, palavra que, dentre outros sentidos, é sinônima de logro ou armadilha. Efetivamente, as personagens humanas da peça são todas vítimas das armadilhas dos deuses fingidos, desvelando uma onipresente teatralidade no interior de uma construção já em si teatral. Além disso, arrisquemos afirmar a existência de um substrato jocoso na própria ação discreta da peça, o que se justificaria pelo fato de que os quiproquós e enganos de que são vítimas as personagens nobres não deixam de trair certa comicidade teatral.

Na cena III da segunda parte, finalmente ocorre o encontro entre Júpiter e o verdadeiro Anfitrião. Ambos se lançam ao duelo de espadas e Alcmena chega a desmaiar nos braços de Juno. Como é praxe nas “óperas” joco-sérias do autor, os embates entre as personagens sérias alternam-se com a ação cômica dos graciosos como forma de aliviar a tensão dramática. Neste caso em específico, tem-se uma vez mais uma forma de espelhamento da ação séria, na medida em que Cornucópia vê dois Saramagos, assim como Alcmena vira dois Anfitriões, havendo também um duelo de espadas, seguido do desmaio da criada. É fato, porém, que, se Júpiter e Anfitrião, pelo menos até este momento da peça, disputam o posto de marido legítimo de Alcmena, no caso dos criados, a transitividade da relação envolvendo Mercúrio/Cornucópia/Saramago é mutável: quando Mercúrio e Cornucópia se encontram, esta investe sobre ele, mas é rejeitada; quando ela e o verdadeiro Saramago se encontram, ele é quem investe sobre a esposa será ela quem demonstrará rejeição. Desnecessário dizer que esse tipo de motejo amoroso feito de sedução e desdém é um *topos* de alto efeito cômico:

Cornucópia. Dize-me: porque fugias de mim? Que mal te tenho eu feito? Assim pagas meu amor?

(...)

Mercúrio. Não sejas desconfiada; que, se eu te não quiser, quem te há-de querer com essa cara?

Cornucópia. Ui! Deveras?! Com quê, esta cara já tem bichos?

Mercúrio. Pelo que ela me fede, cuido que já tem bichos e varejas.

(...)

²³ No entanto, veremos no capítulo seguinte que o desdém também faz parte da galantaria entre personagens discretas.

Cornucópia. Tomara que me disseses por que razão foges de mim, ao mesmo tempo que eu por ti morro!

(...)

Mercúrio. Cornucópia, já não te posso aturar os teus despropósitos! Que te faço eu, mulher? (SILVA, 1958, p. 175-176)

Quando os dois Saramagos se encontram, porém, ambos tentam reivindicar a identidade saramaguiana e, por conseguinte, o matrimônio com Cornucópia, ensejando-se mais um arremedo jocoso do que ocorrera entre Júpiter e Anfitrião em relação à Alcmena. A certa altura do embate verbal entre os dois maridos de Cornucópia, o criado diz a Mercúrio que este até pode ser Saramago, porém “Saramago mentiroso”. Mercúrio, por sua vez, rebate a acusação afirmando, falsamente, é claro, que foi a natureza quem lhe fez suas feições de Saramago. Este, num inusitado surto de sapiência, responde ao farsante:

Também a natureza pode mentir; pois não falta quem minta por natureza. *Verbi causa*: viste no arco-da-velha aquelas cores com que a natureza o veste de mil cores? Pois sabe que não são cores, senão uma aparência enganosa e uma equivocação dos olhos. Eis aí, sem mais nem mais, a tua figura; pois ainda que te ostentes Saramago verde ou Saramago azul, para corar o arco desta velha, contudo nem és verde, nem azul, nem Saramago, senão um engano dos olhos e uma logração da fantasia. (SILVA, 1958, p. 178-179)

O ceticismo expresso nessa fala de Saramago encontra-se na raiz da elaboração filosofia cartesiana, ao colocar a sensibilidade sob suspeita. Nesse sentido, entende-se que, embora nem a realidade, nem os sentidos sejam falsos em si mesmos, a percepção mostrar-se-ia incapaz de nos fornecer uma representação totalmente confiável do real. No terceiro parágrafo da primeira meditação de suas *Meditações Metafísicas*, Descartes começa a pôr em dúvida todo seu conhecimento: “Tudo o que recebi, até presentemente, como o mais verdadeiro e seguro, aprendi-o dos sentidos ou pelos sentidos: ora experimentei algumas vezes que esses sentidos eram enganosos, e é prudência nunca se fiar inteiramente em quem já nos enganou uma vez” (DESCARTES, 1994, p. 118). Embora esse tipo de ceticismo não seja uma exclusividade do pensamento seiscentista, a especificidade da atitude cética barroca consiste em “pôr os sentidos sob suspeita de ‘logro’, ‘engano’ e ‘decepção’ (entendida no sentido latino), quer dizer, em atribuir-lhes o poder, e como que a intenção, ao mesmo tempo de seduzir e de trair o espírito.” (CAVAILLÉ, 1996, p. 72). O que está em jogo nesse processo é a crise do aristotelismo escolástico, dominante nos círculos pensantes da época e que tomava o sensível como principal meio de acesso à verdade.

Não vamos entrar aqui em questões de óptica a fim de avaliar a pertinência científica do argumento de Saramago, pois o que nos parece mais importante em sua fala é a defesa da ideia de que a natureza “pode mentir”. A propósito, Emanuele Tesauro, em *Il cannocchiale aristotelico*, estabelece uma aproximação entre as cores e as aparências enganosas: “assim como a cor das *pinturas*, e especialmente no rosto das Mulheres, é uma *simulada aparência*, toda *Simulação* se chama cor.” (TESAURO *apud* MÍSSIO, 2012, p. 69). Além disso, a referência ao arco-íris (ou arco-da-velha) na fala do criado vem a calhar justamente por ser um exemplo visual. As aparências, assim como as pessoas, podem ser enganosas; logo, o simples fato de um homem *parecer* Saramago não equivale necessariamente a *ser* Saramago.

Por mais que o criado de Anfitrião aparente demonstrar pouca inteligência, não deixa de ser curioso que tenha vindo justamente dessa figura uma observação condizente com as questões filosóficas do século XVII e início do século XVIII. Mesmo no que se refere ao universo fictício da peça, o comentário de Saramago é a expressão objetiva e sintética da teatralidade enganosa que anima a ação da peça.

Ainda em suas *Meditações*, Descartes recorre ao artifício do Gênio Maligno. Ao começar a estabelecer uma dúvida radical, o filósofo francês coloca a hipótese de que a realidade poderia não passar de uma mera ilusão imposta por um deus poderoso e embusteiro: “Pensarei que o céu, o ar, a terra, as côres, as figuras, os sons e todas as coisas exteriores que vemos são apenas ilusões e enganos de que êle se serve para surpreender minha credulidade” (DESCARTES, 1994, p. 123). Na esteira de seu raciocínio filosófico, Descartes afirma que, dentro de tal possibilidade, mesmo que ele seja incapaz de chegar ao conhecimento verdadeiro, estará ao seu alcance ao menos suspender seu juízo. Mas ele dará continuidade à hipótese na “Segunda meditação”, radicalizando cada vez mais a dúvida:

Suponho, portanto, que tôdas as coisas que vejo são falsas; persuado-me de que nada jamais existiu de tudo quanto minha memória referta de mentiras me representa; penso não possuir nenhum sentido; creio que o corpo, a figura, a extensão, o movimento e o lugar são apenas ficções de meu espírito. O que poderá, pois, ser considerado verdadeiro? Talvez nenhuma outra coisa a não ser que nada há no mundo de certo. (DESCARTES, 1994, p. 125)

Descartes chega mesmo a colocar em dúvida de que ele não tenha existido de fato, antes de suas reflexões. No entanto, essa possibilidade é logo refutada. Mesmo considerando que haveria um deus ardiloso que o engana o tempo todo: “Não há pois dúvida alguma de que sou, se êle me engana; e, por mais que me engane, não poderá

jamais fazer com que eu nada seja, enquanto eu pensar ser alguma coisa” (DESCARTES, 1994, p. 125). Daí a conclusão fundamental: “eu sou, eu existo”, que será verdadeira todas as vezes que o filósofo a pronunciar ou reproduzir em seu espírito.

De certo modo, a intriga causada pelos enganos divinos nas diferentes versões do mito de Anfitrião encaixa-se na ideia de um deus ou deuses enganadores. A ideia da teatralidade barroca ganha aqui um novo dado que vem a complexificar as relações mundanas. O grande palco do mundo passa a ser invadido por novos “atores”: deuses que descem à Terra para enganar os homens, causando inúmeras confusões. Essas figuras divinas, aliás, se mostram tão ou mais embusteiros do que os próprios humanos.

Vejamos a partir daqui as desdobras barrocas e a sedução pelo fingimento como estratégia da deusa Juno na peça em questão.

Diferentemente de Júpiter, a deusa Juno vem a Tebas à caça de seu marido sem apropriar-se de outra identidade, mas criando uma nova personagem, Felizarda, que atuará como uma espécie de “conselheira” da esposa de Anfitrião. O objetivo de Juno, como se sabe, é vingar-se de Júpiter e de Alcmena. Entretanto, para que sua intenção seja levada a efeito é preciso que a deusa descubra qual dos Anfitriões é o seu marido.

Na cena V da primeira parte, ao adentrar a casa de Alcmena, Juno, já disfarçada de Felizarda, cria a seguinte narrativa para sua personagem:

Junto às eminências do Monte Olimpo, em um lugar aprazível, aonde em perpétuos verdores habita a Primavera, nasci; que prouvera a Júpiter não nascera, para que não fosse objecto da inconstância da fortuna. (...)

Meus pais, que eram os mais ilustres daquele povo, vendo que eu era o único ramo que florescia [sic] na sua descendência, trataram de dar-me estado decente à minha pessoa; para o que um dia me falaram desta sorte: — *Felizarda* (que este é o nome desta infeliz...)

(...)

Disseram-me, pois, que escolhesse eu esposo igual às minhas prendas; porque, sendo a escolha minha, a nenhum tempo me poderia queixar. Havia no mesmo monte Olimpo um mancebo galhardo, poderoso e muito juvenil. (SILVA, 1958, p. 128, grifo do autor)

Neste momento, a fala de Juno é interrompida pela chegada de Anfitrião, que bate à porta da casa, em regresso da batalha, depois que Júpiter já dormira com sua esposa. Juno tentará retomar a história na cena III da parte II, mas se espanta ao ver os dois Anfitriões juntos, e não dá continuidade à narrativa. Segue-se toda a barafunda: luta entre Júpiter e Anfitrião, o desmaio de Alcmena, etc., e a história de Felizarda não se conclui. Cornucópia mostra-se frustrada e parece de fato mais preocupada em saber o

desfecho da narrativa da personagem do que com a situação de sua patroa, que acabara de acordar de um desmaio:

Pois tinha tal vontade de saber o fim da história desta mulher, que, se eu estava prenhe, não deixava de mover; que, a meu ver, há-de ser galante história; porque a tal mulher é muito perliquiteta e muito entremetida; de sorte que, não havendo um dia que está nesta casa, já nos quer governar e com tudo se quer meter. (SILVA, 1958, p. 174)

A observação de Cornucópia visa a explicitar o caráter embusteiro de Felizarda, o qual, entretanto, não é notado por Alcmena, que a toma por uma espécie de “conselheira”. Na pele da impostora, Juno age maliciosamente no sentido de envenenar os sentimentos da esposa do general tebano. Na cena V da parte I, Anfitrião, ao retornar da guerra, fica sabendo que outro “Anfitrião” já estivera por ali. A desconfiança a respeito da fidelidade da esposa faz com que ambos se desentendam. Na cena II da parte II, Júpiter tenta consertar o estrago feito pelo verdadeiro Anfitrião para reconciliar-se com Alcmena. Esta, ainda injuriada com a confusão anterior, pede a opinião de Felizarda acerca da desconfiança do marido. Assim opina a embusteira: “(...) Certamente que, se fora comigo, nunca mais eu o tornaria a ver; pois deu a entender, não menos, que violavas sua fé” (SILVA, 1958, p. 160). Ou seja, Alcmena não deveria perdoar Anfitrião porque este, ao desconfiar de sua fidelidade, a ofendera gravemente. Júpiter entende que Felizarda deveria interceder a favor dele. Diante disso, a estrangeira lhe responde: “Não sejais importuno, que o vosso delito nenhum perdão merece; pois eu, não sendo Alcmena, a quem ofendestes, de sorte me tendes escandalizada, que, a ser possível, vos desterra daqui, para não seres mais visto” (SILVA, 1958, p. 160).

Durante esta cena, Juno parece ter descoberto que está diante de Júpiter disfarçado e, por meio de apartes, revela toda a sua raiva pelo marido adúltero. Quase como uma versão feminina de Iago, tenta maliciosamente induzir Alcmena a nunca mais perdoar Anfitrião. Alcmena mostra-se agradecida a Felizarda porque acredita que esta age como se ela é que tivesse sido ofendida. Há de fato aqui um tipo de expressão de sentimentos que se revelam e se ocultam concomitantemente, afinal, a raiva de Juno efetivamente se exterioriza na fala de Felizarda, mas o ciúme como causa primeira permanece dissimulado. Trata-se, portanto, de um jogo articulado entre simulação (fingir) e dissimulação (esconder).

No entanto, a vingança da ciumenta Juno contra Alcmena será por meio do assassinio desta última. Não pelas suas próprias mãos, mas por intermédio de um executor: Tirésias, o ministro de Tebas. E para que Juno persuada Tirésias a cometer o

assassinato, a esposa de Júpiter, sem mudar sua aparência, assumirá ainda outra personagem: Flérída.

No início da primeira cena da parte II, Tirésias, que vem aos arredores da casa de Anfitrião para dar-lhe os parabéns pelo triunfo na guerra, cai de amores pela formosura de Felizarda logo que a avista. Percebendo isso, Juno se lança à sedução do ministro de Tebas para usá-lo como meio de sua vingança. Logo em sequência, Juno disfarçada de Felizarda revela a Tirésias o que seria sua verdadeira identidade, falseando uma nova narrativa. Acompanhemos:

Eu sou Flérída, infeliz princesa de Téleba, que disfarçada vivo aqui com o nome de Felizarda. Já sabeis como Anfitrião matou a meu pai El-Rei Terela. (...) Morto assim meu pai, para vingar-me deste bárbaro homicida vim à sua própria casa, para que assim mais facilmente pudesse executar a minha vingança, que procuro; e, quando cuidei que só Anfitrião era o que me ofendia, acho que também Alcmena necessita de castigo, pois não há instante em que não desperte as frias cinzas do cadáver de meu pai com afrontas; de sorte que, se Anfitrião lhe tiranizou a vida, Alcmena também se arma homicida de sua memória. Um o ofendeu de presente, e Alcmena lhe infama a posteridade; e vos confesso que de tal sorte me tenho enfurecido, que só para vingar-me destas injúrias dera, ó Tirésias, o sangue das veias. (SILVA, 1958, p. 152)

Se na economia da trama Juno compõe dramaticamente um contraponto à aventura amorosa de Júpiter, seu fingimento também se manifesta como desdobras de personagens: Felizarda se finge de Flérída. Cada uma das personagens com a sua respectiva narrativa inventada pela deusa. Entretanto, cumpre observar que, nesta história contada a Tirésias, revela-se que Felizarda se trata de um disfarce. Sem dúvida, essa “falsa sinceridade”, digamos desse modo, de Juno, ou seja, a revelação de seu fingimento acaba por funcionar como meio de persuasão de Tirésias. A sedução de Juno, porém, não se esgota aí e, para persuadi-lo a assassinar Alcmena, será necessário que a deusa faça a ele uma promessa de “amor”: “Já sabeis que sou princesa hereditária de Téleba; já sabeis que admito o vosso amor. Esposa e reino tereis, se vingais minhas injúrias” (SILVA, 1958, p. 153).

Em sua estratégia de sedução pelo fingimento, Flérída promete casar-se com Tirésias. No entanto, suas promessas estão mais eivadas de ódio e de sede de vingança do que propriamente do que amor, ainda que fingido. Tirésias se encontra como que enfeitiçado — quase abobalhado, diga-se — pela figura de Flérída, a ponto de esclarecer que fará o que ela pede não pela cobiça do reino de Téleba, mas pelo prêmio de se tornar seu esposo. Tirésias não chega a compreender os motivos da vingança de

Flérída contra Alcmena, cuja inocência lhe parece evidente. Mesmo assim, propõe-se a executar o assassinato e, quando está sozinho em cena, alguma ambição acaba por ser revelada: “se hei-de conseguir a delícia de Flérída e a investidura de rei, em que reparo?” (SILVA, 1958, p. 153). O ministro de Tebas, afinal, torna-se também um traidor das leis da república, uma vez que pretenderá punir uma cidadã inocente, tendo em vista apenas o benefício próprio e os anseios perversos de sua amada. Personagem secundária na intriga da peça, Tirésias, justamente quem deveria zelar pela ordem e pela justiça de Tebas, é o único humano efetivamente desleal em *Anfitrião e Júpiter e Alcmena*.

Tirésias não pôde matar Alcmena com um punhal quando ela estava no bosque, pois no momento em que ia executar o crime, se aproximaram Júpiter e Anfitrião, que também queria matá-la, conforme comentamos anteriormente. Nesta mesma cena, quando todas as personagens se encontram no palco, exceto Saramago, Mercúrio aponta o verdadeiro Anfitrião como impostor, dizendo que este se valera da ajuda de um feiticeiro para se parecer com o marido de Alcmena. A falsa acusação do falso Saramago é tida como o elemento decisivo para a condenação de Anfitrião. Quando Saramago entra em cena, Mercúrio vai-se, e assim ao criado recairá a culpa de ter sido cúmplice do falsário.

Juno agora tem certeza de que o Anfitrião que se safou da condenação é, na verdade, Júpiter. É preciso que sua vingança de algum modo se efetive e ela reclama abertamente a Tirésias a condenação de Alcmena, já que “ela diversas ocasiões tratou a ambos como a esposos; e assim é certo que ofendeu a seu marido verdadeiro; que, segundo as leis, também deve morrer.” (SILVA, 1958, p. 205). Sem que Juno se revele, sua personagem Felizarda põe a descoberto sua perfídia ao desejar a condenação de Alcmena.

Nas duas cenas finais, teremos Saramago, Anfitrião e Alcmena condenados. Como resultado da complexificação da intriga, a ação tende a um final trágico. Na cena VI, que se passa na prisão, Saramago é torturado com a polé. Tomando como impostor e condenado sem culpa, Anfitrião lamenta sua condição. Nesta cena, alguns leem o recitado e a ária do general tebano como expressão do sofrimento do próprio autor, que esteve preso nas masmorras da Inquisição em 1726, cerca de dez anos antes da estreia desta peça:

RECITADO

Sorte tirana, estrela rigorosa,
 que mailgna influis com luz opaca
 rigor tão fero contra um inocente!
 Que delito fiz eu, para que sinta
 o peso desta aspérrima cadeia
 nos horrores de um cárcere penoso,
 em cuja triste, lóbrega morada
 habita a confusão e o susto mora?
 Mas, se acaso, tirana, estrela ímpia [sic],
 é culpa o não ter culpa, eu culpa tenho;
 mas, se a culpa que tenho não é culpa,
 para que me usurpais com impiedade
 o crédito, a esposa e a liberdade?

ÁRIA

Oh que tormento bárbaro
 Dentro no peito sinto!
 A esposa me desdenha;
 a Pátria me despenha;
 e até o Céu parece
 que não se compadece
 de um mísero penar.
 Mas, ó deuses, se sois deuses,
 como assim tiranamente
 a este mísero inocente
 chegais hoje a castigar? (SILVA, 1958, p. 213-214)

De fato, Antônio José da Silva reforça o elemento trágico ao acrescentar à ação da peça a prisão de Anfitrião, o que não ocorrera em nenhum dos paradigmas anteriores. De general aclamado e virtuoso, Anfitrião é rebaixado à condição de pária, “sem crédito, sem esposa e sem liberdade”, e a pungência de seu pesar, enquanto inocente, parece fazer eco aos sentimentos do comediógrafo judeu.

No entanto, se a confusão causada pelos deuses acabou por resultar na prisão de humanos inocentes, serão esses mesmos deuses, num ato de piedade, que agirão no sentido de libertar os condenados e devolver-lhes a honra usurpada. A personalidade de Juno também se desdobra em sua moral, revelando-se ambígua, pois não é só vingativa, mas também piedosa, uma vez que será ela quem liberta Anfitrião e Saramago do cárcere. Na cena final, que se passa no templo de Júpiter, quando Alcmena já se encontra no cadafalso prestes a ser executada, e todas as personagens se encontram em cena, o deus revela que o Anfitrião e sua mulher são inocentes e que ele na verdade é Júpiter.

A revelação do deus se dá num recitado, aplicando-se a solenidade que o momento exige. Júpiter perdoa Alcmena e avisa que Anfitrião não se sentirá ofendido, pois como resultado do “passatempo”, termo usado pelo próprio deus, nascerá Hércules. Os humanos em cena ficam espantados com que acabam de presenciar. Anfitrião parece sentir-se como que abençoado pelo fato de um deus “divinizar” seu “venturoso tálamo”. Alcmena e seu marido se abraçam, tamanha a felicidade de ambos. Assim como ocorre desde o paradigma plautino, o nascimento de Hércules representará a redenção não só do casal ludibriado por Júpiter, mas a redenção a própria redenção do mundo.

Se o poderoso Júpiter se revelou, é forçoso que outras personagens também se revelem. Juno, Mercúrio e Íris expõem suas verdadeiras identidades e intenções. O caso está resolvido e a fria e calculista Juno quer voltar para os braços do marido, como se o adultério dele já não constitui motivo de ofensa. Os discursos barrocos apresentavam um movimento de espalhamento e recolha dos argumentos. Na configuração dramática desta “ópera” joco-séria, as diversas desdobras que animam a ação voltam a se recolher em suas respectivas unidades: dobra sobre dobra.

Em *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, o fingimento por apropriação de identidade, que já se encontrava nos paradigmas intertextuais, desde Plauto pelo menos, vem acompanhado do fingimento como invenção de identidade, no caso de Juno e de Íris, o que se constitui uma força espelhada e oposta à intriga principal. Sendo assim, o traço barroco da desdobra corresponde tanto às diversas identidades, no plano específico da personagem, quanto às vontades em jogo na intriga, no plano estrutural da peça. Estas duas formas de desdobra, nesse caso, aparecem imbricadas e ambas contribuem não só para as confusões em cena, mas também se mostram fundamentais para o desenvolvimento da ação.

4 UM LABIRINTO DE ENGANOS: ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DE *O LABIRINTO DE CRETA*

É preciso ressaltar que o conceito que propomos chamar de teatralidade barroca envolve não apenas a atividade de fingir, mas é marcado também pela problemática da aparência enganosa do mundo exterior, a qual enseja os erros de julgamento. Uma das diferenças significativas entre o período clássico e o período barroco é justamente o fato de que, se antes os dados dos sentidos serviam como fundamento mesmo da verdade, conforme a filosofia neoaristotélica, o ceticismo, cada vez mais difundindo no pensamento e na cultura seiscentistas, colocará tal perspectiva em xeque.

No âmbito dos comportamentos e da linguagem, dominados pela pompa e pelo artificialismo retórico, a época barroca propiciaria, contrariamente, uma reação generalizada a esse estado de coisas, uma postura cética que, no mais das vezes, se manifesta na dúvida em relação à veracidade do próprio viver: sonho ou realidade? Nas manifestações literárias do Seiscentos, entretanto, o ceticismo, não se resume a esta espécie de dúvida, tão tipicamente barroca, mas também de outros modos, muitas vezes sutis. A desconfiança das personagens femininas diante do palavrório amoroso das personagens masculinas, por exemplo, afigura-se numa das maneiras mais comuns do ceticismo nas peças de Antônio José da Silva. Ainda que tais atitudes céticas se deem no plano da galantaria, elas dizem muito acerca da problemática envolvendo a correspondência entre a elocução e a sinceridade dos sentimentos dos amantes.

A teatralidade barroca na “ópera” joco-séria *O labirinto de Creta* desenha-se no movimento dos três aspectos considerados, quais sejam fingimento, erros de julgamento e, em última análise, ceticismo, os quais orientarão nossa análise e interpretação da peça no presente capítulo. O fingimento e a perspectiva cética se realizam, ora explicitamente, ora sutilmente, mas em geral de modo ativo, enquanto que os erros de julgamento se fazem mais passivamente, a partir dos dados sensíveis.

4.1 Prováveis paradigmas intertextuais de *O labirinto de Creta*

O argumento da peça *O labirinto de Creta* pode ser resumido da seguinte maneira. Uma vez que, num torneio, os atenienses mataram o filho de Minos, rei de Creta, o monarca, depois de subjugar Atenas, impõe uma espécie de tributo à cidade: todos os anos, sete rapazes serão sorteados para servirem de alimento ao Minotauro, que

residia num labirinto subterrâneo inventado por Dédalo. Ocorre que, num desses sorteios, a sorte cai sobre o príncipe Teseu e ele deve rumar para Creta junto com outros rapazes também sorteados. A ação da peça tem início quando Teseu chega a Creta após escapar do naufrágio que sua armada sofrera a caminho da ilha. O protagonista é conduzido ao labirinto pelo rei Minos, mas, graças à ajuda das princesas Ariadna e Fedra, consegue eliminar o Minotauro e se safar de dentro das entranhas da terra. No entanto, o príncipe permanecerá oculto boa parte, sendo considerado morto pelo rei e pelos demais cortesãos, enquanto se envolve num triângulo amoroso com as duas damas.

Conforme Juliet Perkins (2004), Antônio José da Silva teria ao menos quatro “fontes” para a composição de seu *Labirinto: a tragicomédia El laberinto de Creta* (1621), de Lope de Vega; a “Jornada Segunda” de *Los tres mayores prodigios* (1636), de Calderón de la Barca; além da *zarzuela* chamada *El laberinto de Creta* (1667), de Juan Bautista Diamante; e da peça *Amor es más laberinto* (1689), de Sórora Juana Inés de la Cruz, escrita juntamente com Juan de Guevara. De acordo ainda com Perkins, a influência de Sórora Juana fora descoberta mais recentemente, e o cotejo entre seu texto e o de Antônio José da Silva comprovaria diversas ressonâncias, tais como nomes de personagens e determinados episódios, além de trechos dos diálogos.

Primeiro paradigma considerado, a peça *El laberinto de Creta*, de Lope de Vega, dramatiza em três atos o mito de Teseu e do Minotauro. Para vingar a morte de seu filho Androgeo, Minos e seu exército cretense subjagam a cidade de Atenas. Entretanto, mal o rei terminou de executar sua vingança e ficará sabendo, pela personagem Polineces, da terrível notícia: a rainha Pasife se enamorou de um touro e deu à luz ao Minotauro. Minos então estabelece que, a cada ano, dez atenienses devem servir de alimento ao monstro. Já em sua pátria, o rei expõe a Dédalo a intenção de construir um lugar onde o Minotauro não possa sair. Em cena, o engenhoso arquiteto mostra uma pintura com desenho do que será o labirinto e, dentro dele, o monstro. Poucas cenas depois, o magnífico e terrível edifício já está construído.

Teseu é um dos dez atenienses sorteados para partirem a Creta. Na ilha, Ariadna fica enamorada do príncipe e lhe entrega o fio para fugir do labirinto. Minos pretende casar Ariadna com Oranteo, príncipe de Lesbos, e o capitão Feniso, com Fedra. Ocorre que Teseu mata o Minotauro e depois foge com as duas irmãs em uma nau. Posteriormente, entretanto, o ateniense acaba abandonando Ariadna na ilha de Lesbos, juntamente com Fineo, criado dele. A princesa lamenta a ingratidão do grego e mostra-

se arrependida de ter trocado Oranteo, seu “amor primero”, por Teseu, seu “amor bastardo”. A certa altura, a dama comenta que os gregos, no mundo, têm fama de traidores. O tempo corre e Teseu se casa com Fedra. Ariadna permanece em Lesbos, vivendo como um pastor de nome Montano. Sua verdadeira identidade só é descoberta no final, e então Minos dá a mão de sua filha para Oranteo.

Não chegam a ser significativos os pontos de contato entre as peças de Lope de Vega e de Antônio José da Silva. A despeito disso, há que se destacar que o comediógrafo retoma, assim como Calderón, o conflito entre gratidão e amor, que envolve a escolha de Teseu entre Fedra e Ariadna.

A “Jornada segunda” de *Los tres mayores prodigios*, de Pedro Calderón de la Barca, trata da morte do Minotauro pelas mãos de Teseu, conforme já havíamos comentado no capítulo 1. Segundo Valbuena Briones (1991), para a escrita de sua peça teatral, Calderón teria tido como fonte a *Philosophia secreta* de Juan Pérez de Moya, da qual teria colhido alguns dados mitológicos, recriando-os e atualizando-os de acordo com a estética e a mundivisão barrocas. Conforme ainda Valbuena Briones, Calderón teria dado ênfase à caracterização das três principais personagens femininas da peça, de modo que cada uma delas representaria uma “falta sociológica”, a saber: Medeia, a soberba (Jornada primera); Ariadna, a paixão (Jornada segunda); e Dejanira, os zelos (Jornada tercera).

O cotejo entre *O labirinto de Creta*, de Antônio José, e a “Jornada Segunda” de *Los tres mayores prodígios*, de Calderón, permitem identificar algumas correspondências, sugerindo um provável diálogo intertextual. Na peça do espanhol, Teseu salva Ariadna e Fedra das ameaças de uma fera, sendo que ambas ficaram divididas entre o sentimento amoroso e a gratidão, “De dos afectos cercada,/¿es estar enamorada,/o es estar agradecida?”²⁴ (1991, p. 1566).; na “ópera” joco-séria, Teseu também livra Ariadna de uma fera, e esta fica lhe devendo um favor: “Eu vos prometo defender a vossa vida, já que tanto me encareceis o seu perigo; e assim dissei-me: qual é o delito que vos obriga a viver foragido entre essas brenhas?” (SILVA, 1958, p. 16). O triângulo amoroso entre Ariadna, Fedra e Teseu também se encontra em Calderón e em Antônio José da Silva, acrescentando-se ainda o antagonismo de Lidoro, que pretende se casar com a primeira. A principal diferença reside em que, no dramaturgo espanhol, Lidoro é *capitán general* do rei Minos, enquanto que no comediógrafo luso-brasileiro, a

²⁴ “Por dois afetos cercada,/estar enamorada,/ou estar agradecida?” (tradução nossa).

personagem de mesmo nome é príncipe de Epiro. Nos dois casos, Teseu, ao fugir de Creta, terá de se decidir entre levar Ariadna, a quem deve gratidão, ou Fedra, por quem é apaixonado. Na peça de Calderón, o protagonista opta pela segunda, o que é visto como traição por parte de Ariadna, uma vez que esta, recorrendo aos artifícios de Dédalo, tinha ajuda o ateniense a matar o Minotauro e a se safar do labirinto. Na peça portuguesa, ao contrário, Teseu prefere Ariadna. Seja como for, a oposição entre amor e gratidão é resgatada pelo autor setecentista.

Em maior quantidade são as correspondências entre as peças *O labirinto de Creta*, de Antônio José da Silva, e *Amor es más laberinto*, de Sórora Juana Inés de la Cruz. Afigura-se mais que evidente o conhecimento que o comediógrafo luso-brasileiro devia ter da peça da religiosa, poetisa e dramaturga mexicana. Já pela semelhança de nomes de algumas personagens de *Amor es más laberinto*, vê-se que dificilmente poder-se-ia acreditar em mera coincidência. É natural que, tendo em vista que ambos os autores partam do mesmo *mythos* grego, algumas personagens se repetissem na “ópera” joco-séria; ocorre que Lidoro, Licas e Tebandro não compõem a *dramatis personae* dos paradigmas intertextuais considerados anteriormente. Ademais, a transferência alegórica da imagem do labirinto de Creta para a ideia do labirinto do amor, é também aproveitada por Antônio José da Silva.

Composta de três “jornadas”, a peça *Amor es más laberinto* resgata igualmente o triângulo amoroso entre Teseu, Fedra e Ariadna, baseada na mesma oposição entre amor e gratidão. Os lances de comicidade ficam por conta do gracioso Atún, criado de Teseu, e Racimo, criado de Baco, príncipe de Tebas. Há também a presença de Laura e Cintia, criadas de Fedra e Ariadna, respectivamente. A ação da peça se inicia com a chegada do príncipe ateniense a Creta, condenado a ser devorado pelo Minotauro em vingança a morte do filho de Minos. Teseu consegue eliminar o monstro e fugir do labirinto com a ajuda de Ariadna. Curiosamente, a personagem Dédalo não faz parte da trama de *Amor es más laberinto*.

Tal como na peça de Antônio José da Silva, Teseo é dado como morto, sendo que apenas as filhas do rei e suas criadas e o gracioso Atún sabem que na verdade ele continua vivo. No que se refere aos jogos amorosos, temos que Lidoro, príncipe de Epiro, é enamorado de Fedra, enquanto Baco é enamorado de Ariadna. Repare que, na peça de Inés de la Cruz, a personagem Tebandro, diferentemente da “ópera” joco-séria do comediógrafo luso-brasileiro, é apenas “capitán de la guarda”, não tomando parte nas aventuras amorosas de galãs e damas.

Tanto em *Amor es más laberinto* quanto em *O labirinto de Creta*, ocorrerá um baile de máscaras em que o príncipe dança com sua amada: Fedra, no primeiro caso; Ariadna, no segundo. Na peça mexicana, antes do baile, Laura dera a Teseu uma banda para que sua patroa pudesse identificá-lo entre os mascarados; o mesmo fizera Cíntia, logo após, mas entregando-lhe uma pluma, que, entretanto ficará com Atún e, posteriormente, com Baco, ocasionando um engano por parte de Ariadna. Trata-se de uma peça repleta de quiproquós e não é difícil perceber que muitos deles foram retomados por Antônio José da Silva quase literalmente. No entanto, destaquemos na peça da autora o assassinato de Lidoro por Teseu, o que não ocorre na “ópera” joco-séria. Há uma série de enganos que levaram o ateniense a cometer o crime, mas a culpa recai sobre Baco, que, assim como Teseu tentará fugir da ilha numa nau. Ambos estarão embuçados, o que ocasionará muitas confusões: Fedra foge com Baco, pensando se tratar do ateniense, e ele pensando que leva Ariadna; enquanto Teseu foge com Ariadna, pensando que o acompanha Fedra.

Pela quantidade de recursos, tais como apartes, enganos e confusões aproveitados pelo autor luso-brasileiro a partir de *Amor es más laberinto*, pode-se afirmar que essa peça exerceu grande influência sobre a totalidade do trabalho joco-sério de Antônio José da Silva, e não somente sobre a peça *O labirinto de Creta*. Foi sobretudo nessa peça mexicana que nosso autor encontrou a matriz cênica e textual para desenvolver a teatralidade barroca de sua produção dramatúrgica.

O título da “ópera” joco-séria *O labirinto de Creta* refere-se não só à morada do Minotauro, mas também à imagem do labirinto como alegoria do amor e, por extensão, às inúmeras peripécias de que são vítimas os que padecem desse sentimento. Sem dúvida, a própria intriga da peça remete a essa mesma imagem, e assim o caráter labiríntico perpassa também pela estrutura da ação dramática. Do ponto de vista estético, o labirinto ostenta uma configuração essencialmente barroca, pois que se desenha como “dobra sobre dobra” (DELEUZE, 2007). Uma construção labiríntica é feita para enganar e confundir aqueles que se aventuram em suas entranhas, de modo que a ação de enganar e enganar-se (ou ser “enganado” pelos sentidos) é fato recorrente, como já frisamos neste trabalho, nas mais diversas representações sociais e culturais do período barroco.

No caso da peça analisada neste capítulo, o labirinto constitui uma das muitas criações industriais de Dédalo, personagem que, em certa medida, encarna a figura do

homem de ciência do período barroco, produtor de artifícios e maravilhas. Teseu, num monólogo na cena II da segunda parte, assim descreve o labirinto planejado concebido pelo “barbas”:

Que admirável edifício! Que variedade de arquitecturas! Que pórticos! Que mármore! Que colunas! Aqui toda a confusão alegre, e toda a alegria se confunde; pois, equívoco o horror e a beleza, horroriza o belo e deleita o horror, que neste quadro de luzes e sombras brilham as sombras e assombram as luzes.” (SILVA, 1958, p. 75)

O pasmo de Teseu ilustra a suntuosidade da construção labiríntica, fazendo com que o público preenchesse, na sua própria imaginação, elementos da cenografia. O labirinto de Dédalo, em sua releitura silviana, é triplamente barroco: no estilo arquitetônico, nos seus efeitos e em sua ambientação. No estilo por ostentar certa “variedade de arquitecturas”, tendo em vista que o Barroco é marcado por certa fusão estilística; nos efeitos porque ali dentro “toda a confusão alegre” e “toda a alegria se confunde”, uma vez que o desencontro dos sentimentos por ele provocado “horroriza o belo e deleita o horror”; na ambientação do *chiaroscuro*, no qual o “quadro de luzes e sombras brilham as sombras e assombram as luzes”.

Chamemos a atenção para o fato de que grande parte das cenas da peça analisada neste capítulo se passa justamente no labirinto ou em seus arredores, ensejando a pletora de enganos que costuma, de um modo ou de outro, recheiar a ação dramática das “óperas” joco-sérias de Antônio José da Silva. Não à toa, algumas das cenas se passam num lugar secreto chamado “sala dos enganos”, cujo nome, por si só, diz muito sobre as ilusões e erros barrocamente levados a efeito em *O labirinto de Creta*.

A imagem da bifurcação remete aos caminhos de um labirinto e, no caso do labirinto do amor, Teseu se vê sempre dividido entre os afetos de Fedra e Ariadna. Ambas, porém, têm como pretendentes Tebandro e Lidoro, respectivamente. Na primeira cena, o protagonista sente-se atraído tanto por uma quanto por outra, mas na segunda cena, revela-se, de fato, apaixonado por Ariadna. O fator complicador da relação amorosa entre o galã e sua amada não se encontra, porém, nas intenções de Lidoro, mas sim na oposição de Fedra. Ocorre que, na primeira cena, Ariadna teve sua vida salva por Teseu, e assim fica em dívida com o príncipe ateniense: ela promete salvar a vida dele. Mas a relação amorosa não se dá, a princípio, numa via de mão dupla, ao menos não abertamente. Teseu se declara a Ariadna. Esta, entretanto, por razões de decoro, esconde seus verdadeiros sentimentos, confessados apenas nos apartes da personagem, e a obrigação de salvar a vida do galã é o que a mantém ligada a ele.

Teseu pertence à mesma categoria dos protagonistas forasteiros e conquistadores que, com sua chegada, promovem certa desestabilização da ordem da corte, tal como Jasão, em *Os encantos de Medeia*. Quando o rei pergunta ao Oráculo do templo de Vênus e de Cupido quando terá fim a vida do Minotauro, a resposta vem cantada nas seguintes palavras: “Quando desse biforme monstro horrendo/vires ser alimento combustivo/um vivo morto e um morto vivo.” (SILVA, 1958, p. 30). De forma enigmática, o Oráculo faz referência a Teseu, o qual, depois de ser preso no labirinto, será dado como morto. Veremos, adiante, que a ação de viver como um “vivo morto” e “morto vivo”, enquanto não consegue se safar das peripécias do labirinto do amor, também constitui, a nosso ver, um modo de atuação ou fingimento.

4.2 O labirinto de enganos e suas variações joco-sérias

Uma das primeiras personagens a se valer da estratégia do fingimento, no entanto, é o criado de Teseu, Esfuziote. Em sua “indústria do amor”, o gracioso assume a identidade de seu amo a fim de conquistar a criada Taramela, que fez um voto à deusa Vênus para conseguir se casar. Embora perpassasse boa parte da peça, o logro praticado pelo criado tende a se limitar à ação cômica, sem maiores implicações para a intriga principal. Diz o fingido Esfuziote à Taramela:

sou o príncipe Teseu, sobre quem caiu a sorte (ou o azar, para melhor dizer) de ser alimento do Minotauro. Eu, para escapar desta comichão, me ajustei por uma grande soma de dinheiro com um criado meu, chamado Esfuziote, para que dissesse que era eu e desse a vida por mim; e, como o criado me queria bem, não foi difícil o morrer por mim. (SILVA, 1958, p. 39)

Temos aqui mais um caso de fingimento que envolve a apropriação de identidade de outra personagem da peça. Diferentemente de Júpiter em relação a Anfitrião, entretanto, Esfuziote não assume fisicamente a aparência de Teseu. A fala transcrita acima demonstra, uma vez mais, como as ações fingidas partem de narrativas falsas, em parte ou no todo. A ousadia do criado não é pouca, pois envolve assumir a identidade de seu próprio amo. Fingir-se príncipe é a isca perfeita para conquistar Taramela, uma vez que esta se deixa levar pela esperança de se tornar princesa.

Conforme aponta José Oliveira Barata (1985), baseando-se nas *Memórias Históricas, e Genealógicas dos Grandes de Portugal*, publicadas em 1755, de autoria de Antônio Caetano de Souza, o período joanino fora marcado por considerável

mobilidade social. Um título de nobreza poderia ser obtido ou por herança, ou por prestação de altos serviços de cunho político, civil, militar administrativo ou judicial. Embora talvez com poucas possibilidades de realização, o sonho de ascensão social por meio do matrimônio certamente habitava o imaginário de muitas moçoilas casadouras da arraia-miúda portuguesa da época.

A burla de Esfuziote também tem como alvo Sanguixuga, criada de Fedra e tia de Taramela. O gracioso, fazendo-se de alcoviteiro, promete casar a velha com o embaixador ateniense Licas. Observe que a ação principal e ação cômica da peça mantêm certo paralelo no que se refere aos fingimentos de Teseu e de seu criado, já que ambos se valem da estratégia da simulação, ainda que de modos diferentes. Esfuziote aproveita-se do fato de seu amo viver como um “morto” e preenche, por assim dizer, o vácuo deixado por ele, assumindo a identidade do príncipe ateniense, sempre diante de Taramela e Sanguixuga.

Em sua ação fingida, o gracioso assume um discurso algo afetado, asseverando ironicamente que “quem ama deveras não sabe mentir” (SILVA, 1958, p. 54). Taramela, porém, parece um tanto incrédula com o fato de um príncipe se interessar por uma criada, quando Fedra e Ariadna são “melhores” que ela. O plano de Esfuziote vai de vento em popa até ocorrerem alguns mal-entendidos no baile de máscaras na cena III da parte II. A confusão se dá porque Taramela identifica Teseu em meio aos mascarados, graças à banda azul que ele traz em sua roupa. A criada se consome em ciúmes depois de ver o príncipe ateniense dançar com Ariadna. São enganos que causarão atritos entre a sobrinha de Sanguixuga e seu o verdadeiro pretende, Esfuziote, desencadeando uma atitude vingativa por parte da criada. Taramela revela a Lidoro que o máscara que dançara com Ariadna é Teseu; Lidoro, porém, não acredita de imediato no que ouve: “Teseu?! Que dizes? Como pode ser, se ele morreu no Labirinto? Vai-te e deixa-me com essas quimeras.” E então a criada conta-lhe um importante segredo: “Senhor Lidoro, Teseu não morreu: Ariadna se corresponde com ele e veio ao baile; e por sinal...” (SILVA, 1958, p. 102). O engano da criada acaba por gerar certas consequências no andamento da ação principal, uma vez que Lidoro, após a conversa, irá tirar satisfações com Ariadna. Discutiremos mais sobre isso logo adiante.

Taramela passa a considerar “Teseu”, ou seja, Esfuziote, um falsário, por entender que ele deseja na verdade Ariadna. Na cena V da segunda parte, a criada expõe todo seu ciúme e descrédito em relação ao seu “príncipe”. Esfuziote nega que tenha dançado com Ariadna; porém, como negar tal fato se Teseu de fato o fizera e, naquele

momento, a banda azul representava, aos olhos da criada, a identificação de sua identidade?

Taramela. Senhor, com que estamos? Vossa Alteza pode negar que eu lhe trouxe uma banda azul ao Labirinto em nome de Ariadna?

Esfuziote. Assim foi, que a verdade manda Deus que se diga.

Taramela. Pode negar que agora o acho aqui nesta sala dos enganos, na qual me disse Ariadna a esperasse Vossa Alteza, por se acaso não tivesse ouvido bem o que ela lhe disse? É isto verdade?

Esfuziote. Verdade é que eu estou aqui.

Taramela. Logo, digo eu bem que namora a Ariadna?

Esfuziote. Isso é mentira.

Taramela. Como pode ser verdade e mentira ao mesmo tempo?

Esfuziote. Porque neste tempo tudo são mentiras e verdades. (SILVA, 1958, p. 117)

O criado precisa se defender das acusações, resguardando seu plano de conquistar sua pretendente, mas, ao mesmo tempo, deve preservar seu amo, isto é, deve manter o segredo de que o ateniense, na verdade, não morreu. Para se safar deste imbróglio, ele então lança o argumento de que “neste tempo tudo são mentiras e verdades”.

A contradição exposta por Esfuziote parece comprovar peremptória e sumariamente o frágil estatuto da verdade durante o período barroco, isto é, entre os séculos XVII e XVIII. Sonho ou realidade? Simulação ou sinceridade? Estas oposições muitas vezes mostram-se confundidas, de modo que a tarefa de distinguir o verdadeiro do falso, especialmente no contato sensorial com o mundo, torna-se cada vez mais intrincada, dando margem ao ceticismo barroco.

O namoro entre Esfuziote e Taramela começa a degenerar numa guerra amorosa, tumultuada por zelos e desforras. Desnecessário afirmar que as brigas entre os criados graciosos constituem um caudaloso manancial de lances cômicos. Vimos que, por vingança, a criada contara a Lidoro sobre Teseu estar vivo e então, afetando zelos, Esfuziote toma-lhe a joia que ela ganhara do príncipe de Epiro como recompensa. O gracioso pede a Sanguixuga que persuada Taramela a fazer as pazes com ele. Como prova de seu amor, o criado exige que se casem ali mesmo, na sala dos enganos. A sobrinha de Sanguixuga, porém, continua reticente diante das palavras do falso príncipe, e sua promessa de vingança é revelada nos apartes: “Ah, falsário! Não cuides que me hás-de lograr. (*À parte*). Pois, Senhor Teseu, (...) espere por mim, que eu vou buscar

luzes para celebrarmos o matrimónio com luminárias. Tu verás como me vingo! (*À parte e vai-se*) (SILVA, 1958, p. 122).

Momentos depois, Taramela volta à sala dos enganos com Lidoro, que está armado de espada para vingar-se de Teseu, que havia entrado em cena juntamente com Dédalo. Entretanto, a sala dos enganos é mal iluminada, e as personagens têm dificuldades em identificar uns aos outros, gerando uma série de confusões. Em certo momento, chega o rei e um criado com uma luz. Esfuziote havia entrado na vaca de madeira construída por Dédalo e, após a sucessão de barafundas entre os discretos, Lidoro encontra o criado, pensando que era Teseu que estava ali dentro. Em vista do engano, o rei faz o seguinte comentário: “Que é isso, Lidoro? Este criado é o que dançou com Ariadna?! Vês que tudo foi delírio do teu ciúme?”. Lidoro mostra-se confuso: “Não sei o que responda. Senhor, já sei que o meu ciúme me pôde alucinar, mas não foi sem fundamento.” (SILVA, 1958, p. 131).

Em uma ou outra ocasião, vemos personagens da peça atribuírem seus enganos (ou supostos enganos) a algum tipo de alucinação causada pelo ciúme. Ocorre, na verdade, que alguns desses enganos são gerados ou pelo fingimento, ou pela mentira de outrem. O fato de Esfuziote fingir-se de Teseu acaba por desencadear, indiretamente, diversos quiproquós, inclusive entre as personagens discretas. A diferença é que Taramela ignora que o gracioso não seja príncipe, enquanto as personagens nobres sabem muito bem que o criado não passa de um criado. Assim, Esfuziote apresenta duas identidades: a sua propriamente dita, quando está diante dos discretos; e a de Teseu, quando está envolvida na ação cômica, baseada em sua “indústria do amor”, isto é, quando se empenha no engodo para se casar com Taramela.

A criada, embora seja vítima da esparrela do gracioso, passa também a enganá-lo, como forma de vingar a “deslealdade” de seu pretendente: a caça passa a ser o caçador. Antes do fim da cena V da segunda parte, o criado, reconhecendo que o jogo está virando, faz o seguinte comentário para si mesmo: “Isto já anda muito bulido com enganos e chismes de Taramela.” (SILVA, 1958, p. 133). Os enganos se sucedem a contento, e pouco se pode explicar acerca de suas motivações. Diz Lidoro, também para si mesmo:

ainda que o que estava escondido na vaca não era Teseu, como me disse Taramela, contudo pode ser que a prevenção variasse o sucesso, pois nem Taramela me havia de enganar, nem podia desconhecer o sujeito que dentro na vaca se escondeu. Oh, labirinto de amor, aonde até os desenganos são confusões! (SILVA, 1958, p. 133)

Lidoro julga que a prevenção, aqui entendida ou como “aviso prévio”, pode ter variado o sucesso, ou seja, que Teseu teria fugido ao saber que Taramela fizera a denúncia. Mas ele se engana nesse ponto, embora a criada, de fato, não tivesse intenção de ludibriá-lo; como se sabe, ela simplesmente pensa que Esfuziote é Teseu. Isto quer dizer que a “indústria do amor” levada a cabo pelo criado do príncipe ateniense proporcionou uma sequência de enganos, à guisa de uma reação em cadeia, de modo que um engano intencional pode levar a outros diversos enganos, ativos ou passivos, isto é, ações enganadoras ou erros de julgamento, como quando Lidoro pensa que é Teseu quem está escondido na vaca de madeira. Em *O labirinto de Creta*, os enganos ramificam-se, entrelaçam-se, desdobram-se em outros enganos ao ponto em que “até os desenganos são confusões”.

Na cena VII da segunda parte, o rei, juntamente com Lidoro e Tebandro, está à procura de Ariadna e Fedra, as quais estão escondidas numa mina com Teseu, Dédalo e Esfuziote, prontas para fugirem com o príncipe ateniense. Aflita e desencantada, Taramela acredita que “Teseu” fugirá com Ariadna e irá se casar com a princesa. Sanguixuga, por sua vez, acredita que ele, na verdade, se casará com Fedra. Ambas lamentam ainda a perda de suas joias, “confiscadas” pelo gracioso. Neste momento, Esfuziote aparece voando graças ao artifício das asas projetadas por Dédalo. Taramela tenta pegá-lo, o que só consegue fazer com a ajuda de alguns homens:

Taramela. Arranquemos-lhe as asas, para que não fuja.

Sanguixuga. Agora pagará tudo junto! Venham todos!

Esfuziote. Não me agarres, Sanguixuga; olha que deito sangue.

Taramela. Venham, Senhores!

Esfuziote. Cal-te, tola! não digas tão alto: *venham, Senhores!*
(SILVA, 1958, p. 153)

A frase “Venham, Senhores!” era justamente a senha para que Teseu e os outros saíssem da mina e para fugir da ilha de Creta em uma nau que seria arranjada pelo criado. Ariadna, Fedra e Dédalo, ao saírem do esconderijo, se deparem com o rei e Tebandro. Ariadna pensa erroneamente que Esfuziote os entregara ao monarca. Este se mostra irado ao constatar que suas filhas estão a fugir com Teseu: “Traidoras, aleivasas, víboras mal nascidas! Como, atropelando a minha autoridade e o vosso decoro, desta sorte... Porém a minha vingança suprirá as minhas vozes.” (SILVA, 1958, p. 154). Trata-se de um momento decisivo, tendo em vista que a vingança do rei contra as próprias filhas é interrompida pela invasão de Creta pela armada de Atenas. A “indústria do amor” de Esfuziote e seus enganos chega a seu termo quando Teseu finalmente

consegue sair da mina onde estava escondido e, por compaixão, impede que os atenienses se vinguem do rei Minos. A conciliação do casal de graciosos antecede a conciliação final:

Taramela. Basta, Esfuziote, que me enganaste, dizendo-me que eras Teseu, para que tantas vezes enganasse a Lidoro!

Esfuziote. Não se perdeu mais que o feitio; porém posso afirmar-te que te não enganei; pois quem duvida que, quando eu era menino, era infante? Porém, se só é príncipe quem faz acções generosas, eu quero fazer uma estupenda, que é casar contigo; porque em sua casa cada um é rei e senhor de seus narizes; venha a mão, Taramela, com licença dos Senhores.

Taramela. Do mal o menos; vá feito! (SILVA, 1958, p. 157)

A relação problemática entre os pares Ariadna e Lidoro e Fedra e Tebandro propicia um jogo amoroso repleto de imposturas e desenganos. Uma das formas mais recorrentes do fingimento nesse caso é quando as personagens se põem a simular desdém pelos seus pretendentes. Vejamos como isso se dá na cena III da primeira parte.

Uma vez que vem sendo desprezado por Ariadna, Lidoro vale-se do artifício do “desdém contra desdém” e, assim, começa a galantear Fedra, a fim de provocar “zelos” em sua pretendente. Diz o príncipe a ela:

Bem é verdade, Senhora, que, quando cheguei a esta corte de Creta, a pretender esposa na régia estirpe de Minos, vosso pai, por achar ao príncipe de Chipre [Tebandro] pretendendo a vossa beleza, foi preciso, por não desgostar ao príncipe no seu empenho servir eu a Ariadna; porém, como este rendimento era mais hipocrisia da política que rendimento de um verdadeiro culto, sempre ardeu impura a vítima, e violento o sacrifício; porque o mesmo suspiro que o incendia [sic] era paroximo [sic] que o aniquilava; e assim, galharda Fedra, se até aqui viveu oprimida a minha inclinação a violências de um respeito, agora, que, impaciente, a minha dor rompe o reverente silêncio, desejara, não que me premiásseis a minha fineza, mas sim que recebêsseis o tributo de minhas adorações. (SILVA, 1958, p. 45)

Toda a fala transcrita acima não passa de mera impostura. Sem atinar com as verdadeiras intenções do príncipe, Fedra limita-se a responder que o amor de Lidoro “degenerou em loucura”, menosprezando, ao fim e ao cabo, os falsos sentimentos dele: “Ainda que me fora lícito acreditar essa fineza, como toda a corte sabe que públicamente servis a Ariadna, seria indecente desatenção corresponder eu a um amante de minha irmã” (SILVA, 1958, p. 46). Ariadna observa o diálogo do bastidor e, depois que Lidoro sai de cena, ela promove uma pequena retaliação, com o fito de lhe provocar ciúmes, propondo a Fedra que troquem de parceiros. Tebandro, que também sofre dos desprezos desta última, espia a conversa entre as irmãs, com a expectativa de se vingar

de sua amada. Eis a surpreendente resposta de Fedra em relação à proposta de Ariadna: “Eu não troco a quem adoro por nenhum outro amante; pois vivo tão satisfeita com o meu amor, que não acho outro equivalente que o possa recompensar.” (SILVA, 1958, p. 47). Resposta surpreendente porque contrária ao sentimento que a personagem vinha expressando por Tebandro.

Se Fedra então o desprezava, por que no momento considerado refere-se a ele como sendo objeto de seu amor? Trata-se apenas de uma afetação, um artifício, pois ela na verdade nutre sentimentos por Teseu, conforme revelado nos apartes. Quando Tebandro, depois de testemunhar sua manifestação de carinho, entra em cena, crente que é amado por Fedra, vem o momento do desengano, através das próprias palavras dela: “Se eu entendera que o meu coração era capaz desse sentimento, o arrancara de meu peito” (SILVA, 1958, p. 48). Fedra, portanto, continua a desprezar Tebandro como já o vinha fazendo e o adverte que “Quando as vozes se encontram com os afectos, melhor é crer a estes do que àquelas” (SILVA, 1958, p. 48). Ou seja, não se deve confiar inteiramente nas palavras, pois estas podem ser enganosas; antes se devem levar em conta os sentimentos.

Desprezado por sua amada, Tebandro investe em Ariadna, mas também é rejeitado por ela. O príncipe então se mostra confuso: “Pois vós mesma não disseste a Fedra que na mudança dos sujeitos mudaria o coração dos afectos?”. E assim a personagem lhe responde: “Se vedes agora contrários esses afectos, crede aos olhos e não aos ouvidos” (SILVA, 1958, p. 49). Grosso modo, as falas das irmãs terminam por ser equivalentes: o que contaria, em última análise, é a realidade dos afetos, e não as palavras pronunciadas.

Nota-se, sobretudo, uma diferenciação entre ouvir e ver. A respeito das ideias cartesianas sobre os sentidos, Cavaillé afirma que “A vista e o ouvido, para um mesmo fenômeno, não são concordantes; os sentidos não conspiram para proporcionarem uma imagem unívoca e coerente do mundo” (1996, p. 70). Em última análise, isso significa que, no contato do eu com o mundo exterior, subsistem dois tipos de diferença: uma entre o sensível e o exterior, já que as representações produzidas pelos sentidos são diferentes das coisas; e a outra no interior da própria sensibilidade. Em sua interpretação filosófica, Cavaillé chama a atenção para o fato de que, na perspectiva de Descartes, “o sentido considerado mais enganador, e cujos *erros*, na era barroca, são ao mesmo tempo extremamente temidos e incansavelmente procurados, é a vista. O sentido mais nobre, nos termos da tradição, revela-se como sendo também o menos fiável.” (1998, p. 73).

Haveria, entretanto, algo em que se possa confiar cegamente, sem possibilidade de enganos? Mesmo os afetos como o amor ora são vistos como inconstantes e, portanto, pouco confiáveis.

Lidoro cai na mesma esparrela. Ao ver Tebandro ser rejeitado por Ariadna, volta a nutrir esperanças de conquistá-la e então se declara mais uma vez a ela. A dama, no entanto, reforça seu desdém e nega que tenha algum sentimento por ele, julgando-o vítima de um “delírio da fantasia”. Veja-se como Tebandro e Lidoro são feitos de bobos pelas irmãs, as quais guardam afeição por Teseu, estabelecendo um jogo de enganos e desenganos.

Certamente o comportamento desdenhoso de Fedra e Ariadna reflete posturas típicas dos flertes levados a efeito nas cortes do século XVIII. Uma demonstração de desdém por parte das damas, nesse sentido, poderia significar apenas uma afetação, a fim de testar a veracidade das intenções masculinas, tendo em vista a persistência dos galanteios, ou simplesmente para instigar ainda mais os conquistadores. Trata-se, nesse sentido, de um comportamento muito próprio das relações palacianas, marcadas sobremaneira pelas mais diversas formas de afetação. Ao dialogar com Tebandro, na cena I da parte II, Sanguixuga explica-lhe o porquê do rigoroso desdém de Fedra: “Senhor Tebandro, não sabe que uma futura noiva sempre afecta repúdios, desdenha carinhos, inculca crueldades e atropela finezas, e no cabo está desejando que já chegue a hora de se ver nos braços de seu esposo?” (SILVA, 1958, p. 73). Mas o príncipe de Chipre mostra-se pouco confiante diante das palavras da criada, a qual se aproveita de seu desespero para enganá-lo: “É tão verdadeiro o amor de Fedra, que te envia esta banda, para que entre os máscaras [mascarados] te possa conhecer à noite no sarau.” (SILVA, 1958, p. 74). A banda, um espécie de laço de fita, deveria ser entregue a Teseu, com o propósito de que Fedra o reconheça no baile de máscaras. O engano, portanto, será duplo, uma vez que tanto Tebandro quanto a irmã de Ariadna serão ludibriados. Veremos isto mais detalhadamente no próximo subcapítulo.

4.3 “Vivo morto” e “morto vivo”: fingir ou perecer

A manifestação da teatralidade barroca no fingimento se enlaça e entrelaça com as peripécias do labirinto do amor. A particularidade do ato de fingir na peça se encontra não no fato de que Teseu assume outra identidade, ou que seja um mentiroso

contumaz. Ocorre que o célebre ateniense em *O labirinto de Creta* passa boa parte da ação, conforme já afirmamos, como “um vivo morto e um morto vivo”. Se relembarmos os diversos engodos perpetrados por outros galãs das peças analisadas neste trabalho, a conclusão é a de que Teseu talvez seja o mais idôneo e o mais corajoso dos protagonistas. Conselheiro de Jasão e general/capitão dos argonautas, em *Os encantos de Medeia*, Teseu é descrito como “valente” e “impávido”, “de quem tantas proezas canta a fama”. Apesar de que o papel dramático de Teseu acaba por se restringir às ações militares dos gregos.

Em *O labirinto de Creta*, Teseu ostenta a qualidade de “caballero cortesano”, conforme a expressão utilizada por Valbuena Briones (1991) ao definir a personagem homônima de *Los tres mayores prodígios*, de Calderón de la Barca. É fato que Antônio José da Silva tem como base o conflito entre amor e gratidão, dramatizado pelo dramaturgo espanhol em sua peça. Reforcemos a ideia de que, a peça do comediógrafo luso-brasileiro, a dramatização da alegoria do labirinto do amor, as peripécias amorosas do protagonista, embora não só, é devida, em grande parte, a essa oposição.

Fedra é a primeira a ser vista pelo herói, enquanto ele e Esfuziote estão escondidos numa gruta. No entanto, adiante Teseu salva Ariadna de uma fera, e a princesa sente-se atraída por ele, e vice-versa. O protagonista, logo de saída, mostra-se galante: “Esta animada esfera de beleza, que em atrativos incêndios, sendo luminoso imã de meu peito, foi luzida rémora de meu alvedrio, que, perdendo este a natureza de livre, se considera preso, para aumentar os despojos no carro do amor.” (SILVA, 1958, p. 16). Ariadna, por sua vez, se vê obrigada a fingir agressividade contra as palavras do estrangeiro, não podendo revelar reciprocidade devido às regras do decoro: “Que é amor? Estais louco? Adverti que o ignorares quem eu sou e o achar-se obrigada a minha vida ao vosso braço faz com que reprima o castigo dessa temeridade. Oh, dura lei do decoro, pois me hei-de ofender do mesmo que me agrada! (*À parte*).” (SILVA, 1958, p. 16-17). Note que o argumento de Ariadna se baseia na ideia de que ela, sendo uma princesa, não deve favores amorosos a um forasteiro apenas porque ele a salvou da fera. O caso é que o seu interesse por Teseu, por uma questão de decoro, não pode ser confundido como uma dívida de gratidão, daí a aflição de Ariadna, que se vê “obrigada” a ofender Teseu. Seu fingimento reside em parte na simulação: “Que é amor? Estais louco? Adverti que o ignorares quem eu sou e o achar-se obrigada a minha vida ao vosso braço faz com que reprima o castigo dessa temeridade”; e em parte na dissimulação: “Oh, dura lei do decoro, pois me hei-de ofender do mesmo que me

agrada!”. Seja como for, Ariadna, por ter sido salvo pelo forasteiro (ela só saberá depois que ele é um príncipe), lhe fará a promessa de defender sua vida.

Uma vez que Teseu se enamorara primeiramente de Fedra e, então, de Ariadna, Esfuziote permite-se zombar do “donjuanismo” do príncipe: “Entendo que se agora viera outra ninfa, terceira vez te namoravas!” (SILVA, 1958, p. 18). A justificativa do galã é a de que “Não injuria ao Sol quem antes de o ver adorou uma estrela; porém, depois de visto o seu resplendor, seria agravo de suas luzes não preferi-las a todos os astros” (SILVA, 1958, p. 18). Embora Teseu seja menos fingidor que o Jasão silviano, não o é quando se trata de assuntos de amor, uma vez que sua atitude e seu argumento se parecem muito com os do argonauta, o qual, sobre estar dividido entre Creúsa e Medeia, faz o seguinte comentário: “Bem sei que Medeia é uma estrela; mas, se vejo que Creúsa é um Sol, antes hei de seguir os raios deste, que os resplandores daquela.” (SILVA, 1956, p. 22).

Depois de sobreviver a um naufrágio e alcançar a ilha de Creta, Teseu acaba por estar duplamente condenado: ao labirinto do Minotauro e ao labirinto do amor. Na cena II da primeira parte, quando se apresenta ao rei Minos, Fedra sente-se atraída por ele e então julga que deveria livrá-lo da condenação à morte. Logo depois, Ariadna, em diálogo com Teseu, ressalta sua promessa de lhe defender a vida, mas continua a ocultar sua atração por ele: temos aqui o sentimento amoroso disfarçado de gratidão.

Teseu passa a enredar-se ainda mais no labirinto do amor no início da cena IV, parte I, quando Fedra lhe confessa que sente piedade em relação a ele e que por isso irá ajudá-lo a matar a Minotauro. Ela então entrega ao protagonista um veneno que deverá ser usado contra o monstro. Ariadna, que está escondida no bastidor, acompanha a cena e é atacada pelo ciúme. A dama percebe que a “fineza” de sua irmã parece mais que piedade, e a perspectiva de que Teseu venha a se interessar pela sua benfeitora, faz que Ariadna continue a dissimular o seu amor. Quando Fedra se vai, ela se dirige ao príncipe, cheia de zelos, e ele tenta se explicar, sem sucesso. Mesmo assim, entrega-lhe o fio que o ajudará a fugir do labirinto. Ariadna, porém, se finge desdenhosa: “(...) não cuides que como amante vos proponho a indústria do frio para a vossa liberdade; pois só o faço obrigada ao juramento que dei de salvar a vossa vida, agradecida à que me destes.” (SILVA, 1958, p. 59).

Na cena V, Teseu é finalmente conduzido ao labirinto, e assim termina a primeira parte. Na parte II, ocorrerão os acontecimentos em que o protagonista passará à condição de “vivo morto” e “morto vivo”. Sanguixuga comenta com sua sobrinha

Taramela que todos no palácio pensam que Teseu está morto, quando de fato está vivo. Ariadna, de um lado; Fedra, de outro, espiam a conversa e ambas se enganam ao pensar que as criadas falam de seu amado, sendo que na verdade estão falando de Esfuziote, o qual, como já comentamos, assumira a identidade do príncipe no intuito de conquistar Taramela.

Logo após, Ariadna aborda Taramela e confessa a sua criada que nutre sentimentos pelo príncipe. O mesmo faz Fedra em relação a sua criada Sanguixuga. A pedido de Ariadna, Taramela deve entregar uma banda azul ao ateniense; Fedra, por sua vez, pede a Sanguixuga que esta entregue uma banda branca a ele. Como já explicado anteriormente, cada uma das bandas tem a função de servir como meio de identificar Teseu no baile de máscaras a ser realizado no palácio.

Ocorre que, pensando Taramela que Ariadna está se referindo ao seu “Teseu”, a criada se enche de zelos, mas ainda assim, vai até o labirinto entregar a banda ao gracioso, não sem jurar vingança contra ele, por sua “traição”. No labirinto, enquanto ela faz o que sua ama pediu, o verdadeiro Teseu observa tudo escondido e, depois que Taramela se vai, pede explicações ao magano. Esfuziote, porém, tergiversa e, pelo bem de sua integridade, não admite que vem enganando a criada, fingindo-se de Teseu.

Sanguixuga também apronta uma burla. Uma vez que Fedra lhe pedira para entregar a banda azul a Teseu, a criada, sabendo que sua sobrinha o tem como pretendente, dá a banda a Tebandro. Acompanhemos:

Tebandro. Sanguixuga, não me dirás por que motivo despreza Fedra tão repetidos extremos do meu amor? (...) Desengana-me já se aquele desdém inventa a sua tirania, para apurar a minha fineza, ou para enganar a minha constância. (...)

Sanguixuga. É tão verdadeiro o amor de Fedra, que te envia esta banda, para que entre os máscaras te possa conhecer à noite no sarau. (*Dá-lhe a banda*). (SILVA, p. 73-74)

Tal como na peça *Amor es mas laberinto*, o sarau se dá como um baile de máscaras em comemoração à “morte” de Teseu. Na “ópera” joco-séria de Antônio José da Silva, a festa ocorre na cena III da segunda parte. Tendo em vista que se trata de uma festa em que as pessoas estão mascaradas, e que a banda branca estará com Tebandro e não com Teseu, arma-se a ocasião perfeita para uma sequência de quiproquós.

A concepção de uma festa como baile de máscaras sugere uma relação com as “máscaras sociais” da sociedade barroca, debalde contaminada pela pompa e ludicidade em suas manifestações coletivas. Para José Oliveira Barata, “o homem português da primeira metade do século XVIII, tal como o homem europeu, exteriorizava na *festa*

não o que de facto ‘era’ mas sim o que ‘gostaria de ser’” (1985, p. 121, grifo do autor). Afora isso, há que se considerar que o teatro, em que pese seu caráter fictício, nunca deixa de ser, em alguma medida, uma representação da realidade. Ao levar à cena a intimidade da vida palaciana, incluindo seus bailes e cerimônias, via de regra vetados ao grosso da população, a arte teatral assume a tarefa de transportar seus espectadores mais humildes a um universo de gala e nobreza com que, de outra maneira, dificilmente teriam contato. Na festa, assim como no teatro, “Não surpreende, pois, que o *prazer da dissipação* surja como uma *fuite en avant* que reflecte a sentida desproporção entre o pouco que se ganhava e a grandiosidade (aparente!) que deslumbrava os olhos.” (BARATA, 1985, p. 121, grifo do autor).

Pensando ser o galã grego, Fedra dança com Tebandro. Este, recebendo as finezas da dama, ilude-se pensando que enfim venceu o desdém de sua amada. Fedra, por sua vez, avisa-o de que, no dia seguinte, ele deve encontrá-la na sala dos enganos do labirinto. Enquanto isso, Ariadna nota que Teseu, com a banda branca, já está presente no baile e então ambos começam a dançar. Também ela combina encontrar-se com o príncipe na sala dos enganos do labirinto. O rei pensa que o sujeito que tirou Ariadna para dançar é Lidoro, o qual na verdade ainda não se encontra no recinto. Esfuziote dança com Taramela, mas a criada está se consumindo em ciúmes ao ver que o homem com a banda azul dança com Ariadna. Quando chega o momento da refeição, o monarca pede que todos tirem as máscaras. Teseu e Tebandro, porém, continuarão mascarados. O primeiro porque não pode se revelar, senão será descoberto; e o segundo não retira a máscara por pedido de Fedra, para preservar a vida daquele que ela pensa ser o seu amado.

O rei chama os guardas e Teseu se aproveita do burburinho para fugir dali antes que o descubram. Usando uma máscara, Lidoro chega finalmente ao sarau. O mistério está em que, à exceção de Ariadna, ninguém sabe quem foi o indivíduo que dançou com ela. A princesa, a fim de abafar qualquer suspeita, finge estar ofendida, acusando Lidoro de ter simulado:

Lidoro, se pelos meus desvios vos ausentais, digo que tendes razão; porém sempre andastes descomedido em dizer que há em palácio quem dance comigo; quando não pode haver tão atrevido pensamento, que intentasse, com o dissimulo do disfarce, aproveitar-se do contacto da minha mão; pois só com a permitida faculdade de El-Rei cometerias, com esse indulto, esse delito.” (SILVA, p. 97)

Lidoro mostra-se completamente perplexo, ainda mais porque acabara de chegar e já se vê metido em uma enorme barafunda: “Quem se viu em maior confusão!”. O reino de Creta é visto como a síntese do mundo barroco, repleto de enganos e enleios insolúveis. Nas palavras do príncipe de Epiro: “Tudo em Creta são labirintos e enigmas!(...) Eu, vacilante no oceano tempestuoso de tanta confusão, não sei discernir o que será isto” (SILVA, 1958, p. 99). Será por meio de Taramela que Lidoro descobrirá que o homem misterioso que dançara com Ariadna no baile é Teseu e que Ariadna o ama em segredo. A princesa nega as acusações, mas, temendo que Lidoro conte a El-Rei acerca de seu amado, age no sentido de enganá-lo, abdicando de seu desdém e dizendo que se casará com o príncipe de Epiro. Isso tudo, evidentemente, não é mais que fingimento, afinal, conforme diz a princesa num aparte, “nas guerras de amor, vencer com enganos é o melhor sistema” (SILVA, 1958, p. 108). E este “sistema de enganos” é o que muito temos visto nas empresas amorosas levadas a efeito pelas personagens de Antônio José da Silva.

A cena IV da parte II se dá num gabinete secreto, em que há um espelho com o qual se pode ver em detalhes o que se passa no jardim do palácio. Trata-se de mais uma artificiosa criação de Dédalo. Através do espelho, Teseu observa a conversa entre Ariadna e Lidoro. Este último mostra-se, a princípio, incrédulo diante do fingimento de sua pretendente, mas assim que Ariadna pede que ele vá dizer ao rei que agilize o casamento de ambos, Lidoro começa a acreditar na esparrela. Ariadna então lhe dá um retrato seu como garantia de sua constância.

A ação descrita acima é testemunhada por Teseu no reflexo do espelho, o que o leva à exasperação. Dédalo tenta acalmá-lo: “Pode ser que não seja de amor o motivo desse rendimento, maiormente quando não podes ouvir o que dizem”. Responde-lhe o protagonista: “Um impaciente amante, como Lidoro, que assunto podia ter para as suas vozes, senão expressões de seu amor? Ai, infeliz, que como basilisco dos zelos a mim mesmo me mato, quando os vejo no diáfano daquele espelho” (SILVA, 1958, p. 109). De fato, o que parece não é. Teseu observa a cena e a julga apenas com base naquilo que vê. A ação de Ariadna tem em vista justamente proteger seu amado, dissuadindo Lidoro de denunciar Teseu ao rei.

Pouco antes de testemunhar o diálogo entre a princesa e Lidoro, Teseu compara o espelho a um ustório, isto é, algo que está em chamas, e a um telescópio. “Ustório” por causa dos raios que abrasam a personagem, associando as imagens de sua amada ao desejo daquele que a observa; “telescópio” pelo próprio sentido de perscrutar, examinar,

observar minuciosamente a beleza de Ariadna. A referência ao telescópio, instrumento óptico inventado, ou antes aperfeiçoado, por Galileu Galilei, é uma das raras alusões científicas encontradas nas peças de Antônio José da Silva. Acerca do período barroco, Francisco Maciel Silveira argumenta que o século XVII se desenrolou como “uma centúria posta entre a Cruz e o Telescópio”, destacando dois grandes polos influenciadores do pensamento da época, a saber, a igreja e a ciência. No que se refere aos trabalhos do físico italiano, Silveira estabelece uma curiosa comparação:

Voyer das intimidades celestes, Galileu Galilei (1564-1642), para quem o saber era uma paixão e a pesquisa uma volúpia, desnudava a Verdade, véu a véu. Inconvenientemente fálica, sua luneta astronômica, a penetrar e conhecer os segredos cosmológicos, desautorizava Aristóteles, pedra angular da ciência dos escolásticos. (1992, p. 90)

Ressalte-se que, na peça em questão, o labirinto é dado como uma construção engenhosa levada a efeito graças ao conhecimento industrioso de Dédalo, o qual também é responsável pelas outras invenções que aparecem na peça, como a vaca de madeira, o próprio gabinete com espelho e o par de asas artificiais usados por Esfuziote. As referências específicas à ciência óptica, que gozara de grande desenvolvimento entre os séculos XVII e XVIII, quase conferem a algumas cenas o aspecto de ficção científica *avant le lettre*. Entretanto, mesmo as maravilhas da ciência não estão totalmente isentas de limitações e de serem promotoras de enganos. O telescópio, por exemplo, permite que os olhos humanos observem objetos longínquos, mas é incapaz de captar sons. Além disso, na peça em questão, o trabalho “científico” de Dédalo apresenta alguma ambiguidade, uma vez que ora pode causar a danação (o labirinto); ora, a salvação (as asas utilizadas por Esfuziote).

A cena V se passa na sala dos enganos, e nada mais apropriado para uma peça barroca do que um local propício à confusão e ao erro de julgamento das personagens. Lembremos que será nesta sala onde Fedra se encontrará com Tebandro, pensando ser ele Teseu, e onde Ariadna também deverá encontrá-lo. Ocorre que o ateniense está ardendo em zelos depois de testemunhar, pelo reflexo do espelho, o encontro da princesa com Lidoro. Um clichê nas “óperas” joco-sérias de Antônio José da Silva são os ambientes escuros em que personagens tomam uma pessoa por outra. Esse recurso é utilizado, por exemplo, em *Os encantos de Medeia* e em *Guerras do Alecrim e Manjerona*. Os quiproquós que ocorrem na sala dos enganos se baseiam nesse mesmo fator.

A confusão geral se realiza da seguinte forma. Tebandro dialoga com Ariadna, julgando se tratar de Fedra, enquanto ela imagina estar falando com Teseu. Este, por sua vez, se dirige a Fedra, pensando que fala com Ariadna. No correr da trapalhada, os zelos se inflamam ainda mais:

Fedra. És tu acaso aquele ingrato que não sabe corresponder à minha fineza? (*Para Teseu*).

Teseu. E tu, sem ser acaso, não és aquela mudável, que grata e carinhosa te ostentaste com Lidoro esta tarde no jardim? (*Para Fedra*).

(...)

Ariadna. Oh, quanto estimaras mais nesta ocasião que eu não fosse eu, senão minha irmã, a quem como agradecido saberás ser amante! (*Para Tebandro*).

Tebandro. Tu não sabes, galharda Fedra, que nunca Ariadna me mereceu um cuidado? (*Para Ariadna*).

Ariadna. Teseu cuida que sou Fedra! Ah cruel, que mal pagas um constante amor! (*À parte*).

(...)

Teseu. Tu bem sabes, Ariadna, que sempre foste primogénita de meu amor, sem que lograsse Fedra jamais as prerrogativas de querida.

Fedra. Ai de mim, que Teseu cuida que sou Ariadna! Oh, ingrato príncipe, quem nunca te conhecera! (*À parte*). (SILVA, 1958, p. 124-125)

Depois que Lidoro chega à sala dos enganos para se vingar de Ariadna e Teseu, os dois príncipes lutam com espadas, sem enxergarem um ao outro. O rei, juntamente com um criado que vem segurando uma fonte de luz, também chega ao labirinto para averiguar a causa de todo o alvoroço. Teseu foge do local enquanto Dédalo, por meio de um artifício, faz desabar as colunas da sala, deixando-a exposta como um pátio. Passado o susto, Minos quer saber o que suas filhas fazem a uma hora daquelas no labirinto. Ariadna inventa uma mentira, envolvendo Fedra, Lidoro e Tebandro:

Eu e Fedra, Senhor, vindo-nos a divertir e admirar, como sempre, este Labirinto, sucedeu anoitecer-nos; e, perdendo o tino na confusão da noite e do lugar, começámos a chamar quem nos acudisse, e os príncipes, talvez informados das nossas vozes e clamores, se animaram a vir libertar-nos deste enleio.” (SILVA, 1958, p. 129)

Ariadna provavelmente é a personagem que mais domina a arte da simulação na peça. Tanto é assim que Esfuziote, diante da lorota contada pela princesa, chega a comentar: “mente que trezanda [*sic*]”.

A sala dos enganos apresenta-se, portanto, como um artifício do autor para lançar as personagens em situações que não hesitaríamos em chamar de cômicas, uma vez que se vê ali uma série de confusões e erros com grande potencial de provocar riso

no público. Escondido na vaca de madeira Esfuziote, a personagem cômica de fato, apenas observa a confusão em que estão metidas as personagens discretas. É o caso de se perguntar se Antônio José da Silva, não estaria, de alguma forma, violando o decoro tragicômico ao inserir personagens nobres em situações patentemente risíveis. Qual seria a explicação para esta suposta subversão do comediógrafo luso-brasileiro? Em primeiro lugar, não é esperado que uma peça tragicômica siga regras tão estritas. A rigor, a própria ideia de tragicomédia, “Minotauro de Pasife”, de acordo com a expressão de Lope de Vega em seu *Arte nuevo de hacer comedias*, já havia sido considerada como um desvio por parte dos teatrólogos acadêmicos, que viam com maus olhos a mistura de gêneros. Em segundo lugar, apesar de as confusões em que se envolvem os discretos alcançarem as raias do risível, as ações em si não implicam, a rigor, um rebaixamento das personagens.

Na cena VI da segunda parte, aparecem no labirinto as duas pretendentes de Teseu: Ariadna e, depois, Fedra. A primeira vem falar sobre seu amor, mas o príncipe ainda se mostra enciumado com a atitude da dama em relação a Lidoro. Quando Fedra se aproxima, Ariadna se esconde numa concavidade da construção. Fedra vem exigir de Teseu que ele a leve para Atenas. Enquanto isso, sua irmã observa o diálogo, examinando se o seu amado cometerá algum desvio. Esfuziote entra em cena alertando que o rei está a caminho. Uma vez que o monarca proibira que suas filhas e o criado adentrassem no labirinto, todos terão que se esconder, embora no esconderijo só caibam duas pessoas. Decide-se então que ambas se ocultarão, ao passo que Esfuziote ficará atrás de Teseu. Quando Minos avista o “morto vivo e vivo morto”, retomando a expressão do oráculo, Teseu finge ser um fantasma e começa a assombrá-lo:

Bárbaro Rei, esta que vês em corpórea forma é a alma de Teseu que, errante por este Labirinto, vem a noticiar-te da parte de Plutão, supremo juiz do Cocito, a tua malevolência e injustiça, com que tiranamente me usurpaste a vida, para que vives na certeza que hão-de os deuses vingar a minha morte com o eterno suplício que te espera.” (SILVA, 1958, p. 142)

O rei Minos, evidentemente, fica pasmo ao se deparar com a “alma penada” de Teseu: “Não me horrorizes mais, funesto espectáculo; já sei que fui cruel para contigo” (SILVA, 1958, p. 142). O engano do fantasma é bem-sucedido graças a pelo menos a três fatores. O primeiro é a pouca luminosidade do interior do labirinto; o segundo são as motivações por assim dizer psicológicas do rei, ou seja, seu medo; o terceiro fator é o fingimento de Teseu. Repare que o susto que acomete o monarca favorece a distorção

dos dados sensíveis, ou seja, temos um caso em que o subjetivo adultera o objetivo, contribuindo para tornar maior o engano. Assim o rei de Creta descreve o fenômeno para Tebandro, que chegara logo após o “fantasma” desaparecer:

Tebandro, eu vi distintamente neste lugar uma agigantada, disforme e horrorosa visão, que, caminhando para mim com passos lentos e vagarosos, me disse com voz irada e rouca ser o espírito de Teseu, que da parte de Plutão me vinha notificar que, pela injusta morte que lhe dei, se me esperava um eterno tormento; e com isto, abrindo-se a terra com espantoso bramido, o sepultou em suas entranhas. (SILVA, 1958, p. 143)

El-Rei, por certo, não viu “distintamente” a figura que se apresentara como o fantasma de Teseu, pois tivesse ele visto de modo distinto o que estava diante de seus olhos, não o descreveria tão exageradamente, nos termos “uma agigantada, disforme e horrorosa visão”. Para que o público entenda melhor o motivo da expressão algo fantasiosa de Minos, a explicação fica por conta de Ariadna, ali do esconderijo: “Sempre o medo representa maiores os objectos” (SILVA, 1958, p. 143). O caso é que, depois do susto com a “aparição”, o rei ordenará que as portas do labirinto sejam fechadas, de modo que Teseu, Esfuziote, Dédalo, Fedra e Ariadna fiquem presos em seu interior. Encerrado no labirinto do amor, agora também labirinto de zelos, encerrado no labirinto de Dédalo, assim se vê o aflito Teseu. Embora tenha amor por Ariadna, ele não pode se eximir de quitar sua dívida de gratidão para com Fedra.

Vejamos, doravante, como se dá o desfecho da peça.

As personagens presas no labirinto terão de fugir pela mina que vai dar na ribeira do mar. À guisa de Ícaro, Esfuziote sairá voando com as asas que Dédalo lhe emprestou. Conforme vimos anteriormente, ao gracioso caberá fretar uma nau para Teseu e seus amigos saíam da ilha de Creta. Ocorre que, como já sabemos, um quiproquó entre Esfuziote e Taramela faz que o criado brade, antes da hora, a senha para a fuga. Fedra, Ariadna e Dédalo saem do esconderijo e são interpelados pelo rei. Como Ariadna permanece na boca da mina, Teseu não pode sair dela e, assim, permanece oculto.

Os planos do príncipe parecem ter ido por água abaixo, quando, de repente, tocam os tambores e o rei é avisado de que o exército de Atenas, como vingança à morte de Teseu, invadiu Creta. Diz Lidoro ao rei: “Senhor, é já quase impossível a defesa, pois os esquadrões tudo vem destruindo” (SILVA, 1958, p. 154). Não há alternativa para os cretenses senão se renderem. Vemos que, nesta peça, diferentemente de outras do mesmo autor, nas quais o desenlace final se dá pelo *deus* ou *rex ex machina*, aqui

temos uma invasão militar como recurso final para a salvação do herói e, por consequência, para a consagração do *happy end*. Na verdade, pode-se inclusive falar de uma inversão, uma vez que o rei de algóz passa a ser a vítima, ou, nas palavras de Esfuziote: “o que vai de moer a ser moído, pois Minos de autor veio a ser réu!” (SILVA, 1958, p. 156). Quando Teseu sai da gruta e revela que está vivo, temos a configuração de algo que poderíamos chamar de *princeps ex machina*, pois que é a sua intervenção, a pedido de Fedra e Ariadna, que garante o perdão e a salvação do rei Minos. Além disso, o privilégio de escolher sua própria parceira é do próprio Teseu, e não por determinação do monarca, como sói ocorrer nas peças mitológicas do autor: “Senhoras, basta Minos ser vosso progenitor, para que não só lhe restitua a liberdade, mas também o reino; e para completar a minha e a sua fortuna, Ariadna há-de ser hoje minha esposa, em prémio das finezas que lhe devo, e por não faltar ao juramento que lhe dei” (SILVA, 1958, p. 156). A princípio, Fedra não se mostra muito satisfeita em ter perdido seu amado, mas acaba por conformar-se em ter Lidoro como esposo.

A virada final e o fato de caber a Teseu a escolha do destino das personagens condizem com a célebre grandiosidade desse herói mitológico. A despeito da fraqueza inicial, quando quer se matar nas águas do mar, o protagonista mantém a postura de príncipe bravo e valoroso, confirmando sua notável fama. Como quase todas as personagens da peça, enganou-se e enganou, mas, ao contrário de outros galãs silvianos, provou-se honrado e verdadeiro do começo ao fim da ação; ainda que “morto vivo” e “vivo morto”, sobreviveu aos perigos do labirinto de Creta, preservando tanto a chama do amor, quanto o dever da gratidão.

Por meio da análise e interpretação de *O labirinto de Creta*, procuramos examinar e avaliar certas formas da teatralidade barroca que perpassam a ação e o discurso das personagens. Pudemos constatar que tanto o fingimento, quanto as aparências enganosas, associadas ao universo barroco, não só constituem meios de comicidade e maravilha, mas também se realizam enquanto funções dramáticas na movimentação das engrenagens da intriga. No que se refere ao fingimento, temos que tal atitude se efetiva de modo explícito, como quando o gracioso Esfuziote “usurpa” a identidade de Teseu para conquistar a criada Taramela; ou de modo implícito, sutil, quando o príncipe passa a viver na condição de “vivo morto” e “morto vivo” na ilha de Creta. Dificilmente um homem escaparia vivo do labirinto onde reside o feroz Minotauro, mas Teseu, com a ajuda do veneno de Fedra e do fio de Ariadna, consegue,

respectivamente, matar o monstro e se safar dos caminhos intrincados da construção arquitetada por Dédalo.

O rei, os príncipes de Epiro e Chipre, o embaixador ateniense Licas e os demais cretenses pensam que Teseu está morto. Até que consiga um meio de fugir de Creta, o protagonista precisa esconder-se das outras personagens, de modo que apenas seu criado Esfuziote, Dédalo, Fedra e Ariadna têm conhecimento de que ele ainda está vivo. A condição ambígua de Teseu coloca-o sob o regime do ser e do não-ser. Vivo para alguns, morto para outros. A personagem, em certos momentos, se torna apenas uma sombra ou vulto a se arrastar pelas entranhas do labirinto, antiga casa do terrível Minotauro, este mesmo, aliás, um ser ambíguo, metade homem, metade animal. Nesse processo, Teseu chega ao ponto de se passar por um fantasma diante do rei Minos.

Mas o mundo exterior ao labirinto, o mundo da luminosidade, não deixa de se apresentar também como ilusório, enganoso e repleto de sombras a obscurecer, vez ou outra, a luz da verdade. Amantes de Teseu, as irmãs Fedra e Ariadna valem-se, também, do fingimento, seja para safar-se de seus desprezíveis pretendentes, seja para safar-se da autoridade do rei, ou, ainda, seja para auxiliar, sempre que preciso, seu amado galã. O labirinto de Creta encarna a alegoria do sentimento amoroso, em que Teseu se vê enredado, sendo que o labirinto do amor, devido aos zelos e aos enganos e desenganos, se faz ainda mais terrível e intricado que o labirinto de Dédalo. Os enganos provocam ciúmes, acusações, rigor, desdém, outros enganos, tal como numa reação em cadeia. O mundo das aparências, distorcido pelas emoções, pela subjetividade, ou pela própria realidade, é uma inesgotável fonte de enganos e erros de julgamento, dando margem a vinganças injustificadas e, em última análise, ao ceticismo, fazendo que as palavras das personagens percam crédito e se tornem alvo de desconfiança. Afinal, “neste tempo tudo são mentiras e verdades”. A alegoria do amor, ainda que seja cabível, é ainda insuficiente, pois que ela deve ser estendida ao labirinto do teatro barroco, pejado de confusões, efeitos visuais, artimanhas as mais diversas e fugas mirabolantes. Em suma: labirinto das maravilhas e dos enganos.

5 O FINGIMENTO E A ATRIBUIÇÃO DE IDENTIDADE NA PEÇA *PRECIPÍCIO DE FAETONTE*

Vimos, no terceiro e quarto capítulos, que o fingimento na produção dramática de Antônio José da Silva pode se dar como apropriação de identidade. Ocorre que, a partir do estudo de *Precipício de Faetonte*, última peça do autor, pudemos verificar uma espécie particular de fingimento, motivada pela atribuição de identidade. A fim de discutir essa noção à luz da teatralidade barroca, focaremos nossa argumentação nas ações do galã Faetonte e nas do gracioso Chichisbéu. O primeiro finge inicialmente quem de fato ele descobrirá que é: o filho do sol; o segundo assume a identidade do mago Fíton, pelo simples fato de trajar as roupas deste, desencadeando involuntariamente o engano.

Cumpramos esclarecer, desde já, que o fingimento, no caso específico da peça que será tratada neste capítulo, vem atrelado à complexidade da questão da identidade do protagonista, a qual se mostra um tanto volúvel (como ele próprio), mas sempre tendendo a desaguar nela mesma. Em outras palavras, o galã Faetonte, perde e ganha sua identidade de filho do sol no mesmo ritmo dos acidentes da intriga, mas quase nunca sendo efetivamente quem ele pensa que é. Sua identidade, nesse sentido, é sempre apontada ou atribuída por outrem.

Neste capítulo, discutiremos também as articulações dramáticas entre fingimento e identidade em *Precipício de Faetonte*, no que elas se referem ao embate entre o amor e a vingança que permeia toda ação da peça, cuja ação dramática é constantemente atravessada por diversas conspirações, algumas levadas a efeito, outras frustradas. Nota-se, com efeito, o desenrolar de um intrincado jogo de interesses, muitas vezes desonesto e até criminoso, afinal a peça já começa com o planejamento de um duplo assassinato, conforme veremos adiante. Inegavelmente, a “ópera” joco-séria em questão nos fornece uma espécie de painel, em chave tragicômica, das intrigas políticas que grassavam nas cortes modernas. Talvez mais do que as outras sete peças de Antônio José da Silva, *Precipício de Faetonte* reproduza com mais vigor o teatro das intrigas políticas em que se transformou o mundo pós-Renascimento, barroco, o mundo corrompido pelas falácias e trapagens. Esse tipo de representação se explicaria em parte pela constatação de que “a arte teatral, que se torna nesta época a pedra de toque da teatralidade universal, não passa assim de um simulacro de terceira ordem, na medida em que imita a comédia política, essa imitação, a mais das vezes infiel do cosmos”, (CAVAILLÉ, 1996, p. 42).

Se em *Variedades de Proteu*, a água é o elemento a representar metaforicamente a volubilidade do protagonista; em *Precipício de Faetonte*, o elemento a assumir essa função é o fogo. Tanto o significado do nome Faetonte, “aquele que brilha” quanto o fato de esta figura mitológica ser o filho de Apolo, revelam por si mesmos a ligação da personagem com o fogo. Entretanto, outro aspecto a ser discutido neste capítulo é a metáfora ígnea como representação não só da inconstância, como também da incandescência do sentimento amoroso de Faetonte.

Por fim, nos propusemos a estabelecer uma relação possível entre o elemento trágico da peça — a mais séria das “óperas” de Antônio José da Silva, conforme opinião de estudiosos como Juliet Perkins (2004) — e as formas de fingimento que nela se desenvolvem, de modo a responder as seguintes questões, dentre outras: qual é o papel do amor na derrocada trágica de Faetonte? Quais relações podem ser estabelecidas entre o fingimento e a dimensão trágica da peça?

5.1 O Faetonte silviano: a busca do amor e os encontros e desencontros da identidade

A busca por sua real identidade enriquece o sentido da narrativa mitológica de Faetonte, que vai ao encontro de Apolo a fim de se certificar de que este é realmente seu pai. Como forma de comprovar sua paternidade, o deus lhe concede o pedido de dirigir a carruagem do sol por um dia. Faetonte assume a direção da carruagem, mas logo perde o controle das rédeas e, assim, põe em risco a Terra e a ordem dos astros. Como forma de evitar o desastre, Júpiter lança um raio contra ele, derrubando-o da carruagem e fazendo-o cair no rio Erídano, na Itália. Faetonte acaba por perder a vida e o seu fim trágico parece nos advertir de que o excesso de autoconfiança, aliado à imprudência, é o caminho mais curto para a ruína, embora haja interpretações positivas do mito, as quais o associam à ousadia pela busca do conhecimento, como nos casos de Ícaro, Prometeu e Dédalo. Esse tipo de interpretação pode ser entrevista, por exemplo, no poema “Primero Sueño” (1692), da poetisa e dramaturga mexicana Sórora Juana Inés de la Cruz (1651-1695).

Algumas das referências mais antigas a Faetonte encontram-se em obras greco-latinas, tais como *Timeu*, de Platão:

muitas foram as destruições que a humanidade sofreu e muitas mais haverá; as maiores pelo e pela água, mas também outras menores por outras causas incontáveis. Tomemos um exemplo, como o de

Faetonte, filho de Hélios, que um dia atrelou o carro do pai, mas, por não ser capaz de seguir a rota do pai, lançou o fogo sobre a terra e ele próprio morreu fulminado. (PLATÃO, 2011, p. 83)

Há uma célebre versão do mito nas *Metamorfoses*, de Ovídio, entre os livros I e II. Faetonte também foi citado na *Divina Comédia* de Dante, mais especificamente, no Canto IV do “Purgatório” e no Canto XVII do “Paraíso”. Durante o século XVII, veem-se algumas menções à personagem mitológica nas tragédias *Ricardo II* e *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare; e na peça *The Malcontent*, publicada em 1604, de autoria do satirista inglês John Marston. Na França, com música composta por Jean-Baptiste Lully e libreto escrito por Philippe Quinault, a ópera *Phaëton* estreou no palácio de Versalhes em 1683. No contexto do *Siglo de Oro* espanhol, o mito de Faetonte havia sido retomado na peça *El hijo del Sol, Faetón*, de Pedro Calderón de la Barca. Cabe citar ainda o poema *Fábula de Faetón* (1629), de autoria do Conde de Villamediana, e a fábula mitológica *Los rayos del Faetón* (1639), escrita por Pedro Soto de Rojas.

Levando-se em conta a ampla difusão da literatura e do teatro espanhóis em Portugal durante os séculos XVII e XVIII, nota-se abundante manancial de versões de que Antônio José da Silva poderia ter extraído matéria para seu *Precipício de Faetonte*. A despeito disso, sua “ópera” joco-séria contém particularidades dramáticas que a fazem se distanciar das releituras citadas anteriormente, à exceção da peça *Faetón* de Calderón de la Barca, com a qual parece manter alguns pontos de contato. Tal como o dramaturgo espanhol, Antônio José da Silva põe em cena o diálogo em que Apolo revela a Faetonte que este é seu filho.

Em Calderón, assim diz Apolo a seu filho: “Faetón es su nombre, en muestra/que el fuego al fuego produce./Y si es vuestra pretensión/que por hijo le divulgue,/ya lo esta, pues lleva el nombre/que es carácter de mi lumbre.” (CALDERÓN, 2003, p. 78). Na peça portuguesa, o deus canta num recitado dialogado “do Sol herdadas os raios com que brilhas;/e se queres desterrar esse temor,/pelo lago Averno aqui te juro/de te facilitar todo seguro.” (SILVA, 1958, p. 191). O referido temor de Faetonte é ver seu “régio esplendor” ser ultrajado por aqueles que desconhecem a nobreza de sua origem, julgando-o se tratar de um mero pastor. O diálogo entre as duas personagens, em ambas as peças, guarda semelhanças em seu desenrolar, com a diferença fundamental que, no caso espanhol, Faetonte está acompanhado de Climene. Esta irá sugerir que o protagonista peça a Apolo uma “seña” com que comprove a veracidade de

sua nobreza, caso contrário poderão lhe tomar por louco. Tanto numa como na outra peça, Apolo tenta, sem sucesso, dissuadir Faetonte da ideia de tomar as rédeas do carro solar. O deus, entretanto, acaba por atender ao pedido de seu filho.

É certo que muito dos elementos do diálogo entre Faetonte e Apolo já se encontravam nas *Metamorfoses* de Ovídio, sendo, portanto, uma recriação calderoniana. No entanto, não só a dinâmica dramática presente nos dois diálogos cotejados acima, mas também a incontornável influência de Calderón no teatro barroco português, constituem-se fortes indícios de que Antônio José da Silva teria tomado como modelo a peça *Faetón*, e não os escritos do poeta latino. Se subsiste algum eco ovidiano em *Precipício de Faetonte* no que se refere à fábula, isso se dá, acreditamos, de modo indireto, via Calderón. Cabe destacar ainda que na peça do autor espanhol, Climene cita a personagem Fíton (Fitón, em espanhol), que na “ópera” joco-séria também é um mago, embora Climene, não esteja entre as personagens de Antônio José da Silva, sendo apenas citada.

De todo modo, em *Precipício de Faetonte*, Antônio José da Silva recorre em grande medida a sua liberdade criadora, acrescentando elementos dramáticos e personagens que não compunham o *mythos* ovidiano. A “ópera” joco-séria em questão assume ares de drama pastoral, subgênero dramático típico da Itália, ao pôr em cena um jovem pastor como protagonista e uma ninfa, Egéria, como primeira dama.

As personagens inseridas na trama são Albano, príncipe da Ligúria; Mecenas, intrigante; Tages, o rei; Fíton, o barbas ou mágico; Egéria, ninfa do rio Erídano e primeira dama, sobrinha de Tages; Ismene, segunda dama, filha de Tages; além dos graciosos Chichisbéu, criado de Faetonte; e Chirinola, criada de Egéria.

Na “ópera” joco-séria de Antônio José da Silva, pode-se dizer que o Faetonte do mito, aquele que parte em busca de Apolo para lhe indagar se o deus é realmente seu pai só entrará efetivamente em cena na metade da parte III, depois que os diversos nós da intriga quase o levam à condenação à morte. Depois da confirmação de sua origem semidivina e o ato audacioso de assumir a direção do carro sol, o incidental se tornará accidental, lançando a personagem ao “precipício” do título da peça.

Na primeira cena, ele obviamente ainda não tem conhecimento acerca de sua verdadeira origem, embora consiga notar uma coragem desmedida, inumana, a se destacar em sua personalidade: “Não sei mais de mim, que ser um pastor, com espíritos tão altamente nascidos, que intentam competir com os deuses mais brilhantes do

firmamento. (...) Porque a alma que me anima ou não é deste corpo, ou este corpo não é daquela alma.” (SILVA, 1958, p. 97).

O *ethos* do protagonista pintado por Antônio José da Silva é marcado pela proverbial audácia associada à personagem do mito, mas com alguns ingredientes, por assim dizer “tragicômicos”, acrescentados ao seu caráter. A ousadia do Faetonte silviano, nesse sentido, vem temperada pela sua, digamos, “Síndrome de don Juan”. Há três dias, o jovem, peregrino da Tessália, encontra-se com Egéria num bosque às margens do rio Erídano. Na primeira cena, veremos consumada uma espécie de pacto amoroso. O protagonista se compromete a ajudar a dama a realizar seu plano de vingança. Egéria é filha do antigo rei da Itália, Tirreno. Ocorre que Tages, irmão deste último, apodera-se da coroa, a qual seria destinada a Egéria. O usurpador tenciona que sua filha Ismene se torne a herdeira do reino, fazendo-a se casar com o sobrinho dele, Albano, príncipe da Ligúria. A versão da história contada por Egéria a Faetonte omite intencionalmente a ligação amorosa entre ela e Albano. A ninfa então propõe que o jovem assassine Ismene, e ela faça o mesmo com o pretende daquela. O prêmio pela realização dos dois assassinatos: a coroa para Egéria e o casamento dela com Faetonte, de modo que ele se tornaria rei da Itália.

No entanto, Faetonte também esconde suas intenções, pois que, embora demonstre amor a Egéria, tem outro plano em mente, qual seja encontrar a dama representada num retrato que ele encontrou no mar, sendo este o motivo porque partiu da Grécia para a Itália. O público saberá adiante que a modelo do retrato é Ismene, justamente a que Faetonte promete assassinar a pedido de Egéria. Mesmo assim, ainda que o espectador não tenha lido ou ouvido o argumento da peça, não é difícil presumir, desde o início da ação, que o pacto feito entre essas personagens está fadado ao fracasso, uma vez que o plano de assassinato e a relação amorosa em jogo serão frustrados, embora não só, pelas intenções não declaradas de Faetonte. A força a mover as ações e os enganos perpetrados por Egéria é a sua infatigável sede de vingança contra Tages e Albano. O primeiro usurpou à dama o reino que lhe era de direito; o segundo mostrou-se duplamente fementido e inconstante, pois, além de não cumprir a promessa de desposá-la, fez-se aliado de Tages.

Tamanho é o espírito vingativo de Egéria, que ela se valerá, em larga medida, do engano, ao servir-se de três personagens masculinas para levar a efeito seus intentos, prometendo-lhes amor e poder: Faetonte, Mecenas e, posteriormente, Albano. A inclusão da personagem Mecenas, um palaciano cuja função na corte não é explicitada

na “ópera” de Antônio José da Silva, revela-se uma excrescência dramática e, portanto, dispensável, uma vez que não concorre significativamente para a movimentação da ação principal ou secundária. Ao final da peça, pulverizadas as chances de se casar com Egéria e assumir o trono da Itália, restará a ele torna-se padrinho dos casamentos engendrados, fazendo jus, conforme diz Chichisbéu, ao seu nome. Levando-se em consideração que a ação de *Precipício de Faetonte* se passa na Itália, é possível que a introdução de uma personagem chamada Mecenas sirva exclusivamente ao propósito de ensinar alguma “cor local” à peça.

A despeito de sua audácia, Faetonte se mostrará paradoxalmente uma personagem mais passiva do que ativa, a ponto de se tornar um instrumento de vingança nas mãos de Egéria — o que não significa, evidentemente, que também não saiba valer-se de enganos, como veremos. De todo modo, é possível afirmar que tanto ele, filho do sol, quanto a ninfa do Erídano e herdeira do reino da Itália pretenderão agir no sentido de, respectivamente, estabelecer e restabelecer seus devidos lugares na ordem do mundo.

No início da peça, conforme dissemos, Faetonte ainda não tem conhecimento acerca de sua verdadeira identidade, e tudo que ele tem em mente é descobrir quem é a moça que serviu de modelo ao tal retrato encontrado na Grécia, o que o público saberá no correr da primeira cena. Fíton, mágico e amigo do jovem, vem à Itália em seu encalço, mas, ao ser perseguido pelos soldados do rei Tages, se despe de suas vestes e abandona seu livro de magia. À procura de seu patrão, isto é, Faetonte, Chichisbéu também chega àquele reino e, quando avista a roupa de Fíton, o criado a veste, por estar em melhor estado que a sua. Ele começa a folhear o livro de magia. Quando os soldados se acercam, pensam que Chichisbéu é Fíton e o levam para o rei Tages. O monarca há três noites vem tendo sonhos com o filho do sol e deseja encontrá-lo para prestar-lhe o devido culto. Daí seu interesse em que o mágico lhe revele o paradeiro de Faetonte. Por mais que o criado negue ser Fíton, o rei e toda a corte se recusam a acreditar em suas negativas e exigem que ele aponte onde se encontra o jovem semideus. Então, com o fito de preservar sua vida, Chichisbéu acaba por assumir a identidade do mágico.

Na cena II, quando Faetonte e Fíton topam com Chichisbéu, este lhes relata o engano descrito acima. Tendo em vista realizar seu plano, ou seja, descobrir o original do retrato, o protagonista pede que o gracioso diga ao rei que ele é o filho do sol. Trata-se da primeira virada da identidade do protagonista. Faetonte, sem saber, fingirá ser aquele que efetivamente é. Mas esta identidade, ao mesmo tempo fingida e verdadeira,

só será legitimada por Chichisbéu disfarçado de Fíton e, portanto, trata-se de algo consumado a partir da atribuição de outrem. O mágico Fíton, o qual já está ciente da origem divina de seu amigo e do “precipício” a que ele está destinado, tenta dissuadi-lo de levar adiante tal ideia: “Não sabes que é sacrilégio apropriar-te a ti a dignidade de filho do Sol, e que Apolo, irritado, pode castigar-te e a quem para isso concorrer?” (SILVA, 1958, p. 118).

A cena III se passa no quarto de Ismene. Faetonte se vê diante do momento de perpetrar o assassinato da dama, conforme prometera a Egéria. Trata-se de um momento chave na peça, pois que, logo que o jovem se prepara para apunhalar a dama, Ismene vira-se e ele então descobre que ela é a mulher que procurava na Itália:

Faetonte. Que é o que vejo? Não é este o belo original da cópia que adoro? Imóvel estou! (*Deixa cair o punhal*).

Ismene. Olá! Acudi, que um traidor...

Faetonte. Suspende a voz, Ismene; não digas traidor; amante, sim.

Ismene. Com um punhal...

Faetonte. Achou a oculta causa de seu incêndio.

Ismene. Intenta tirar-me a vida.

Faetonte. Sem ela estou, vendo tão infeliz acaso; pois te afirmo que te não podia ofender.

Ismene. Mas intentavas matar-me?

Faetonte. Sim; mas, tanto que te vi, me suspendeu o braço o afecto com que te adoro.

Ismene. Tu adorar-me? Queres com uma ofensa apadrinhar um delito? Acudi, todos, antes que o traidor se ausente! (SILVA, 1958, p. 126)

Na sequência, o protagonista fugirá dali antes que Albano adentre a alcova. A cena II da segunda parte se passa num bosque. Pressionado por Egéria, Faetonte terá uma segunda chance para executar Ismene. Entretanto, em virtude de seu amor, ele se mostra titubeante diante da obrigação de levar a cabo o assassínio. Sua relação com Egéria vai sendo permeada cada vez mais pelo fingimento e pela dissimulação de suas reais intenções. Ela afirma que observará a ação atrás de um arvoredor, com o intuito de constatar a execução do crime, mas na verdade se vai. Faetonte se vê em maus lençóis, pois não sabe se cumpre sua palavra ou preserva a vida da mulher por quem morre de amor. Até que descobre uma solução intermediária:

Quem se viu em maior consternação? Pois esperar Egéria pela morte de Ismene, Ismene, aquele soberano ídolo do amor, cuja cópia adorei primeiro que o seu original! Ver-me Egéria agressor e ver eu a Ismene amante! Oh, que intrincado labirinto de amor! Mas ela já vem chegando, e eu, para satisfazer a ambos empenhos, fingirei que me desencontro e, no entanto, gozarão os olhos por entre estas ramas o belo sol que me abrasa. (*Esconde-se*). (SILVA, 1958, p. 137-138)

A alegoria do “labirinto do amor” vem aqui a reforçar a dificuldade irresolúvel em que Faetonte se encontra: dividido entre a constância de seu compromisso com Egéria e seu amor por Ismene. Para retardar a execução do crime, restará ao nosso herói valer-se da simulação e da dissimulação, enquanto se vislumbra uma saída para esta situação intrincada, que, entretanto, só será resolvida graças às peripécias da ação dramática, conforme veremos adiante.

Ismene está caçando no bosque e, por engano, atinge o peito de Faetonte com uma seta. Impossível não ver neste acidente uma alegoria cupidínea. A dama de vítima passa a ser a autora do golpe, ainda que o protagonista, tomado pelo amor, chegue a mostrar-se venturoso por ter sido ferido pela mulher que ama: “Com tão feliz remédio será ditosa a minha morte” (SILVA, 1958, p. 138), diz ele, pensando estar a salvo do enleio em que se meteu. Por incrível que pareça, Ismene não reconhece no jovem ferido o assassino que invadira seu quarto na cena anterior. Posteriormente, quando ela se vai, entram em cena Fíton, Chichisbéu e Mecenas, de um lado; e Albano, de outro. Este último quer apunhalar Faetonte como forma de vingança pela tentativa de assassinato da princesa. Neste momento, Chichisbéu afirma que o rapaz não deve ser morto, pois ele é o filho do sol. Albano não acredita, a princípio, nas palavras do falso mágico. Em seguida, Fíton, sem que percebam sua magia, faz as árvores se moverem e todos tomam isso como um sinal da origem sagrada de Faetonte. A partir da cena seguinte, o jovem pastor será recebido com reverência pelo rei e pelos cortesãos.

O engano de Faetonte, isto é, fingir-se de filho do sol, não apenas serviu para salvar sua vida, mas também para levar adiante seu plano de se aproximar de Ismene. O gracioso Chichisbéu não deixa de fazer troça de seu patrão vez ou outra, julgando-o apenas um “filho das ervas” e identificando justamente o aspecto irônico desse “mundo às avessas”, deflagrado por seus fingimentos: “Ora vejam as cousas deste mundo como são, pois eu, sendo um asno em pessoa, estou feito sátrapa em carne, e Faetonte, sendo um ninguém, lá vai a ser venerado como filho do Sol!” (SILVA, 1958, p. 142). A ironia, evidentemente, se deve à ação de o protagonista fingir ser quem ele realmente é, embora nem ele mesmo tenha conhecimento de sua verdadeira identidade. No comentário de Chichisbéu é possível entrever uma ligação importante entre ambos para além da relação entre amo e servo, qual seja o fato de ambos assumirem identidades que lhe foram atribuídas ou impostas e que serão mantidas por fingimento, como forma, inclusive, de preservarem suas vidas.

Mas os fingimentos do jovem pastor Faetonte não se resumem a assumir a veneranda identidade de filho do sol. Até aqui, a personagem não chega a questionar nem desconfiar acerca de suas verdadeiras origens. Faeonte se esforçará para conquistar Ismene, esta será a sua principal tarefa durante grande parte da ação da peça e acabará se sentindo no direito de enganar Egéria, assim que Chichisbéu lhe fizer a seguinte revelação:

Chichisbéu. Senhor, eu não sou de mexiricos [sic]. Nessa certzea [sic], saiba vossa mercê que Egéria fez a Mecenas escrito de casamento ou cousa que o valha, e se lhe mete na cabeça que há-de pôr a Egéria no trono. E não deixam de ter seus colóquios amatórios.

(...)

Faetonte. Não sabes quanto estimo essa falsidade de Egéria, para que sem escrúpulos da constância possa livremente pretender a Ismene?

(SILVA, 1958, p. 145-146)

Observe-se, em primeiro lugar, que há uma evidente ironia na negativa “eu não sou de mexiricos”, uma vez que ser mexeriqueiro, ao menos no sentido de incapacidade de guardar segredos, é uma característica recorrente das personagens graciosas, conforme já vimos nos capítulos anteriores. A resposta de Faetonte trai um aspecto significativo no que concerne ao pacto entre ele e Egéria. Vemos que o jogo duplo e a falsidade desta personagem acabam por ser revelados ao herói, mas ele, por seu lado, ao invés de repudiar as atitudes da dama fingida, vê tal revelação como salvo-conduto para não ser constante, isto é, para se ver livre da obrigação do pacto inicial. O que se observará no correr da peça, entretanto, é que a falsidade de Egéria servirá como uma espécie de licença para o próprio fingimento do protagonista, com o propósito de assegurar a vida de Ismene.

Não só seu sentimento amoroso, mas também a identidade de Faetonte atravessam, por assim dizer, altos e baixos na ação da “ópera” joco-séria. Primeiramente, o jovem pensa ser filho de pastores, pois assim o fizeram acreditar; depois, ele se torna filho do sol, mas apenas de modo fingido; em seguida, Fíton lhe revela sua origem semidivina. Mais adiante, uma vez que a trapaça inicial de Faetonte é descoberta pelo rei, o jovem é desacreditado e a ele é negada sua real identidade. Antes, porém, de continuarmos a análise desse percurso, vejamos a situação cômica de Chichisbéu, que, não só espelha as peripécias trágicas de Faetonte, como também se entrelaça a elas, precipitando a queda do herói.

Chichisbéu mantém a identidade do mágico Fíton desde a primeira cena até a cena II da parte III, quando descobrem sua real identidade e, por extensão, julgam Faetonte como traidor, configurando-se, nesse sentido, uma peripécia decisiva para encaminhar a ação da peça em direção à catástrofe do herói. Enquanto se conserva o engano, porém, o gracioso se enamora de Chirinola, criada de Egéria. Será esta relação amorosa que, além de servir como interlúdio cômico entre as ações sérias da peça, como sói acontecer nas “óperas” joco-sérias, provocará a peripécia descrita acima, como discutiremos a partir de agora.

O gracioso está preso em uma identidade que não lhe pertence e à qual não quer pertencer, ao menos não no início da peça. Trata-se, evidentemente, de um quiproquó que envolve confusão de identidades, mas no qual subiste um sentido mais profundo do que um mero recurso cômico. O equívoco reside em confiar-se na aparência externa, como se esta correspondesse fielmente à essência dos indivíduos, sendo que, muitas vezes, tal atitude poderá ocasionar erros de julgamento. Conforme vimos no capítulo anterior, a perspectiva barroca instalou a desconfiança sobre as aparências, ou seja, sobre os dados da percepção, os quais já não servem como caução da verdade das coisas. Entretanto, as personagens de *Precipício de Faetonte* parecem não ter aprendido esta importante lição. Para elas, a aparência e as convicções oriundas da percepção possuem maior valor de verdade do que as reiteradas negativas:

Chichisbéu. Senhor, eu não sou Fíton! Sou um pobre Chichisbéu, criado de outro pobre, mais pobre do que eu, pois tem obrigação de sustentar-se a si e a mim.

Rei. Não te encubras, que, se por algum delito te ausentaste de Tessália, aqui te não podem ofender suas leis; e, pois tenho a fortuna de possuir-te em meu reino, te espero honrar, como merece a tua sabedoria.

Chichisbéu. Que sabedoria, Senhor? Eu sou um idiota. Vossa Majestade não me quer entender? Pois acha que se eu fora mágico *quà* mágico, que me havia deixar prender?

(...)

Albano. Sempre foi próprio dos homens doutos negarem o que sabem.

Rei. É o maior homem do Mundo.

Chichisbéu. O certo é que o ponto está em dizerem que um homem é sábio, que à força o há-de ser, ainda que seja um pedaço [sic] de asno. (À parte). (SILVA, 1958, p. 109)

O diálogo acima se passa na cena II da primeira parte. Como sabemos o interesse do rei em Fíton se explica pelo fato de que o monarca, durante três noites seguidas, sonhou que o filho do sol se encontrava na Itália. Pode-se vislumbrar aqui certa correspondência entre sonho e vida, deveras recorrente na literatura barroca: “é tão

repetida esta visão, que me persuade não ser erro da fantasia” (SILVA, 1958, p. 110). O sonho de Tages é visto como um reflexo de fatos verídicos, e nisso ele achará respaldo na realidade, uma vez que realmente Faetonte há três dias reside naquele reino. Se Chichisbéu não cumprir a ordem que lhe foi imposta, estará colocando em risco sua vida e, uma vez que nada entende de magia e adivinhação, não sabe como possa desenredar-se de tamanho obstáculo. Quando o criado dialoga com Fíton e Faetonte, este lhe sugere que vá levando adiante o engano. Enquanto Chichisbéu viver como mágico, Fíton permanecerá disfarçado de criado de Faetonte, como se houvesse uma troca identidade, o que significa que o mágico também se valerá do fingimento a fim de não cair nas mãos do rei. Nesse sentido, Fíton executará mágicas na pessoa do gracioso como forma de auxiliá-lo a preservar o ludíbrio. Sendo assim, Chichisbéu acaba por adotar sua falsa identidade de mágico, e o que era engano/erro dos cortesãos torna-se engano/logro por parte do criado, tendo como cúmplices Faetonte e Fíton.

O que Chichisbéu não esperava é que fosse enamorar-se de Chirinola, o que ocorre na cena II da parte I. Vejamos como se dá o encontro:

Chirinola. Pois vossa mercê mesmo é o feiticeiro?
Chichisbéu. Para servir ao Diabo e a vossa mercê, que tudo é um.
Chirinola. Ai! Chegue-se para lá, que se me arrepiam os cabelos!
Chichisbéu. De que te assustas? Que cuidas tu que é ser mágico?
Chirinola. Com licença de vossa mercê, dizem que é gente que fala com o Diabo.
Chichisbéu. Esses são outros, que eu cá não falo com o Diabo; o Diabo é que fala comigo.
 (...)
 Chirinola. Vá-se daí, que é um feiticeiro!
Chichisbéu. Feiticeira és tu, que me tens enfeitado.
 (SILVA, 1958, p. 120-121)

O repúdio ou medo à atividade de feitiçaria é assaz comum entre as personagens graciosas de Antônio José da Silva. Vide, por exemplo, Sacatrapo em relação à Arpia e Medeia em *Os encantos*; ou na própria peça discutida neste capítulo, em outro momento, na cena inicial, quando Chichisbéu encontra o livro de mágicas de Fíton e começa a folheá-lo: “Vejam lá que matéria tão peçonhenta contém o tal livrinho! (...) Eu não quero ver mais, que se vão me arrepiando os cabelos.” (SILVA, 1958, p. 104). Este modo ver a feitiçaria como algo satânico foi, durante muitos séculos (e é até hoje), algo recorrente entre o povo, sendo que, historicamente, a igreja católica muito contribuiu para esta perspectiva. Segundo Luiz Nazario (2005),

O reino de Satã constituía a imagem negativa da ordem estabelecida; seus cerimoniais, truques e objetivos eram cópias invertidas das

receitas sagradas: missa negra, hóstia negra, comunhão perversa, sacerdócio satânico e outras formas alteradas do credo oficial, que ofereciam uma outra integração, agora numa contra-ordem do Mal. O Diabo dividia a cristandade arregimentando transgressores, provocando a discórdia, a intriga, deteriorando uma comunidade pretensamente íntegra, pura e estável. (p. 71)

Acreditava-se que a feitiçaria supunha um pacto acertado com o Diabo. Essa crença servia como justificativa para os atos persecutórios e repressivos do Santo Ofício na Europa. As perseguições levadas a efeito pela Inquisição rastreavam implacavelmente diversos tipos de comportamentos considerados ímpios ou divergentes. Entre os condenados à fogueira inquisitorial, encontravam-se pessoas ligadas a atividades mágicas e afins, tais como, bruxas, feiticeiros, invocadores do Diabo, mágicos, místicos, videntes, adivinhos, astrólogos, dentre outros (NAZARIO, 2005).

Afora isso, uma pessoa sabedora das artes mágicas não devia ser vista como confiável, uma vez que, enquanto parceira do Diabo, poderia valer-se facilmente de suas artimanhas para enganar e fazer mal aos outros. De acordo com Giovanni Papini (s/d), teórico da diabolologia, “O Diabo nunca deixa de ser apresentado como burlão fraudulento, o pérfido artífice de armadilhas e emboscadas.” (p.81). No entanto, o enganador também pode ser enganado, e a literatura dramática não raro representou esse tipo de inversão. De autoria do dramaturgo, poeta e ator inglês Ben Jonson (1572-1637), a comédia *The Devil is an Ass*, encenada em 1616, traz a figura de Pug, um demônio inferior que é enviado à Terra com a missão de tentar os humanos, mas que acaba sendo ludibriado por eles. No mesmo contexto elisabetano, outras peças de teatro com temática parecida foram escritas, tais como *The devil and his dame* (1600), de William Haughton (?-1605), e *The devil is in it* (1612), de Thomas Dekker (1572-1632). (PAPINI, s/d). Esse tipo de intriga, tantas vezes repetida no teatro inglês seiscentista, reforça a ideia de um mundo marcado pelo embuste e pela falsidade, a teatralidade clássica, arquetonicamente ordenada, deteriorada em puro reino de enganos e trapanças e na qual até mesmo os demônios são vítimas da esperteza humana.

É lugar-comum que, no jogo de amor entre criados, o assédio da personagem masculina seja freado pelo desdém da personagem feminina, que sempre encontra impedimentos ou defeitos em seu pretendente. Em *Precipício de Faetonte*, a conquista é obstada pelo fato de Chichisbéu ser um feiticeiro, ou assim pensa ela. Para que ambos

se casem, a criada faz seguinte exigência ao criado: “Só de uma sorte me poderá render. (...) Renunciando o pacto e depondo a mágica.” (SILVA, 1958, p. 121).

Curiosamente, não se vê, no plano das personagens discretas, a mesma rejeição aos feiticeiros, como no plano das personagens da criadagem. Tanto é assim que o rei, na cena II da parte I, chega a dar calorosas boas vindas a Chichisbéu, pensando se tratar de Fíton: “vem a meus braços. Não temas, que em Itália terás melhor fortuna que na Grécia.” (SILVA, 1958, p. 108). Na mesma cena, Albano associa o caráter de Fíton aos homens doutos. Em dado momento, Tages chama o falso feiticeiro de “maior homem do Mundo”. Como explicar tal diferença entre a visão dos discretos e a visão dos criados a respeito da feitiçaria? Uma explicação possível seria a de que, nas “óperas” joco-sérias de Antônio José da Silva, nobres e personagens mitológicos geralmente pertencem à mesma categoria do trágico, isto é, dos discretos. Esse processo age no sentido de elevar as figuras pagãs a um patamar superior. O que não as livra, entretanto, de um convencionalismo dramático que acaba por eximi-las de certo realismo e, portanto, de certos julgamentos sociais. Já os criados, uma vez que carregam traços mais próximos à realidade, a fim de se atingir com mais facilidade o efeito cômico, tendem a refletir mais as opiniões populares da sociedade da época. Afora isso, o excesso de medo e a covardia são características típicas das personagens graciosas, concorrendo sobremaneira para a comicidade.

Chirinola expressa a mesma visão negativa do populacho sobre os “nigromânticos” e, sendo assim, só aceita se casar com Chichisbéu se ele abdicar da feitiçaria. Interessado na criada, o falso Fíton aceita o “pacto” com sua amada. No entanto, Chichisbéu adivinha sem querer o nome de Chirinola (um sinônimo para armadilha) e, posteriormente, seu nariz cresce por um encanto involuntário, o que, na visão da criada, é uma prova de que ele não passa de um mágico embusteiro. Impossível não lembrarmos aqui da figura de Pinóquio. A famosa história do menino de madeira, entretanto, só seria publicada por Carlo Collodi na Itália na segunda metade do século XIX. Seja como for, o episódio mostra que a crença de que contar mentiras faria o nariz crescer era corrente na primeira metade do século XVIII em Portugal. Observe-se que Chichisbéu, por mais sinceros que sejam seus sentimentos, não deixa de ser efetivamente um mentiroso, já que passou a assumir a identidade de Fíton que lhe fora atribuída.

É fato que Chichisbéu, desde a primeira cena, mostra-se como figura-chave na intriga séria da “ópera” joco-séria. Entretanto, mesmo o caso amoroso entre os criados,

que supostamente funcionaria basicamente como interlúdio cômico, acaba por ter desdobramentos cruciais na ação principal da peça. Na cena IV da parte II, Chirinola reafirma a Chichisbéu que, se este não fosse feiticeiro, ambos se casariam imediatamente. Nesse momento, num aparte, o criado expõe o dilema que o aflige: “Eu não sei que jeito hei-de dar a isto. Se lhe declaro a tratada, perde-se Faetonte; se me calo, perco a Chirinola e esta ocasião, que ainda é mais calva que Chirinola.” (SILVA, 1958, p. 154). A dificuldade do criado é patente: ser fiel ao amor, ou ser fiel ao patrão? Via de regra, os graciosos costumam-se manter leais a seus amos e, portanto, só agem em benefício próprio quando isso não causa danos àqueles. No entanto, Chichisbéu, por mais que demonstre lealdade a Faetonte, optará por confessar seu segredo a Chirinola, isto é, que ele não é o mago Fíton, o que ocorrerá, conforme já dissemos, na cena II da parte III. A essa altura da ação dramática, Faetonte já sabe que é o filho do sol (a revelação foi feita por Fíton) e o rei quer casá-lo com Ismene, a qual deixou de ser pretendente de Albano: “Faetonte, como o obedecer aos deuses é primeira obrigação de um monarca, mal poderei resistir aos mudos preceitos de Apolo, teu pai; pois é sua vontade que Ismene seja tua esposa, e não de Albano, por cuja causa usurpou a luz no seu Himeneu.” (SILVA, 1958, p. 165). O rei refere-se ao ocorrido durante o casamento entre Albano e Ismene, que não se realizou em virtude de uma luz ter apagado durante a cerimônia, o que foi interpretado como mau agouro. Na verdade, isso fora apenas um truque de Fíton, como forma de evitar o casamento e, assim, favorecer Faetonte. Vê-se, portanto, que o galã, até a cena II da parte III, terá sido exitoso na conquista de Ismene, embora a dama não pareça muito disposta a se casar com o jovem. Pois bem, a derrocada de Faetonte será justamente desencadeada pela revelação de Chichisbéu a Chirinola:

Chichisbéu. Eu não sou Fíton, Chirinola! Sou semicriado daquele que se quer fazer semideus. Não sou mágico, filha; porque nunca adivinhei [sic] mais que os teus pensamentos.

(...)

Chirinola. Para que disseste que [ele] era filho do Sol?

Chichisbéu. Para que El-Rei me não tirasse a vida, que ateimou em dizer que havia descobrir o filho do Sol.

(...)

Chirinola. E quem é este Faetonte?

Chichisbéu. É um pastor assim chamado, filho de um homem que nunca ouvi nomear e de uma mulher que habita entre as feras de Diana. (SILVA, 1958, p. 180)

No momento desse diálogo, Mecenas está oculto num lado do bastidor, e Ismene, no outro. Assim que ouvem a revelação de Chichisbéu, ambos saem para contá-

la ao rei e a Albano, respectivamente. Os planos de Faetonte irão por água abaixo. Como se vê no diálogo acima transcrito, o desvelar da identidade do gracioso é também o desvelar da identidade de Faetonte. Chichisbéu ainda não sabe que o jovem é realmente o filho do sol e, portanto, não está mentindo quando diz que seu patrão tem se passado por semideus. Aliás, o gracioso nem sequer mente ao se referir a Faetonte como um pastor, pois que, com efeito, assim ele vivera até chegar à Itália. Entretanto, a palavra de Chichisbéu, a qual legitimara anteriormente a identidade do herói, revela também o poder de “destituí-lo” de sua procedência semidivina, tornando-o, aos olhos dos outros, apenas um embusteiro e fementido. A delação de Chichisbéu tem o potencial, inclusive, de promover a sua própria ruína, o que só não ocorre por ter sido perdoado pelo rei, graças à interferência de Ismene, a qual havia prometido a Chirinola que a vida do criado seria preservada. Temos aqui mais um caso em que a incapacidade do gracioso de manter um segredo acaba por prejudicar seu amo. Em *Os encantos de Medeia*, ocorre algo semelhante quando Sacatrapo revela a Medeia os embustes levados a efeito por Jasão, desencadeando a vingança dela contra o argonauta. Nesse caso, porém, o gracioso fizera tal revelação por engano, diferentemente de Chichisbéu, que se revela tendo em vista seu benefício próprio, já que só retirando a “máscara” de feiticeiro é que poderá se casar com a criada de Egéria. Nesse sentido, a lealdade de um gracioso a seu patrão, ao menos no caso das “óperas” joco-sérias de Antônio José da Silva, torna-se algo, por vezes, relativo. Assim afirma a personagem antes de revelar-se a Chirinola: “Adeus, segredo! Boa viagem, que, enjoado nas ondas dos favores, vomito as tripas. Pois alto, Chichisbéu! Desembucha, e padeça quem padecer, que primeiro está o salvamento do teu amor, do que o bom sucesso de Faetonte” (SILVA, 1958, p. 159).

Depois de toda a reviravolta provocada pela revelação de Chichisbéu, Albano finalmente poderá se casar com Ismene. Faetonte, entretanto, não será castigado pelo rei a pedido do príncipe. A derrocada do jovem semideus se dará na busca pela sua verdadeira identidade, em correspondência com a narrativa mítica.

5.2 O fogo como elemento da personalidade de Faetonte

No subcapítulo anterior, havíamos afirmado que Chichisbéu não estava mentindo ao dizer à criada Chirinola que Faetonte era um pastor, “filho de um homem que nunca ouvi nomear e de uma mulher que habita entre as feras de Diana” (SILVA,

1958, p. 180). Exceto pelo fato de que o pai do jovem é um deus e não um homem, nada que o criado tenha revelado é contrário à verdade. Faetonte foi efetivamente criado por Climene, a tal mulher que habita entre as feras de Diana, e, até pouco tempo atrás, antes de chegar à Itália, vivia realmente como um pastor. O que Faetonte não sabia evidentemente é que não só ele possui o mesmo nome do filho do sol, como também ele realmente o é.

Faetonte guarda aspectos tanto divinos quanto humanos. Nesse sentido, sua origem ostenta uma natureza ambígua: uma parte dela o prende ao universo das coisas terrenas (não por acaso ele é retratado como um pastor); enquanto a outra parte excita-lhe a chama dos pensamentos elevados, lançando seu espírito na aventura do amor e do conhecimento. Há, entretanto, um embate entre atividade e passividade no modo de ser do protagonista, o que torna sua personalidade um tanto imprecisa. Um pastor é, por princípio, aquele que conduz. Ocorre que na “ópera” joco-séria, Faetonte pouco tem de condutor, sendo, pelo contrário, conduzido diversas vezes, seja por outras personagens, seja pelas vicissitudes do destino. Mais do que a terra, o ar e o fogo são os principais elementos a caracterizar o *ethos* do protagonista, mas isso nem sempre quer dizer vigor e voracidade na ação. Faetonte cresceu sem ter conhecimento de sua verdadeira origem: julgava-se apenas um pastor, sem saber que era filho do sol. Partiu para Itália em busca da mulher que serviu de modelo para um retrato, engana Egéria, mas ao mesmo tempo é enganado por ela. Sua identidade assinala-se por uma volubilidade, ou movimento oscilatório: de pastor a filho do sol, entre o começo da peça até a cena I, parte III; e então volta a se tornar pastor, depois da revelação de Chichisbéu; para em seguida reaver efetivamente sua origem semidivina, na cena III da parte III, quando vai até a sala imperial de Apolo.

No início, Faetonte só encontrará sua verdadeira identidade “acidentalmente”, quando finge ser o filho do sol. E nesses dois aspectos, no “acidentalmente” e no fingimento, reside certa ironia da volubilidade que define sua natureza. Somente quando está fingindo é que o jovem, involuntariamente, consegue ser ele mesmo. Após a revelação de Chichisbéu, Faetonte é julgado como embusteiro, um pobre pastor que se passara por filho do sol. Ocorre que, ao ser “desmascarado”, o protagonista é como que destituído de sua procedência semidivina. Temos, portanto, que, da primeira à última cena, a identidade do galã é sempre atribuída por outras personagens.

Na cena II da parte I, a palavra de Chichisbéu, com a ajuda mágica de Fíton, serve como comprovação de que Faetonte é o filho do sol procurado pelo rei; na cena I

da parte III, Fíton revela ao jovem que ele de fato é filho de Apolo; já na cena II da parte III, Faetonte é considerado um pastor embusteiro; na cena III também da parte III, a personagem encontra-se com Apolo, que, afinal confirma sua verdadeira identidade. É certo que a inconstância da identidade do protagonista mostra-se como algo imposto de fora, e não como afirmação dele mesmo. É certo que Faetonte, por mais que ostente a nobreza e a constância de certos “pensamentos elevados”, exhibe uma inegável passividade diante das circunstâncias e das figuras que agem contra ou a seu favor nas atribuições de sua identidade e procedência. No mais, há que se acrescentar outro fator de inconstância em sua personalidade a ligá-lo mais propriamente à imagem do fogo, qual seja, seu sentimento amoroso.

Desde a primeira cena, fica evidente ao público, por meio dos apartes, que o protagonista tem um plano secreto, que é ter ido à Itália para encontrar a original do retrato. Este segredo indicaria que ele não nutre maiores afeições por Egéria. No entanto, cabe afinal perguntar: por que Faetonte se dispõe a ajudar a dama a vingar-se de Albano e Ismene? Há duas repostas possíveis. A primeira resposta é que Faetonte se vale de Egéria para ter acesso ao palácio e assim encontrar a amada do retrato. Isso não exclui, porém, a constatação de que o jovem estaria realmente disposto a contribuir com a vingança da dama. A segunda resposta diz respeito à ambição de Faetonte, já que, ao fraquejar com o punhal na mão (cena III, parte I), chega a dizer: “Estou imóvel, pois parece espécie de cobardia matar uma mulher. (...) Mas em que reparo, se muitas vezes a tirania é o primeiro degrau para subir ao trono?” (SILVA, 1958, p. 125). A ambiguidade do protagonista teria sido intencional por parte do autor, ou trata-se apenas de uma falha na construção da personagem? Curiosamente, no que se refere à aproximação entre amor e ambição, não podemos deixar de observar que o mitônimo Cupido (deus do amor) e a palavra “cupidez” (ambição), derivada do adjetivo “cúpido” (desejoso), tem em sua origem etimológica o mesmo radical *cupid-*. Seja como for, a relação entre Egéria e Faetonte se funda num engano de mão dupla, uma vez que, apesar das promessas de fidelidade, ambos omitem um ao outro suas intenções amorosas. A fim de realizar seus intentos, o galã “seduz” a dama, e esta, por sua vez, tenta conquistá-lo, prometendo-lhe a mão e o reino, a fim de convencê-lo a tomar partido de sua vingança.

Se admitirmos a ambiguidade de Faetonte como elemento coerente com sua personalidade, há que se reconhecer a inconstância de seus sentimentos “elevados”, que ora tomam a forma da ambição, ora, a do amor. Faetonte se dispõe a assassinar Ismene e

quase chega a ponto de fazê-lo. Quando descobre que ela é a original do retrato, tenta evitar o crime, ao mesmo tempo em que, no desenrolar da peça, ludibria Egéria. Isso não quer dizer outra coisa senão que, na personagem, o amor se sobrepôs à aspiração de reinar. Sem ser correspondido, o filho do sol, mostra-se perdidamente apaixonado pela princesa. Diz ela, entretanto: “Faetonte, tarde chegaram aos meus ouvidos os teus suspiros, pois já sou de Albano.”. E ele rebate: “Para que me desenganas, cruel? Deixa ao menos manter-se a minha esperança na vaidade de que posso merecer os teus agrados” (SILVA, 1958, p. 148).

Mais adiante, como se sabe, o jogo vira e o rei determina que Ismene se case com o jovem. Com a revelação de Chichisbéu, porém, nova peripécia e os planos amorosos de Faetonte vão por água abaixo:

Ismene. Que queres, Faetonte?

Faetonte. Que te lembres de minha amorosa constância, para que assim mitigue com a consideração de lembrado o duro golpe de desfavorecido; porque um amor...

Ismene. Que dizes, Faetonte? Ainda a tua louca temeridade presiste [sic] no mesmo delírio? Adverte que, se permiti essas afectuosas expressões, quando te considerei filho do Sol, agora, que conheço seres um humilde pastor, te não posso conceder o mesmo indulto. Vai-te, que em Egéria acharás propícia a fortuna, para veres premiado o teu amor. (*Faz que se vai*).

Faetonte. Senhora...

(...)

Ismene. Deixa-me, Faetonte.

Faetonte. Como te posso deixar, se sempre desvelada te busca a minha fé? (SILVA, 1958, p. 188)

Se o amor de Faetonte fosse guiado pela constância, esperava-se que ele o mantivesse até o término da peça. Nas “óperas” joco-sérias de Antônio José da Silva, se o galã manifesta um sentimento amoroso por uma dama, ele o manterá até o desfecho da peça. Assim vimos acontecer, por exemplo, com Jasão e Proteu, em duas das peças analisadas anteriormente. Esse processo, entretanto, não ocorre com Faetonte, que, antes enamorado da noiva de Albano, ressuscita como amante de Egéria. Depois de ser rejeitado não só por Ismene, mas por todos do reino, o protagonista é tomado por louco e passa a viver no bosque, como um proscrito. Na última cena da peça, o jovem, sob sugestão de Fíton, se encaminhará até a sala imperial de Apolo para que tire a prova dos nove acerca de sua origem. Teremos aqui uma espécie de primeiro *deus ex machina*, em que a divindade não só confirmará sua ligação parental como o rapaz, como também lhe concederá a direção do carro do sol.

Tal como ocorre no mito, Faetonte perderá o controle das rédeas dos cavalos solares, pondo em risco a integridade da Terra e do universo: “Mas ai de mim, que os brutos enfurecidos correm sem governo!” (SILVA, 1958, p. 197). O planeta é dominado pelo fogo, ouvem-se ruídos, gritos de socorro e pedidos de clemência aos deuses. O raio de Júpiter atinge o carro do sol e Faetonte cai morto no rio Erídano, nos braços de Egéria. As personagens da peça acompanham toda a ação. Fíton revela sua identidade ao rei e este se mostra preocupado com a justiça divina, ao relembrar as injúrias que lançou sobre o filho do sol: “Temo, Fíton, que Apolo, ressentido do injusto desprezo com que ultrajei a Faetonte, com injusta indignação empregue em mim o poder de suas iras” (SILVA, 1958, p. 200). Fíton, por sua vez, tranquiliza o monarca: “Apolo, Senhor, bem conhece que ignoravas quem era Faetonte; e, como o castigo pressupõe advertência de culpa, não havendo em ti advertência de culpa, desculpa tens para te isentares do castigo.” (SILVA, 1958, p. 200).

Teremos então o “segundo” *deus ex machina*, quando Apolo desce em uma nuvem e ressuscita Faetonte, ao mesmo tempo em que determina, num recitado, a configuração e o destino dos pares amorosos, como é praxe ao final das “óperas” jocosas, geralmente com as palavras do rei. Vejamos:

A Faetonte dou por filho caro
de semideus a glória sempre excelsa,
nova vida cobrando,
para que ressuscite
novo amante de Egéria.
Ismene será de Albano esposa;
e, em doce himeneu todos unidos,
Ismene na Ligúria com Albano,
Faetonte na Itália e Eridano,
reinarão; porque fique desta sorte
Egéria satisfeita,
pois com pompa luzida
ao seu reino se vê restituída. (SILVA, p. 200-201)

Com a ressurreição de Faetonte, nasce dentro de si o amor a Egéria, e esta, por sua vez, se vê também renascida em sua reciprocidade a esse novo sentimento. A imagem do fogo a caracterizar o *ethos* do protagonista também se manifesta na ideia de seu renascimento e, conseqüentemente, da renovação de seus afetos e de sua identidade, pois que agora ele, definitivamente, assume-se, perante si e aos outros, como legítimo filho do sol. Ao optar pela ressurreição da personagem, a qual perece na versão mitológica ovidiana, Antônio José da Silva junta, uma vez mais, características ambíguas, vale dizer, opostas, do elemento fogo, que pode ser associado a um aspecto

positivo e a um aspecto negativo. Conforme aponta Jean Chevalier (2008), em seu *Dicionário de Símbolos*, “o fogo simboliza por suas chamas a ação fecundante, purificadora e iluminadora. Mas ele apresenta também um aspecto **negativo**: obscurece e sufoca, por causa da fumaça; queima, devora e destrói: o fogo das paixões, do castigo e da guerra.” (grifo do autor, p. 442). Nesse sentido, o fogo que arde em Faetonte pode significar tanto a busca pelo conhecimento ou intelectualização, quanto o sentimento amoroso, que o impele a buscar sua amada na Itália, e, por conseguinte, a si mesmo. Apesar de que será justamente essa busca a causa de seu precipício e da quase danação da humanidade, ao incendiar o planeta e colocar em risco a ordem do universo. No entanto, o mesmo fogo que destrói é o fogo que permite a renovação e, no caso de Faetonte, renovação do corpo e de seus afetos.

5.3 Tragédia e autonomia individual: o fingimento enquanto liberdade mimética

Resta-nos averiguar, afinal, a relação entre o fingimento e a dimensão trágica de *Precipício de Faetonte*. Antes disso, porém, é preciso esclarecer o sentido do termo “trágico”, aplicado à peça em questão. Em primeiro lugar, lembremos que cada uma das peças de Antônio José da Silva recebeu a denominação de “ópera joco-séria”, uma fôrma dramática de cariz tragicômico que conjuga elementos teatrais e musicais, conforme já discutimos no início do nosso trabalho. Tanto pela sua temática, voltada a enredos amorosos e intrigas palacianas, quanto pela inserção de episódios cômicos e burlescos levados a efeito pelos criados, as “óperas” joco-sérias guardam considerável distância da fôrma tragédia. No entanto, a *seriedade* de tais peças encerra tudo aquilo que pertence ao universo das personagens discretas, versões atualizadas dos “homens superiores” da tragédia, conforme aponta Aristóteles em sua *Poética*. Para Juliet Perkins, *Precipício de Faetonte* “is more oppressive than disguises and confusion caused by the machinations of the plot.” (2004, p. 116). A *seriedade* corresponderia também à atmosfera que envolve a ação dramática. Logo, a diferença evidente entre “ópera” joco-séria e tragédia não exclui por certo a presença de certos resíduos propriamente trágicos na primeira, os quais se mantiveram por efeito de uma possível contaminação sucedida no diálogo intertextual. Além disso, acrescentem-se outros aspectos típicos das peças trágicas, tais como a gravidade e o pressentimento de catástrofe.

É preciso reconhecer que a dimensão trágica da queda de Faetonte se encontra já no cerne de sua narrativa mitológica. Nela, podemos reconhecer elementos que compõem o gênero trágico, quais sejam, a *hybris*, a *hamartía* e a catástrofe. No mito em questão, a *hybris*, o excesso ou desmedida do herói, corresponde à audácia de Faetonte. A *hamartía*, a falha trágica que conduz o herói à perda ou danação, se dá quando o filho de Apolo perde o controle do carro solar e coloca em perigo a Terra e o universo. A catástrofe equivale à morte do herói: Faetonte é atingido pelo raio de Júpiter e cai sem vida nas águas do rio Erídano. Conforme pudemos observar no correr deste capítulo, todos os elementos trágicos descritos acima foram reaproveitados por Antônio José da Silva na fabulação de sua “ópera” joco-séria. Há que se acrescentar ainda o efeito catártico da peça, baseado em seu potencial de mobilizar aristotelicamente os afetos de “terror e piedade” no público, quando da morte explícita do protagonista.

Ora, acabamos de nos certificar de que a peça de Antônio José da Silva carrega certos aspectos da tragédia grega, mas, ainda assim, ressalte-se que uma “ópera” joco-séria encontra-se distanciada no tempo e no espaço das condições culturais e sociais que permitiram a emergência de peças como *Édipo-Rei*, *Antígona*, *Ifigênia em Áulis*, dentre outras. Embora não pretendamos aqui adentrar profundamente num estudo psicossocial das personagens trágicas em contraposição ao Faetonte silviano, cumpre estabelecer aproximações e distanciamentos no que concerne ao papel do destino na ação dessas figuras, a fim de que, a partir de tais considerações, possamos determinar, na peça em questão, a relação dramática entre fingimento, o qual pressupõe uma liberdade no agir, e o trágico, enquanto fatalidade. Para tanto, torna-se necessário averiguar os papéis do destino e da autonomia individual na ação que levou a personagem à derrocada final. De acordo com Patrice Pavis, na tragédia,

O destino assume às vezes a forma de um destino que esmaga o homem e reduz a nada sua ação. O herói tem conhecimento desta instância superior e aceita confrontar-se com ela sabendo que está selando sua própria perda ao dar início ao combate. Na verdade, a ação trágica comporta uma série de episódios cujo encadeamento necessário só pode levar à catástrofe. A motivação é ao mesmo tempo interior ao herói e dependente do mundo exterior, da vontade dos [sic] outras personagens. (2008, p. 417)

O herói trágico, portanto, assume os riscos e se lança, ou é lançado, a um caminho sem volta, cujo ponto de chegada é sua própria ruína. Ao seu terrível dilema é vedada qualquer solução que não cobre o seu dano, o seu sacrifício. Na visão de Aristóteles, tal processo deve se adequar aos critérios da verossimilhança, isto é, ao

perfeito encadeamento das causas e efeitos nas ações, em conformidade com o *mythos* e, ao mesmo tempo, com o caráter e o pensamento do herói, até o desfecho, ou seja, a resolução final que conduz à catástrofe. Nessa perspectiva, a trama dos fatos, o *mythos*, a ação, é o princípio fundamental da tragédia, sendo que o Estagirita compara-o a um desenho em branco, e os caracteres às cores que o preenchem. Isso implica a ideia de que as personagens assumem certos caracteres para efetuar determinadas ações, de modo que não poderia haver tragédia sem ação, embora seria possível havê-la sem caracteres. A felicidade ou a infelicidade dos homens, portanto, depende de suas ações e não de seu caráter.

Em sua *Poética*, o filósofo grego afirma que a tragédia imita ações que provocam terror e piedade no público, sendo este efeito o objetivo último de uma peça trágica, o qual só será plenamente atingido no seguinte caso. O herói, de grande reputação e fortuna, não deve se distinguir em demasia pela virtude e pela justiça. O fato de descambar para a má fortuna não é por ser vil e mal, mas em virtude de um erro (*hamartia*), fazendo-o passar da felicidade para a infelicidade (ARISTÓTELES, 1966).

No entanto, para Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet, a tragédia pertence a um período historicamente bem definido e, na época em que Aristóteles escreve sua *Poética*, a problemática trágica do conflito entre o antigo e o novo, já havia se extinguido. Segundo os autores, o filósofo grego “elabora uma teoria racional da ação, esforçando-se para distinguir mais claramente os graus do engajamento do agente nos seus atos” (2008, p. 56), sem que tivesse, no entanto, um efetivo conhecimento da consciência e do homem trágicos. Vernant e Vidal-Naquet defendem a ideia de que os sentimentos, as falas e os atos do herói trágico resultam de seu *ethos* e, concomitantemente, de um *daímon*, quer dizer, de uma potência divina. O conflito reside justamente na tensão entre esses dois planos, distintos e opostos, mas inseparáveis. Isso posto, é natural que se questione em que medida o herói trágico seria responsável por suas ações. De acordo, ainda, com os mesmos autores,

O sentido trágico da responsabilidade surge quando ação humana dá lugar ao debate interior do sujeito, à intenção, à premeditação, mas não adquiriu consistência e autonomia suficientes para bastar-se integralmente a si mesma. O domínio próprio da tragédia situa-se nessa zona fronteira onde os atos humanos vêm articular-se com as potências divinas, onde eles assumem seu verdadeiro sentido, ignorado do agente, integrando-se numa ordem que ultrapassa o homem e a ele escapa. (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2008, p. 23)

Na tragédia da antiguidade grega, cada decisão é derivada tanto dos desígnios dos deuses quanto as intenções e paixões do herói, envolvendo, portanto, uma articulação entre causalidade humana e causalidade divina. A ação trágica é ambígua, vetando ao agente a autonomia de suas decisões sem que, porém, ele consiga se eximir da culpa de ter feito suas escolhas, as quais acabam se voltando contra ele. No limite, “a ação revela-se ilusória, vã e impotente. Falta-lhe possuir essa força de realização, essa eficácia que é privilégio apenas da divindade.” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2008, p. 52).

Conforme já deixamos claro, tragédia e “ópera” joco-séria pertencem a contextos bastante distintos. Obviamente, o século XVIII em Portugal difere-se em grande medida do século V na Grécia. Essas diferenças também dizem respeito à ideia de que se tem da autodeterminação dos indivíduos. Desde pelo menos a obra filosófica de Santo Agostinho, escrita entre os séculos IV e V d.C, o conceito de livre-arbítrio já havia se estabelecido no pensamento cristão ocidental, concedendo aos homens a liberdade de escolha, ao mesmo tempo em que lhes atribuí a peso da responsabilidade de suas decisões. No século XVII, a filosofia do francês René Descartes, em oposição à Escolástica dominante, lançaria as bases do que se convencionou chamar de sujeito moderno com o qual se pode identificar um eu soberano que, por meio de sua razão, é capaz de pavimentar o caminho certo e seguro para o conhecimento. Em que pesem as ingerências políticas e religiosas, o homem adentra o século XVIII cada vez mais senhor de si, cada vez mais autor de seus próprios atos e pensamentos.

No entanto, ao se examinar mais acuradamente a intriga principal de *Precipício de Faetonte*, é possível identificar alguma ambiguidade nas ações do protagonista. Afinal de contas, qual o papel do destino, qual o papel da vontade na trajetória da personagem em direção a seu “precipício”? Ora, comecemos a responder a essa pergunta ressaltando, uma vez mais, que o núcleo da narrativa mitológica corresponde, em grande medida, ao núcleo da ação da “ópera” joco-séria de Antônio José da Silva. O ponto-chave da busca de identidade e da ousadia de Faetonte se encontra tanto na fábula mitológica quanto na peça do comediógrafo luso-brasileiro. No que se refere à natureza das transformações operadas pelo autor em sua releitura, é possível identificar acréscimos de ordem fabular (personagens, motivos, intriga cômica, peripécias etc.) e espetacular (árias, recitados, efeitos visuais etc.). Ocorre que, no aspecto fabular, a aventura da busca da identidade vem imbricada à aventura amorosa do protagonista, que

chega à Itália no encalço do modelo original do retrato. Já na primeira cena da peça, o mágico Fíton faz a seguinte advertência ao jovem:

Faetonte, convém à tua conservação o ignorares de quem é o retrato; pois tenho alcançado pelas minhas ciências mágicas e astrológicas que o original dessa cópia há-de ser a causa do teu precipício; e, se longe do perigo te recatei o dizer-to, agora, que estás perto do dano, como to poderei declarar? (SILVA, 1958, p. 103)

Mais adiante, quando Faetonte tem a ideia de se passar pelo filho do sol, sem saber ainda que ele já o era, o mágico diz, em três apartes: “Ai de mim, que Faetonte procura a sua ruína! (...) Oh, violento poder dos fados! Quem pode resistir a teus impérios? (...) Vai-te, errado mancebo, que algum dia te pesará do engano que intentas fabricar” (SILVA, 1958, p. 118-119). Faetonte, por sua vez, revela-se um verdadeiro cético em algumas de suas falas, ao dizer, por exemplo, no início da peça, que “não há filho do Sol” (SILVA, 1958, p. 118) e, algumas cenas depois, diz a Fíton que o influência dos astros e coisas do tipo não passam de “quimeras” e “De meus sucessos podes coligir o quão errada é a judiciária especulação das estrelas” (SILVA, 1958, p. 163). Faetonte, entretanto, é quem está enganado, uma vez que irá de fato sucumbir, sendo que suas afirmações céticas parecem fazer jus à sua famigerada teimosia. Em dado momento da cena III da última parte, Fíton expressa mais uma vez suas preocupações no seguinte monólogo: “Oh, queira Júpiter ache Faetonte a fortuna próspera, para superar o rigor dos fados! Mas, como temo que a remontada eminência a que a sua ambiciosa cegueira o eleva seja a mesma que o leve cautelosa para o mais eminente despenho!” (SILVA, 1958, p. 193); curiosamente, porém, ainda na mesma cena, Fíton atribui à estupidez de Chichisbéu a ruína de Faetonte. Enfim, a ambiguidade e a contradição expressas nas falas do mágico nos deixam sem saber qual seria a verdadeira causa do precipício de Faetonte: a determinação dos astros, a própria teimosia do jovem ou a ação de outras personagens? A resposta: o que concorre para a queda do herói é, por mais que isso pareça contraditório, a combinação das três causas listadas.

As razões que levaram Faetonte ao descalabro tem origem, a um só tempo, no destino imposto pelos astros, na sua própria vontade e nas circunstâncias externas que a ela se opõem. Sobre a contribuição do “rigor dos astros”, isto é, do fado ou fortuna, para a derrocada do protagonista, consideraremos aqui duas hipóteses possíveis, não necessariamente excludentes. A primeira diz respeito à possível contaminação, à qual já nos referimos anteriormente, entre intertexto e paradigma: afora questões de ordem

cultural do mundo grego, a fatalidade imposta pelas potências superiores é também um dado formal do gênero trágico e, sendo assim, passível de ser transmitido no processo de imitação. A segunda hipótese, de certa forma complementar à primeira, é a de que a inclusão na peça da ideia astrológica de destino parece-nos guardar antes um sentido ornamental ou decorativo do que propriamente dramático. A presença do mágico infunde o elemento maravilhoso na peça, ensejando o uso de efeitos visuais por meio de maquinaria teatral, o que muito deleitava os espectadores. A perfeita caracterização da personagem Fíton exige que seu discurso condiga com a visão e as crenças dos místicos e adeptos da feitiçaria, daí a frequente referência ao “rigor dos astros”. O aspecto meramente ornamental da suposta motivação astrológica é justamente o que permite combiná-la, na economia da trama, com as ações livres de Faetonte, sem risco de contradição lógica.

No que se refere às próprias ações da personagem, porém, há um fator complexificante em jogo: o amor excessivo do protagonista chega ao ponto de subjugar suas atitudes, quase que o escravizando. Amante extremoso de Ismene, Faetonte vê sua vida depender da realização de seu sentimento: ou consegue ter a dama em seus braços ou só lhe restará a morte. Nota-se, portanto, que, por mais que as ações do jovem tenham como motor sua vontade, ele não deixa de se tornar refém de seus próprios afetos, comprometendo em alguma medida a sua livre escolha. Nossa interpretação é a de que o amor, tendo como fonte o sujeito amoroso e não potências sobrenaturais, teria substituído a necessidade trágica, *anánké*, a interferência das potências divinas nas decisões do herói trágico. Em outras palavras, na peça de Antônio José da Silva, a *anánké* do herói trágico teria como que se diluído nas paixões de Faetonte (ambição, amor, ousadia, etc). No entanto, mesmo sendo conduzido ou arrastado por seus afetos extremados, o protagonista não deixa de ser o principal responsável pelas suas ações, daí Fíton, vez ou outra, apontar as atitudes do jovem, levado pela sua “ambiciosa cegueira”, como causa de sua ruína, sem citar, nesses casos, as motivações astrais.

E quanto às ações de outras personagens? Em linhas gerais, este último fator diz respeito a um conjunto de agentes que, articulados dramaticamente, fizeram a ação dramática desembocar na catástrofe, quais sejam o antagonismo de Albano, a revelação de Chichisbéu, as ordens do rei, dentre outros. Vimos nos subcapítulos anteriores que Faetonte, a despeito de sua ousadia, é uma personagem ambígua em muitos sentidos, ora mostrando-se sujeito ativo na realização de suas ambições amorosas, ora sofrendo passivamente as reviravoltas da intriga. Algumas dessas reviravoltas envolvem as

oscilações de sua própria identidade, que só será definitivamente fixada na última cena, graças ao primeiro *deus ex machina*. Na peça de Antônio José da Silva, Faetonte é tanto vítima das circunstâncias externas, quanto de suas próprias ações, de modo que agir a favor de seus planos é apressar cada vez mais a sua queda. Isso não impede, entretanto, que haja a manifestações de efetiva liberdade na atividade do protagonista, sendo que a ação mais livre de Faetonte, segundo acreditamos, é o fingimento.

Jean-Pierre Cavaillé desenvolve a ideia do fingimento cartesiano, que corresponde, em linhas gerais, à construção de uma ordem matemática “fabulosa”, hipotética e fingida (forjada) pelo espírito, que envolve necessariamente o livre arbítrio. A ficção cartesiana forjada no pensamento resulta, em última instância, na invenção de um novo mundo, como tentativa de conhecimento científico do mundo exterior. Segundo o autor, “O sujeito do fingimento é livre perante a sua ficção como Deus perante a sua criação (...). Todavia, esta identidade na liberdade é acompanhada por uma diferença infinita: a ficção do sujeito não é criação, mas simulação da criação divina.” (CAVAILLÉ, 1996, p. 320). O fingimento assume a forma de um expediente do pensamento filosófico, tendo em vista alcançar, na medida do possível, a verdade do mundo criado por Deus, o que se dá num trabalho de simulação desse mesmo mundo. O livre arbítrio, juntamente com o fingimento, faz com que os homens, guardadas as devidas proporções, se assemelhem a Deus. O ato de fingir requer o exercício do livre arbítrio: “A liberdade permite ao sujeito declarar a sua independência perante a divindade na simulação da criação: o fingimento é uma *mimeses* original, porque originada na própria liberdade do sujeito.” (CAVAILLÉ, 1996, p. 323).

Embora o fingimento cartesiano se realize no pensamento, não vemos porque as considerações feitas por Jean-Pierre Cavaillé não possam ser atribuídas ao conceito de fingimento tal como vínhamos defendendo neste trabalho, isto é, ao fingimento (simulação, dissimulação e mentira) das personagens enquanto manifestação da teatralidade barroca. Independente das intenções boas ou más do fingidor, a atitude fingida configura-se, também, um ato de livre escolha, pois que inclui a liberdade de simulação da criação. O fingimento é o ato mimético que extrapolou os palcos e espalhou personagens pela sociedade, transformando o mundo em um gigantesco teatro.

Presa do “rigor dos astros”, vassalo de seus sentimentos e com a identidade oscilando ao sabor das reviravoltas da intriga, o protagonista de *Precipício de Faetonte* só pode desfrutar efetivamente de sua liberdade no fingimento, ainda que, infelizmente, esse dado tenha sido subaproveitado pelo autor da peça. O fingimento da personagem

dura apenas três cenas, vale dizer, entre a cena II da parte II até a primeira cena da parte III, quando Fíton revela ao jovem que ele é, de fato, o filho de Apolo. Daí em diante, bastou a Faetonte ser ele mesmo, até que, mais adiante, Chichisbéu erroneamente informa Chirinola de que o rapaz seria apenas um jovem pastor se passando por semideus. Se Fíton não tivesse revelado ao protagonista acerca de sua origem semidivina, o fingimento do jovem teria se prolongado pelo menos até a reviravolta causada pelo diálogo de Chichisbéu. A revelação de Fíton na primeira cena da parte III nos parece pouco justificável do ponto de vista dramático. O efeito catártico da peça certamente seria mais bem-sucedido se Faetonte continuasse ignorando sua verdadeira origem, até que seu fingimento fosse desmascarado. A partir daí, a personagem recorreria a Apolo e, em seguida, assumiria a direção do carro do sol, ensejando a inevitável catástrofe.

O fingimento é uma das poucas atitudes realmente livres de Faetonte. Pode-se argumentar que a vontade da personagem também é exercida pela busca da realização de seu amor; porém, conforme vimos anteriormente, seus sentimentos extremados acabam por subjugar-lo, tanto é assim que o protagonista vale-se do fingimento justamente para concretizar seus planos. O que não significa, entretanto, que o ato de fingir deixe de ser ação mais livre que ele pode alcançar em suas ações. Um reforço dramático da passividade de Faetonte é levado a efeito por Apolo, que, no segundo *deus ex machina*, ao ressuscitar seu filho, altera-lhe os sentimentos, fazendo de Egéria, ao invés de Ismene, o objeto de seu amor. Embora esta troca de damas seja inusual nas peças de Antônio José da Silva, deve-se entender que os devidos lugares de Faetonte e Egéria (ele enquanto filho do sol e ela enquanto princesa da Itália) lhe são restituídos pela justiça divina.

A imagem do fogo está ligada geralmente à atividade, à voracidade, mas quase todas as vezes que Faetonte tenta impor sua vontade frente às causas externas, ele acaba sucumbindo aos reveses da “fortuna”. Mesmo sua identidade, cabe repetir, é sempre atribuída por outrem. Na peça de Antônio José da Silva, a ideia de que Faetonte deve ir ao encontro de Apolo é de autoria de Fíton, e não do próprio jovem. A atribuição final da identidade do protagonista vem com o segundo *deus ex machina*, que, ao ressuscitá-lo, impede o fim trágico da peça, ensejando o *happy end* próprio das “óperas” jocosas. À época da encenação de *Precipício de Faetonte*, é possível que algum espectador mais arguto tenha notado que o principal conflito da peça não seja fruto da ousadia do protagonista em querer se equiparar aos deuses, assumindo a direção do

carro do sol; o conflito de Faetonte deriva, isto sim, da ambiguidade tensiva entre ser ou não ser marionete. Um modo não-trágico de se igualar aos deuses, ao menos em termos de liberdade, é a ação de fingir, vista aqui como símile da criação frente às imposições externas, seja de qual natureza forem. Aqui estaria um aspecto fundamental a diferenciar a teatralidade barroca levada a efeito pelo comediógrafo português do *theatrum mundi* representado nas obras de autores ibéricos seiscentistas: não se trata de cada ser humano desempenhar com afinco o papel que lhe é dado pela providência, mas sim interpretar personagens conforme a sua própria vontade ou necessidade.

CONCLUSÕES

Com a análise e a interpretação das cinco peças que compuseram o *corpus* da nossa pesquisa de doutorado, julgamos ter comprovado a hipótese de que as peças mitológicas de Antônio José da Silva, a saber, *Os encantos de Medeia*, *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, *Labirinto de Creta*, *As variedades de Proteu* e *Precipício de Faetonte*, reproduzem, tanto na forma, quanto no tema, a ideia do *theatrum mundi*, o grande teatro do mundo, que encontrou grande difusão e desenvolvimento na cultura e no pensamento clássicos e, especialmente, durante o Barroco.

Segundo o que defendemos em nossa argumentação, nas peças mitológicas de Antônio José da Silva, o *theatrum mundi* é levado a efeito não à guisa de alegoria, como *El gran teatro del mundo* de Calderón, ou como “teatro dentro do teatro”, como nas peças de Shakespeare, mas se manifesta no fingimento das personagens, desenvolvendo-se sob a nervura da própria ação dramática.

Nosso trabalho não se pautou por um sistema teórico em específico, embora tenhamos recorrido, vez ou outra, ao pensamento de filósofos como Renée Descartes, Walter Benjamin e Gilles Deleuze, e à obra retórica de autores como Baltasar Gracián, Emanuele Tesauro e Torquato Accetto. Nessa empreitada teórico-crítica, valemo-nos do conceito de teatralidade barroca, que englobaria especialmente o fingimento, entendido tanto como *simulação* (fingir o que não se é), quanto *dissimulação* (ocultar o que não sente ou o que o se sabe). Tendo como principal eixo da nossa discussão, este último conceito deveria ser identificado e discutido em cada uma das peças estudadas. Nelas, pudemos averiguar a existência de pelo menos quatro modos de fingir: quando uma personagem assume outra identidade a) com disfarce e b) sem disfarce; quando a personagem se transforma numa coisa; quando a personagem engana as outras sem alterar sua identidade. Há que se destacar, ainda, que, articuladas à ação do fingimento, foram consideradas as ações de mentir, enganar, iludir e demais correlatos.

Ao desenvolver nossa argumentação, tomamos como pressuposto a regra de cada uma das peças do *corpus*, a despeito das semelhanças e recorrências nelas encontrados, teria de ser considerada sobretudo em suas peculiaridades teatrais e dramáticas. Nesse sentido, ainda que tenhamos partido de um mesmo conceito, o fingimento, coube a nós refletir e problematizar o ato de fingir no interior das diversidades do joco-sério. A seleção das peças que resgatam a mitologia greco-latina teve em vista o cotejo delas com as fontes e os paradigmas intertextuais, a fim de

investigarmos em que medida os elementos reaproveitados pelo autor luso-brasileiro têm relação com o fingimento e com os artifícios levados a efeito pelas personagens silvianas.

Uma vez que consideramos que a teatralidade barroca se manifesta na ação do fingimento, tomado em geral como estratégia das personagens para atingir seus fins, nossa discussão se concentrou nas engrenagens das intrigas das “óperas” joco-sérias mitológicas.

Por meio da análise de *Os encantos de Medeia*, a primeira do *corpus* de pesquisa, pudemos identificar a influência do fingimento na estrutura da ação séria da peça. A personagem Jasão se vê dividida entre conquistar o velocino de ouro e o coração de Creúsa. No primeiro caso, será preciso enganar Medeia, fingindo-se amante. No segundo caso, expressará verdadeiramente seu amor pela prima da feiticeira. Dois são os objetivos finais do protagonista e, portanto, a intriga pôde ser dividida teoricamente entre intriga central e subintriga. Ambas fazem parte da ação séria, ou intriga principal, mas uma envolverá fingimento (intriga central) e a outra não. Quando o gracioso Sacatrapo revela ao rei e a Medeia, as verdadeiras intenções de Jasão, temos que intriga central e subintriga tornam-se uma só, uma vez que a burla do argonauta fora desmascarada. Isso quer dizer que a intriga central se fundamenta no fingimento do protagonista, o qual não envolve mudança de identidade.

Em *As variedades de Proteu*, pudemos constatar outro modo de realização da teatralidade barroca associado ao fingimento, nomeadamente, a mutabilidade do mundo das aparências, uma das tópicas centrais da literatura seiscentista. Dotado da capacidade de transformação, o herói Proteu se revela uma personagem-alegoria do Barroco, mais especificamente das inconstâncias barrocas. De acordo com a nossa perspectiva, compreendemos as “variedades” de Proteu igualmente como uma forma de fingimento, por meio da qual o protagonista se disfarça de objetos, e mesmo parte do cenário, com o fito de conquistar sua amada Cirene. Esta, por sua vez, igualmente se vale do fingimento, ao assumir a identidade de uma princesa homônima para se casar com Nereu, sem envolver, entretanto, o uso de disfarce ou transformação. Ocorre que o protagonista, ainda que tenha mudado sua aparência em diversos momentos da peça, continuou a ser sempre o mesmo apaixonado Proteu, preservando seu afeto em relação a Cirene, tendo assim como recompensa a mão de sua amada. Logo, a ação do protagonista da peça é marcada pela dialética entre a variabilidade das aparências e a constância dos afetos, no caso, o amor.

No trabalho de análise e interpretação de *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, verificamos que o traço barroco das dobras e desdobras pode ser vislumbrado tanto no fingimento das personagens quanto na estrutura da ação da peça. Averiguamos, ainda, que o percurso das desdobras assinala o próprio processo intertextual, uma vez que, em primeiro lugar, a intertextualidade é também um processo de desdobramento; e, além disso, Antônio José da Silva, desdobra barrocamente o que já estava desdobrado em seus paradigmas intertextuais, isto é, as identidades das personagens. Na peça do autor luso-brasileiro não é apenas Júpiter que se desdobra em Anfitrião e Mercúrio em Sósia (ou Saramago, no caso da “ópera” joco-séria), mas também Juno se transforma em Felizarda, a qual também diz ser Flérída para Tirésias, e a deusa Íris, em seu auxílio, se disfarça da criada Corriola. Há dois tipos principais de fingimento nesta peça: o que envolve apropriação de identidade (por exemplo, Júpiter se transforma em Anfitrião), o que envolve a criação de uma identidade (Juno se faz passar por Flérída). Quando Juno/Felizarda finge que é Flérída, temos um desdobramento desse mesmo tipo de fingimento.

A “ópera” joco-séria *O labirinto de Creta* retoma a alegoria do “labirinto do amor”, compreendido enquanto fonte de suas confusões e peripécias. Para além desta representação, porém, pudemos entrever a alegoria na própria noção de Barroco, ou seja, para a imagem do teatro e, por conseguinte, do mundo como um “labirinto de enganos”. No estudo da peça, buscamos comprovar a hipótese de que a recorrência dos erros de julgamento das personagens e sua frequente desconfiança em relação às intenções de seus pretendentes ensejam atitudes e discursos céticos. O ceticismo contaminou boa parte da cultura e do pensamento seiscentista e em Antônio José da Silva se revela sutilmente na própria mundivisão do autor ao construir um teatro repleto de enganos e desenganos, em que as aparências se mostram mais que suspeitas. A expressão do gracioso Esfuziote sintetiza perfeitamente tal estado de coisas: “neste tempo tudo são mentiras e verdades” (SILVA, 1958, p. 117). O fingimento em *O labirinto de Creta* se desenvolve precipuamente na ação de Teseu e de Esfuziote, seu criado. O protagonista passará boa parte da peça como “vivo morto” e “morto vivo”, de modo que a maioria das personagens acredite que ele não tenha sobrevivido ao Minotauro. Enquanto isso, perdido nos labirintos do amor e dos enganos, Teseu terá o grande desafio de escolher se terminará com Fedra, a quem deve gratidão, ou a Ariadna, a quem devota seus carinhos. Enquanto seu amo oscila entre a condição de ser e não-

ser, o criado se aproveita da situação e finge ser Teseu para conquistar a criada Taramela.

Por fim, ao realizarmos o estudo de *Precipício de Faetonte*, última peça que compôs o nosso *corpus* de pesquisa, buscamos desenvolver a ideia do fingimento enquanto atribuição de identidade, processo que, no caso estudado, envolve a imposição da parte de outras personagens. Isso acontece com o gracioso Chichisbéu que, ao vestir as roupas do mágico Fíton, é tomado como o próprio pelo rei e cortesãos, a despeito de suas negativas. Em certa medida, é o mesmo que ocorre com Faetonte, o qual só descobrirá posteriormente sua origem semidivina. A identidade do protagonista sempre fora dada por outrem: crescera pensando ser filho de pastores e então Fíton revelará ao jovem que este é filho de Apolo. Entretanto, as peripécias da intriga farão que ele seja considerado um impostor, sendo negada sua semideidade. A palavra final virá de Apolo, confirmando que o jovem é realmente seu filho. Este pedirá a seu pai as rédeas da carruagem solar, sendo que perderá o controle e quase arruinará a Terra e o universo, conforme a narrativa mitológica. Curiosamente, a certa altura da peça, o protagonista, ainda sem saber acerca de sua origem, finge que é Faetonte, ou seja, finge ser quem ele de fato é. Eis um caso único nas “óperas” joco-sérias de Antônio José da Silva: uma personagem que, no ato de fingir, acaba por assumir a própria identidade.

No trabalho de interpretação da peça, outras questões se somaram à discussão do fingimento enquanto manifestação dramática da teatralidade barroca, tais como a presença do fado na ação trágica de *Precipício de Faetonte*. Qual a responsabilidade do destino, qual a do protagonista, no processo que leva à sua queda? Nossa resposta a essa pergunta foi que Faetonte é tanto vítima da fatalidade, quanto vítima de suas próprias ações. No entanto, defendemos em nossa argumentação a ideia de que, embora isso seja pouco desenvolvido na peça em questão, o ato de fingir se daria como uma das expressões mais efetivas da liberdade das personagens, no caso, de Faetonte. A ficção do fingimento não deixa de ser a simulação de uma criação, o que exige o uso do livre arbítrio. Nesse sentido, pode-se afirmar que o fingimento é também um meio de afirmação do indivíduo frente às determinações terrenas ou não.

Uma vez que acreditamos ter comprovado que não só a ideia do *theatrum mundi* se encontra nas peças mitológicas do autor, mas também que o fingimento, sua manifestação mais evidente e concreta no conjunto estudado, impulsiona as engrenagens das respectivas intrigas, eis que podem sobrevir alguns questionamentos colaterais acerca das relações entre a obra teatral do autor e o Barroco. Se a noção de

teatro do mundo, com todo o artificialismo que isso implica, aproxima o comediógrafo da estética barroca, haveria algo que o afastaria dela? Ora, existem pelo menos dois fatores a distanciar as “óperas” joco-sérias de Antônio José da Silva do teatro seiscentista, em especial da literatura dramática do Siglo de Oro, a saber, a recorrente autoparódia do discurso gongórico levado a efeito pelos graciosos, e a ausência dos influxos contrarreformistas na cosmovisão implícita na produção dramatúrgica do autor. O primeiro fator já fora apurado e discutido por Francisco Maciel Silveira (1992), para quem a obra teatral de Antônio José da Silva é assinalada pelo “bifrontismo de Jano”, isto é, pela dubiedade do autor em relação ao *status quo*, ora distanciando-se criticamente do discurso estético corrente, conforme se nota no discurso galhofeiro dos graciosos, ora buscando a aprovação e aplauso do público por meio das tramoias cênicas e enredos labirínticos. Flavia Corradin (2008), por sua vez, argumenta que a autoparódia encontrada nas falas dos criados sinalizam uma crítica endereçada não ao gongorismo poético propriamente, mas às excrescências sancionadas pela poesia cultista.

No que se refere ao segundo fator de distanciamento do barroco “clássico”, temos que o reaproveitamento de temáticas e formas seiscentistas por parte de Antônio José da Silva não pressupôs, segundo acreditamos, a absorção automática do proselitismo cristão que grassava pela obra teatral de autores como Lope de Vega e Calderón de la Barca. De acordo com nosso ponto de vista, trata-se antes de uma releitura sobretudo estética, teatral e textual, o que não exclui, por certo, a teatralidade efetivamente vivida na sociedade barroca, uma vez que a arte espelha a vida, e vice-versa. O comediógrafo luso-brasileiro investiu, em última análise, na teatralidade sobre a teatralidade, criando e encenando em favor do gosto do público, reproduzindo o ludismo e reforçando, assim, a autonomia estética da arte dramática. Com a ajuda de seus bonifrates de cortiça, contribuiu sobremaneira para novos modos de conceber e pensar o teatro, enriquecendo e dinamizando as articulações entre dramaturgia e espetacularidade.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de Assis. Antônio José. In: SILVA, Antônio José da. **A vida de Esopo e Guerras do alecrim e manjerona**. Com uma introdução de R. Magalhães Júnior. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957. p. 161-173.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômacos**. Tradução do grego e notas de Mário da Gama Kury. 3ª edição. Brasília: Editora da UnB, 1999.

_____. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

AZEVEDO, João Lúcio. Relação Quarta. In: _____. **Novas epanáforas**. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1932. p. 137-218.

BARATA, José Oliveira. Aspectos do barroco português: o diálogo teatral luso-italiano no século XVIII. **Mare Liberum**: revista de história dos mares. Lisboa, nº 2, p. 55-62, 1991.

_____. Introdução. In: SILVA, Antônio José da. **Esopaida ou vida de Esopo**: edição sinóptica e interpretativa. Leitura do Manuscrito, introdução, notas e comentários por José Oliveira Barata. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1987.

_____. **António José da Silva**: criação e realidade. Coimbra: Edição do Serviço de Documentação e Publicações da Universidade de Coimbra, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985. v. 1.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERRETINI, Celia. **Duas farsas**: o embrião do teatro de Molière. São Paulo: Perspectiva, 1979.

BLOOM, Harold. **Shakespeare**: a invenção do humano. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

BRAGA, Teófilo. **Contos tradicionais do povo português**. Volume 1. Lisboa: J.A. Rodrigues, 1915.

CALDERÓN DE LA BARCA, Don Pedro. **El Faetonte**. [2003] Disponível em: <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/70714.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2018.

_____. Los tres mayores prodigios. In: **Obras completas**. Tomo II. Dramas. Nuevo edición, prólogo y notas de A. Valbuena Briones. Madrid: Aguilar, 1991. p.1548-1589.

CAMÕES, Luís de. Auto dos enfatriões. **Obras completas**. Volume III. Lisboa: Sá da Costa, 1946. p.1-73.

CASTRO, Aníbal Pinto de. Os códigos poéticos em Portugal do Renascimento ao Barroco. Seus fundamentos. Seus conteúdos. Sua evolução. In: **Revista da Universidade de Coimbra**, vol. 31. Coimbra: 1985. p.505-532.

CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. **Poesia de agudeza em Portugal**. São Paulo: Humanitas/EDUSP/FAPESP, 2007.

CAVAILLÉ, Jean-Pierre. **Descartes**: a fábula do mundo. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

CORRADIN, Flavia. Antônio José e seu diálogo intertextual. In: JUNQUEIRA, Renata Soares, MAZZI, Maria Gloria Cusumano. **O teatro no século XVIII**: presença de Antônio José da Silva, o Judeu. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Estudos, 256). p. 113-125.

_____. **Antônio José da Silva, o Judeu**: textos versus (con)textos. Cotia: 1998.

COSTA, Lilian Nunes da. **Mesclas genéricas na “tragicomédia” Anfitrião de Plauto**. Campinas: Unicamp, 2010.

DELEUZE, Gilles. **A dobra**: Leibniz e o Barroco. Campinas: Papirus, 2000.

DESCARTES, René. **Obras escolhidas**. Tradução de J. Guinsburg, Bento Prado Jr, Newton Cunha e Gita K. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **Meditações. Obra escolhida**. 3ª ed. Introdução de Gilles-Gaston Granger. Prefácio e notas de Gérard Lebrun. Tradução de J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. 3ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994. p. 105-198.

DRYDEN, John. **Amphitryon, or, the two Sosia's**. Disponível em: <<https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A36595.0001.001?rgn=main;view=fulltext>>. Acesso em: 10 mai. 2018.

ECO, Umberto. O signo teatral. In: **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p.38-44.

GRACIÁN, Baltasar. **Artificio y arte de ingenio. Obras completas**. Madrid: Aguilar, 1960.

HANSEN, João Adolfo. Retórica da agudeza. In: **Letras Clássicas**. Departamento de Letras Clássicas da USP, nº 4. São Paulo: USP, 2004.

_____. Juízo e engenho nas preceptivas poéticas do século XVII. **Literatura e filosofia**: diálogos. Juiz de fora: UFJF/Imprensa oficial, 2014. p. 89-112.

KOTHE, Flavio R. Paródia & Cia. In: **Sobre a paródia**. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 62, jul.-set./1980.

LA CRUZ, Juana Ines de. Amor es más laberinto. **Segundo volumen de las Obras**. Sevilla: Tomas Lopez de Haro, 1692.

MENDES, Cleise Furtado. **A gargalhada de Ulisses**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MÍSSIO, Edmir. **A civilidade e as artes de fingir**: a partir do conceito de dissimulação honesta de Torquato Accetto. São Paulo: Edusp, 2012.

MOLIÈRE. **O tartufo; O misantropo**. Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. Amphitryon. In: **Oeuvres de Molière**. Paris: Librairie Hachette et cie, 1881. p.357-471.

MUECKE, D.C. **Ironia e irônico**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NAZARIO, Luiz. **Autos-de-fé como espetáculos de massa**. São Paulo: Humanitas, 2005.

NOVINSKY. Anita Waingort. **Machado de Assis, os judeus e a redenção do mundo**. Prefácio de Arnaldo Niskier. São Paulo: DH; Humanitas, 2008.

PAPINI, Giovanni. **O diabo**: apontamentos para uma futura diabologia. Tradução de Fernando Amado. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.

PALLOTTINI, Renata. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Ática, 1988.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de Jacó Guinsburg e M. Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PICCHIO, Luciana Stegagno. Variações sobre bonifrates. In: **Adágio Revista de Arte e Cultura**. Ano I - Série 1 -. Nº1. nov/dez 1990. p. 32-36.

PLATÃO. **Timeu-Críticas**. Tradução do grego, introdução e notas Rodolfo Lopes. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011.

PLAUTO. Titus Maccius. **Anfitrião**. Introdução e tradução de Carlos Alberto Louro Fonseca. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1986.

PERKINS, Juliet. **A critical study and translation of António José da Silva's Cretan Labyrinth**. Lampeter, Ceredigion, Wales: The Edwin Mellen Press, 2004.

PETERS, Susanna N. A mirror to the world: the use of image of the world-theatre in the *Adone* of G. B. Marino. In: **Barroco**. Centro de Estudos Mineiros da UFMG, nº 2. Belo Horizonte: UFMG, 1970.

REBELLO, Luiz Francisco. **História do teatro português**. 2ª edição. Lisboa: Publicações Europa-América, 1972.

ROSENFELD, Anatol. **A arte do teatro**: aulas de Anatol Rosenfeld (1968). São Paulo: Publifolha, 2009.

RÉGIO, José. **Vistas sobre o teatro**. In: Três ensaios sobre a arte. Portugal: Portugália, 1967. p.103-170.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ROJAS ZORRILLA, Francisco de. **Los encantos de Medea**. Salamanca: Imprenta de la Santa Cruz, 1792. Disponível em: <https://archive.org/details/losencantosdemed00roja>>. Acesso em: 3 mar. 2014.

SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Tradução de Manuel Bandeira. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. **Teatro completo de Shakespeare**: comédias. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 19--.

SILVA, António José da. **Obras completas**. Prefácio e notas do Prof. José Pereira Tavares. Lisboa: Sá da Costa, 1958. 4.v.

SILVEIRA, Francisco Maciel. Preliminares. In: **A literatura portuguesa em perspectiva**. Volume II. São Paulo: Atlas. 1993. p.87-101.

_____. **Concerto barroco às óperas do Judeu**. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1992.

TESAURO, Emanuele. **Il cannocchiale aristotelico** (1654). [Savigliano]: L'Artistica, 2000. [Fac-símile da edição de 1670, por Zavatta, Torino.]

VEGA, Lope de. **Arte nuevo de hacer comedias** (1609). Madrid: Cátedra, 2006.

_____. **El laberinto de Creta**. Disponível em <http://www.biblioteca.org.ar/libros/70814.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2018.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Bibliografia consultada

ALBERTI, Verena. Riso e “natureza” nos séculos XVII e XVIII. In: _____. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1999. p. 119-157.

ARISTOTLE. **Aristotle's poetics**. Translation and commentary for students of literature. Translation by Leon Golden. Commentary by O.B. Hardison, Jr. Tallahassee: Florida State University Press, 1990.

ARRÓNIZ, Othón. **Teatros y escenarios del siglo de oro**. Madrid: Editorial Gredos, 1977.

ÁVILA, Affonso. **Barroco**: teoria e análise. São Paulo: Perspectiva, 1997. (Stylus, 10).

BACON, Francis. **Novum Organum**: ou verdadeiras indicações acerca da interpretação da natureza. Tradução e notas de José Aluísio Reis de Andrade. São Paulo: Nova Atlântida, 1973.

BAKHTIN, Mikhail. Funções do trapaceiro, do bufão e do bobo no romance. In: **Questões de literatura e de estética** (A teoria do romance). São Paulo: Hucitec, 1988. p.275-281.

BALL, David. **Para trás e para frente**: um guia para leitura de peças teatrais (1938). Tradução de Leila Coury. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BANHAN, Martin. **The Cambridge guide to theatre**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

BARATA, José Oliveira. **História do teatro português**. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.

_____. Introdução. In: SILVA, Antônio José da. **Esopaida ou vida de Esopo**: edição sinóptica e interpretativa. Leitura do Manuscrito, introdução, notas e comentários por José Oliveira Barata. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1987.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Tradução de Maria Paula Zurawski et al. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BRAGA, Teófilo. **História da literatura portuguesa IV**: os árcades. Lisboa: Publicações Europa-América. [19--].

BRANDÃO, Raul. Teatro de bonecos. **Lusa** (Viana do Castelo), ano III, n. 49, p. 37-9, set. 1919.

BRILHANTE, Maria João. Calderón de la Barca e a cena barroca: a propósito de La fiera, el rayo y la piedra. In: **Estudos**. Org. Isabel Almeida; Maria Isabel Rocheta; Teresa Amado. Departamento de literaturas românicas. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007. p. 749-761.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. **O grande teatro do mundo**. Tradução e apresentação de Maria de Lourdes Martini. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gado da; ANASTÁCIO, Vanda. **O teatro em Lisboa no tempo do Marquês de Pombal**. Museu Nacional do Teatro: Lisboa, 2004.

COUTINHO, Afrânio Coutinho. **Do barroco**: ensaios. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ;Tempo Brasileiro, 1994.

D'ANGELI, Concetta; PADUANO, Guido. **O cômico**. Tradução de Waldrigues Galindo. Curitiba: Editora UFPR, 2007.

DINES, Alberto. **Vínculos do fogo**: Antônio José da Silva, o Judeu, e outras histórias da Inquisição em Portugal e no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. v. 1.

DUBOIS, Claude Gilbert. **Le baroque**: profondeurs de l'apparence. Bordeaux: Universitaires de Bordeaux, 1993.

ESCRIBANO, Federico Sánchez; MAYO, Alberto Porqueras. **Preceptiva dramática espanhola**. Madrid: Editorial Gredos, 1965.

EURÍPEDES. **Medeia**. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira; comentário de Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Ed. 34, 2010.

FONTAINE, Leon. **Le théâtre et la philosophie au XVIIIe siècle**. Paris: Baudry – Versailles: Cerf et fils, 1879.

FRÈCHES, Claude-Henri. Antônio José da Silva (O Judeu): note bibliographique. In: **Bulletin d'histoire du théâtre portugais**, n. 5, v. 1, 1954, p. 325-344.

FURTER, Pierre. “La structure de l'univers dramatique d'A. J. da Silva, ‘o Judeu’”. **Bulletin des Etudes Portugais**, n.s., n. 25, 1964, p. 51-75.

GONZÁLEZ, Aurelio et al. **Texto y representación em el teatro del siglo de oro**. Pedregal de Santa Teresa: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1997.

GUEROULT, Martial. **Descartes**: selon l'ordre des raisons. Paris: Aubier, 2000.

HANSEN, João Adolfo. **A sátira e o engenho**: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. 2ª. edição. São Paulo/Campinas: Ateliê Editorial/Editora da UNICAMP, 2004.

HANSON, Carl A. **Economia e sociedade no Portugal Barroco (1668-1703)**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986.

HATHERLY, Ana. **Claro-Escuro**: revista de estudos barrocos. Número duplo no terceiro centenário de nascimento de D. João V. Lisboa: Quimera, n. 2/3, mai-nov. 1989.

HATZFELD, Helmut. **Estudos sobre o Barroco**. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

HORÁCIO. **Obras completas**. Tradução de Elpino Duriense, José Agostinho de Macedo, Antônio Luiz de Seabra, Francisco Antônio Picot. São Paulo: Edições Cultura, 1941.

HUTCHEON, Linda. **Theory of parody**: the teachings of twentieth-century art forms. New York: Routledge, 1991.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. **Monadologia, Discurso de metafísica e outros textos**. Tradução de Marilena Chauí. São Paulo: Abril, 1983.

LOISEAU, Arthur. **Histoire de la littérature portugaise**: depuis ses origines jusqu'à nos jours. Paris: Ernest Thorin Éditeur, 1987.

MAGALDI, Sábato. **O texto no teatro**. São Paulo, Perspectiva; Edusp, 1989.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução de Maria Helena Ortega Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora da UNESP, 2003.

MOREJÓN, Júlio Garcia. **Coordenadas do barroco**. São Paulo: Instituto de Cultura Hispânica; USP, 1965.

PEREIRA, Paulo Roberto. A música nas óperas de Antônio José da Silva. In: JUNQUEIRA, Renata Soares, MAZZI, Maria Gloria Cusumano. **O teatro no século XVIII**: presença de Antônio José da Silva, o Judeu. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Estudos, 256). p. 149-156.

_____. O gracioso e sua função nas óperas do Judeu. **Colóquio-Letras** (Lisboa), n.84, p. 28-35, mar. 1985.

_____. Dramaturgia e Inquisição. In: SILVA, Antônio José da. **As comédias de Antônio José, o Judeu**. Organização, introdução e notas por Paulo Roberto Pereira. São Paulo: Martins Editora, 2007. p. 13-65.

PICCHIO, Luciana Stegagno. **História do teatro português**. Tradução de Manuel de Lucena. Lisboa: Portugalia, 1969.

PIERRON, Agnès. **Dictionnaire de la langue du théâtre**. Paris: Dictionnaires Le Robert, 2002.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e riso**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

RATTO, Gianni. **Antitratado de cenografia**: variações sobre o mesmo tema. 2ª edição. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

ROJAS ZORILLA, Francisco de. **Teatro**. Edición de María José Echeverría. Barcelona: Orbis, 1983.

SANTOS, Paula Margarida Coutinho dos Santos. **O cômico em António José da Silva – “O Judeu”**: subsídios para um diálogo teórico: Bergson, Bakhtine e Issacharoff. Lisboa, 1996. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada). Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. **História da literatura portuguesa**. 17. ed. Porto: Porto Editora, 2000.

SÊNECA. **Medea**. London: Oxford University Press, 1973.

SÉRIS, Jean-Pierre. **La technique**. Paris: Presses Universitaires de France, 2000.

_____. **Machine et communication**: du théâtre des machines à la mécanique industrielle. Paris: J. Vrin, 1987.

SILVA, Antônio José da. **O labirinto de Creta**. Introdução, posfácio, glossário e notas de Carlos Gontijo Rosa. Prefácio de Flavia Maria Corradin. Rio de Janeiro: Vermelho Marinho, 2016.

_____. **Guerras do Alecrim e Mangerona**. Apresentação crítica, notas, glossário e sugestões para análise literária de Maria de Lourdes A. Ferraz. Lisboa: Seara Nova; Editorial Comunicações, 1980.

SILVA, Franklin Leopoldo e. **Descartes**: a metafísica da modernidade. São Paulo: Moderna, 2005.

SILVEIRA, Francisco Maciel. **Literatura barroca**: literatura portuguesa. São Paulo: Global Editora, 1987.

URSSI, Nelson José. **A linguagem cenográfica**. São Paulo, 2006. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

VAREY, John E. **Cosmovisión y escenografía**: el teatro español en el siglo de oro. Madrid: Editorial Castalia, 1987.

WARDROPPER, Bruce. Introducción. In: CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. **El mágico prodigioso**. Madrid: Ediciones Catedra, 1985. p. 11-50.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Renascença e barroco**: estudo sobre a essência do estilo barroco e a sua origem na Itália. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 1989.

ZURBACH, Christine. Presença(s) do teatro de marionetas em Portugal hoje. In: **Móin-Móin**: revista de estudos sobre teatro de formas animadas, 2006. v. 2, p. 111-124.